

Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny
Katedra Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej

Błażej Krzysztof Filanowski

Numer indeksu 5729

Zdarzenia artystyczne jako impuls transformujący miasto na przykładzie Łodzi po 1989 r.

Promotor:

dr hab. Mariusz Bartosiak, prof. UŁ

Łódź, 2022

Spis treści

Wstęp.....	4
Część I	
Od Zakładu Przemysłu Bawełnianego do Fabryki Sztuki.....	18
Rzucić wyzwanie miastu	37
Zdarzenie artystyczne.....	51
Estetyka codzienności	64
Dobre miasto, lepsze miasto.....	74
Przestrzeń i miejsce	89
Przyspieszony metabolizm	101
Część II	
<i>Pomnik Kamienicy 2011, grupa urząd ® miasta</i>	<i>114</i>
Ściana niezrealizowanych zobowiązań	114
Urządzanie zamiast tworzenia miasta	122
Powrót po trzydziestu latach?.....	129
Performatywny wymiar dobrze urządzonego miasta	135
<i>Focus Łódź Biennale 2010 / Tautologie Śródmiejskie, Konrad Kuzyszyn</i>	
<i>Od Placu Wolności do Placu Niepodległości.....</i>	<i>140</i>
Biennale jako działanie site-specific w skali makro	148
Tautologie miejskie Konrada Kuzyszyna.....	152
Eksperyment czy efekt?.....	155
<i>Spüren, Jude</i>	
Na granicy dawnego <i>Litzmannstadt Getto</i>	161
<i>Jude</i> – mutująca dystopia	163
Hałas, obraz, dym i ścisk w starej wozowni.....	176
Samoobrona wobec nieznośniej codzienności	182
<i>18 rzek, Przepraszam</i>	
Fabryka na rzece.....	189
<i>18 rzek</i> – uszy miasta.....	196
Muzyka końca miasta	201
Zapućć Łódź	205
Podsumowanie	
Doświadczenie, wyzwanie, wiedza	207
Wiedza jako impuls do zmiany	211
Bibliografia.....	218
Indeks nazwisk	239

Wstęp

„Rewolucja wyobraźni” była wiodącym hasłem łódzkiej aplikacji na konkurs o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury w 2016 roku. Akcja promocyjna związana z kandydaturą Łodzi zaowocowała w przekazach medialnych wizerunkiem „miasta kultury” – z tradycją artystyczną naznaczoną awangardowym eksperymentem, dobrym zapleczem instytucjonalnym oraz pomysłem na to, jak wydarzenie miałooby pomóc w awansie cywilizacyjnym. Nadzieje te zostały wyrażone w preambule:

„Pragniemy dziś rewolucji! Rewolucji, która wydobędzie ze stagnacji ważne dziedziny życia miasta. Rewolucji, która odmieni mentalność większości mieszkańców i utożsami ich z Łodzią. Rewolucji, która stworzy silną więź emocjonalną między ludźmi i miejską tkanką oraz jej historią. Chcemy połączyć naszą rewolucyjną (industrialną, społeczno-polityczną, artystyczną) przeszłość z odmienioną przyszłością. I możemy tego dokonać dzięki silnemu ruchowi obywatelskiemu. Wizję przyszłej Łodzi budujemy na przemysłach kreatywnych i silnym biznesie, który czerpie z awangardowej sztuki i kultury. Naszą wizją jest miasto, którego fabryczne kompleksy zamieniają się w pracownie i mieszkania artystów oraz w siedziby nowoczesnych firm tak, jak było w XIX wieku [*Łódź. Rewolucja wyobraźni...* 2010: 14].”

Akapit zaczyna się od wezwania do rewolucji – nie jest to jednak rewolucja oporu, zmierzająca do radykalnej zmiany relacji społecznych. Przełom ma mieć charakter tożsamościowy, identyfikować mieszkańców z historią i jej materialnymi śladami. Ważną rolę ma w nim odegrać ruch obywatelski animowany przez organizacje pozarządowe. Kolejne zdania dotyczą przyszłości kształtowanej przez przemysły kreatywne. „Rewolucja wyobraźni” w tym kontekście może być rozumiana jako kolejna faza rewolucji przemysłowej i stwarzać szansę na wypełnienie pustki po dużych zakładach zamkniętych na początku lat 90. XX wieku. Opuszczone przez robotników fabryki mają zostać zajęte przez nowych wytwórców – przedsiębiorczych, usieciowionych, zanurzonych w świecie nowych technologii. Klasę kreatywną. Tę nową klasę społeczną wyodrębnił twórca koncepcji „miasta kreatywnego” Richard Florida. Grupa ta miała jego zdaniem zapewniać przyjaznym jej regionom ogromną konkurencyjną przewagę w zglobalizowanych relacjach ekonomicznych – zwiększać ogólną wytwórczą efektywność.

Od 2007 roku przyglądałem się działaniom związanym z łódzką aplikacją i uczestniczyłem w konsultacjach dotyczących ESK z ramienia ukierunkowanego na sztukę i problem transformacji miasta Stowarzyszenia Fabrykancka – organizacji, której największym przedsięwzięciem było animowanie miejsca dla inicjatyw artystycznych FabrySTREFA (2008-2012). Inicjatywa powstała dzięki tymczasowemu porozumieniu z właścicielem kompleksu pofabrycznego zbudowanego przez fabrykanta Franza Ramischa przy Piotrkowskiej 138/140 (dziś miejsce to funkcjonujące pod marką OFF Piotrkowska), ożywiając przestrzeń do czasu ponownego, komercyjnego wykorzystanie obiektu [zob. Plevoets, Sowińska-Heim 2018]. W spektrum naszego zainteresowania znalazły się inicjatywy artystyczne, w których ważnym punktem odniesienia była aktualna sytuacja i kierunek zmian w Łodzi. Działania artystów i artystek wynikały często z poszukiwania form umożliwiających transmisję doświadczeń miejskiej codzienności, która była ich udziałem. Jednocześnie rzucały one wyzwanie normom regulującym życie miasta i łączyły różnorodne próby urzeczywistniania oczekiwanej zmiany. Ponad trzy lata aktywności pozwoliły nam dostrzec, że udział w tego rodzaju wydarzeniach wywiera wpływ na uczestników i prowokuje do zweryfikowania swojej wiedzy o mieście.

Rozumienie działań artystycznych jako zasobu wiedzy (przekazywanej w szczególnej formie i performatywnej sytuacji) nie wybrzmiało jako istotny element w łódzkiej aplikacji. Patrząc na sytuację z dystansu niemal dekady od opublikowania dokumentu, wciąż intrygujący jest fakt tego „przeoczenia”. W tekście wniosku przeważa pewność co do koncepcji (skutecznej w przypadku starań o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury 2013 dla słowackich Koszyc) łączącej sztukę i ekonomię w konglomerat kreatywności, przy czym zarysowana zmiana ma polegać na przejściu z widocznego stanu rzeczy do nowego. „Przeoczona” lub nierozpoznana pozostała kwestia wartości wiedzy, która wyłaniała się z wielości poświęconych miastu działań artystycznych – ukazujących je jako ciągle zmieniający się organizm, którego nieustanna transformacja opiera się na permanentnych i elastycznie korygowanych działaniach w wybranym kierunku.

W centrum niniejszej pracy stawiam cztery przypadki działalności artystycznej rzucającej wyzwanie miejskiej codzienności, wpisanym w nią przyzwyczajeniom, utartym schematom. Szeroki kontekst dla przywołanych wystąpień tworzą rozdziały części I, problematyzujące sytuację miasta i prezentujące ramy metodologiczne, w których powstały ich opisy. Części II to opisy wybranych czterech przypadków oraz ich podsumowanie. Dla studiów przypadku – inaczej niż przy zastosowaniu modelu hipotetyczno-dedukcyjnego – kluczowa jest próba udzielenia odpowiedzi na główne pytania badawcze. W niniejszej pracy są nimi: **jaka wiedzę**

o zachodzących w mieście procesach możemy zdobyć dzięki uczestnictwu w działaniu artystycznym? Jak mogą one wpływać na miasto, stawać się impulsem do jego zmiany?

Ważną decyzją przy tworzeniu projektu badań nad studium przypadku jest wypracowanie postawy wobec teorii. Hans-Gerd Ridder [2017] w artykule *The theory contribution of case study research designs* wyróżnił cztery wiodące kierunki prezentowane przez badaczy. W pierwszym – nakreślonym przez Kathleen M. Eisenhardt [1989] – panuje prymat opisu, który konfrontowany jest z dotychczas stosowanymi teoriami dopiero w finalnej fazie. Priorytet ma sformułowany problem badawczy oraz określenie kluczowych zmiennych badania, czyli wyrażone w ilościowych lub jakościowych kryteriach formy uszczegółowienia problemów badawczych. Drugi kierunek Ridder opisuje, odwołując się do prac Roberta E. Stake’a [1995], który postuluje „społeczne konstruowanie rzeczywistości”. Przyjmuje on, że dostęp do „rzeczywistości” jest uzyskiwany za pośrednictwem konstrukcji społecznych, m.in. języka. Stake ciekawość sprawy lub przypadku rozpatruje jako nadrzędny motyw pracy badacza i nie widzi konieczności stawiania jednoznacznego pytania badawczego. Sposoby projektowania postulowane przez Eisenhardt i Stake’a łączy silny nacisk na dogłębny opis zjawiska, który staje się podstawą dla wyboru teorii. Natomiast niniejsza praca wpisuje się w praktykę, którą Ridder określa jako „testowanie teorii”. W jej ramach wyodrębnia dwie postawy: pierwszą – powołując się na Michaela Burawoya [1998] – określa jako poszukiwanie anomalii, drugą – jako poszukiwanie „luki i dziur” (*gaps and holes*) w wybranych na wstępie założeniach teoretycznych. Ostatnia wyodrębniona postawa stała się jedną z inspiracji dla moich badań. Metodologiem preferującym taką praktykę jest Robert K. Yin [1981; 2015], według którego ramy metodologiczne wyznaczone przez teorię muszą sprostać wyzwaniu wniosków płynących z zebranych danych empirycznych.

W tym miejscu warto zająć się danymi zebranymi w czasie badania. Składają się na nie między innymi obserwacje i materiały z sięgającej 2008 roku aktywności kuratorskiej przy tworzeniu miejsca dla inicjatyw artystycznych FabrySTREFA (2008-2012) oraz cyklu *Spotkania Miastotwórcze* realizowanego w Muzeum Sztuki w Łodzi (2014-2016), a także z działalności publicystycznej i krytycznej. Opisy przypadków są rezultatem wniknięcia w problem z perspektywy uczestnika zdarzeń, której przyjęcie preferował pionier interpretacyjnej antropologii – Clifford Geertz. Postulował on metodę gęstego opisu (*thick description*) – skoncentrowanego na rejestrowaniu zachowań, odgadywaniu znaczeń i wyciąganiu objaśniających wniosków, a nie na próbie rozszyfrowania uniwersalnego systemu wzajemnych zależności [Geertz 2005: 35]. Wyciąganie wniosków osiągane jest dzięki splataniu

się aktów w gęstą „tkankę”, która umożliwia poparcie ogólnych twierdzeń dotyczących roli kultury [Geertz 2005: 43]. Rozwijając problem roli czy też perspektywy badacza-uczestnika, Geertz w eseju *Stan antropologicznej sztuki* stawia prowokacyjne pytanie – kto zna lepiej rzekę: pływak czy hydrolog? – i tak na nie odpowiada:

„(...) rozumiejąc to jako pytanie o rodzaj wiedzy, jaka jest nam najbardziej potrzebna, jakiej poszukujemy i jaką potrafimy osiągnąć w naukach humanistycznych, uważam, że znajomość lokalnej specyfiki – rodzaj wiedzy posiadanej przez pływaka czy możliwej do zdobycia przez pływanie – może co najmniej skutecznie rywalizować z odmianą wiedzy powszechnej, wiedzy jaką posiada hydrolog [Geertz 2003: 178-179].”

W niniejszej pracy bliższa jest mi perspektywa „pływacka” niż „hydrologiczna” – podejmuję w niej próbę ujęcia osobliwości ujawnianych przez opis relacji i działań [Geertz 2005: 42]. W związku z tym w opisach pojawiają się tylko wybrane fakty z historii Łodzi, sztuki i formacji artystycznych. Opisy przypadków, w których praktyka artystyczna przenika się z miejską codziennością, ujawniają interesujące mnie powiązania, procesy, zachowania i działania.

Teoretycznym punktem wyjścia do ujęcia tej procesualności jest dla mnie performatyka – obszar akademickiej refleksji skoncentrowany na zjawisku i pojęciu performansu (*performance*). Pomimo że korzenie angielskiego czasownika *perform* sięgają średniowiecza, w języku polskim trudno znaleźć słowo mu odpowiadające. *Perform* może oznaczać: czynić, działać, odprawić, osiągać, spełniać, wykonywać, występować – tworząc mimowolne pomosty między kulturą, technologią, sztuką, życiem codziennym, pracą i zarządzaniem. Pomysłodawcą „performansu”, jako terminu bardziej pojemnego niż zaadaptowane (w kontekście sztuki) w języku polskim słowo *performance*, jest Tomasz Kubikowski, który wprowadził go w swoim przekładzie znaczącej publikacji Richarda Schechnera *Performatyka. Wstęp (Performance Studies: An Introduction)*. Odrzucił tym samym wiele alternatywnych pojęć, w tym „widowisko kulturowe”, którego używali w swoich pracach badacze związani z Instytutem Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, na czele z Leszkiem Kolankiewiczem i Wojciechem Dudzikim. Kubikowski zauważa, że poprzez skojarzenia z kulturowo upowszechnionymi formami – jak teatr, widowiska sportowe, koncerty – termin ten mimowolnie usuwa z pola uwagi działania o charakterze niespektakularnym i indywidualnym. W związku z tym „widowiska” nie budują jego zdaniem połączeń z wieloma aspektami, które eksploruje performatyczna perspektywa badawcza. Dariusz Kosiński zauważa kolejne ograniczenia tego pojęcia:

„(...) powodem, dla którego termin widowisko wydaje się problematyczny, jest jego nieszczęśliwa etymologia wiążąca badane zjawiska z widzeniem, a więc uprzywilejowująca jeden zmysł – wzroku, oraz narzucająca perspektywę wizualności jako dominującą [Kosiński 2017: 219].”

Podobny problem – uprzywilejowanie zmysłu wzroku – pojawia się wraz z użyciem terminu „przedstawienie”. Znaczące ograniczenia ma też „dramat”, który nasuwa skojarzenia z odtwarzaniem literackiej instrukcji – zacierając znaczenie faktu, że dramaty – rozumiane jako historie –, zanim weszły w obieg jako formy literackie, były „tekstami dla teatru” i to unikalny i jednostkowy „test” w formie przedstawienia decydował o jego utrwaleniu na piśmie [Bartosiak 2013: 145].

„Performans” pozwolił na zachowanie pomostów między różnymi obszarami, które eksploruje angielski odpowiednik. Jak postuluje amerykański teatrolog Marvin Carlson w wydanej w 1996 roku pracy *Perfomans (Performance: a critical introduction)*, te różnorodne obszary łączy odczucie, które dostrzec można w starożytnej europejskiej kulturze i w nowożytnej maksymie „Świat jest teatrem” – wydobyte ponownie dzięki zakłócającej teatralne konwencje postawie awangardowej. Ujawniła ona niejednoznaczny rodowód *theatrum mundi*, dla którego kluczowym pojęciem stał się *performans* [Carlson 2015: 10]. Pojęcie performansu zaczęło pojawiać się w anglosaskiej teorii języka, antropologii, badaniach nad sztuką awangardową oraz w socjologii, coraz silniej wnikać w to, jak kultura stwarzana jest za pomocą różnych zdarzeń wymagających od uczestników i uczestniczek konkretnego zachowania. Jak zauważał Geertz:

„Zachowaniem należy się zajmować, i to dość dogłębnie, bowiem właśnie w strumieniu zachowania – czy też, ujmując rzecz bardziej precyzyjnie, działania społecznego – znajdują swój wyraz formy kultury [Geertz 2005: 32].”

Kierunek ten z czasem zaczął być analizowany w kategoriach kolejnego zwrotu w naukach humanistycznych. Zwrot performatywny zaczęło postrzegać nie tylko jako zainteresowanie samym pojęciem, ale jako paradygmat, polegający „(...) na przekierowaniu uwagi twórców, odbiorców, komentatorów i badaczy z tego, co dotychczas było (lub bywało) w centrum zainteresowania, w stronę zjawisk uznawanych za peryferyjne i form uznawanych za graniczne [Bartosiak 2013: 144].”

W ten sposób jest on uznawany za obszar badawczy wychodzący poza ramy akademickiej konwencji – związany z poszukiwaniem otwartości, różnorodności języka opisu, adekwatnych

form wytwarzania wiedzy i doskonalenia umiejętności. Przekład Tomasza Kubikowskiego dokonał kolejnego terminologicznego rozstrzygnięcia. *Performans studies*, pojawiające się często jako studia performatywne w wyniku sugestii samego Schechnera, Kubikowski zastąpił performatyką – pojęciem bardziej pojemnym, ale sugerującym kontynuację ukształtowanych i cieszących się estymą w środowisku akademickim dziedzin naukowych jak semiotyka czy systematyka [zob. Kubikowski 2003]. Translatorski kontekst sprawia, że każda obszerniejsza polskojęzyczna praca z zakresu performatyki posiada (taki jak ten) obowiązkowy wstęp dotyczący dylematów terminologicznych.

W niniejszej pracy najczęściej „performans” stosowany jest w dialogu z koncepcją Jona McKenziego. W swojej najważniejszej pracy *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu* dokonał on analizy i krytycznej recepcji różnorodnych akademickich ujęć w obszarze performatyki, wychodząc poza jej obręb i „tropiąc” pojęcie performansu także w obszarach zarządzania i projektowania oraz nowych technologii. McKenzie zauważa pomosty między trzema paradygmatami performansu (kulturowym, organizacyjnym i technicznym) jako obszar, w którym śmiało testuje się i kontestuje normy [McKenzie 2011: 169]. W ten sposób performans „(...) radykalnie, potężnie i nieoczekiwanie przekształcono (...), przeszerogowano i przezbrojono” [McKenzie 2011: 16].

McKenzie zauważa, że po II wojnie światowej sformułowanie performans pojawia się ze zwiększoną częstotliwością w prasie, wystąpieniach prominentnych polityków, instrukcjach, reklamach, ale też w rosnącej liczbie prac naukowych z różnych dziedzin (od antropologii przez inżynierię i medycynę do zootechniki). Jednocześnie performans zaczyna się umiędzynaradawiać za sprawą globalnych instytucji i ekspansji amerykańskiej technologii, organizacji pracy i kultury. Autor rozważa też performatywny charakter samej wiedzy, poszerzającej się w związku z eksploracją coraz to nowych obszarów i z globalnym wzrostem liczby naukowców, badań naukowych, uczelni, instytutów:

„(...) a jeżeli ta eksplozja wiedzy sama w sobie jest „performatywna”? A jeśli dywersyfikacja i proliferacja naukowców, projektów badawczych i dziedzin nauki w ostatnim pięćdziesięcioleciu oznacza nie tylko ilościowy skok inicjatyw badawczych, lecz także jakościową przemianę tego, co nazywamy wiedzą: performatyzację wiedzy samej [McKenzie 2011: 17]?”

Transmisja i hierarchizacja wiedzy naukowej w warunkach jej globalnej produkcji odbywa się w sposób performatywny i podobny na całym świecie. Performerem jest profesor

prowadzący zajęcia, prelegentka na konferencji czy uczestnicy i uczestniczki panelu dyskusyjnego, działający w ramach dowolnej „machiny wykładowej”, rozumianej jako system przetwarzania dyskursów i praktyk – gromadzenia słów i czynów, które mają potencjał dokonania ich rekonfiguracji [McKenzie 2011: 27]. Oni dokonują wstępnych wyborów, selekcjonują wiedzę, a ich działania w dużej mierze decydują o tym, które propozycje znajdą kontynuację. McKenzie konkluduje, że w tym kontekście powinniśmy przesunąć naszą uwagę „z form wiedzy na siłę władzy”, która ostatecznie determinuje tę pierwszą [McKenzie 2011: 201].

Władza performansu jest produktywna, ale i opresyjna, wyznaczająca niewidzialne i trudne do intuicyjnego zlokalizowania granice. McKenzie wzywa do choćby szczątkowych aktów oporu wobec niej. Jedną z szans na ominięcie tej niewidzianej, nomadycznej i rozproszonej siły dostrzega w koncentracji na zmysłach marginalizowanych wobec dominacji wzroku w procesie badawczym i dydaktycznym. Podobnie jak liczni, choć nie przytaczani w *Perform or else...* badacze z kręgu kultury wizualnej (*visual culture*) jak William J. T. Mitchell czy Nicholas Mirzoeff, McKenzie zauważa hegemonię widzialnego – w szczególności mediów wizualnych [Mitchell 2009, Mirzoeff 2016]. McKenzie opowiada się za zaburzaniem znaczeń w całej warstwie performansu, odwołując się do „wiedzy radosnej” Friedricha Nietzschego [McKenzie 2011: 328], w której to, co głębokie i absurdałne, sensowne i bezsensowne dzieli bardzo niepozorna granica. Proponuje, aby w przełamywaniu schematów dotyczących badań i przekazywania ich wyników zamiast performansu przyjąć postawę performansu. Ta gra językowa wskazuje na zmysł powonienia, który staje się metaforą generalnego przekierowania uwagi na to, co materialne, fizyczne i cielesne – w opozycji do zdystansowanej „wzrokowej” postawy. W niniejszej pracy analizowane są przypadki działań artystycznych, w których twórcy podjęli próby transmisji takiego bliskiego, fizycznego doświadczenia codzienności miasta. Inicjatywy te, wynikające z doświadczeń eksploracji miejskiego środowiska, przyjęły formy dalekie od zdystansowanych sposobów przekazywania wiedzy o mieście. Dlatego centralnym punktem opisu każdego przypadku jest wybrane wydarzenie artystyczne o charakterze *site-specific*.

Mateusz Chaberski [2015], który analizował tę formę aktywności twórczej, opierając się na pracach brytyjskiej performatyczki Josephine Machon, zaproponował koncepcję doświadczenia (syn)estetycznego – twórczej metody tworzenia w konkretnym (zwykle nie kojarzonym ze sztuką) miejscu asamblażowych, afektywnych relacji między zmysłowością a doświadczeniem intelektualnym, które nadaje działaniu konkretne znaczenie. Chaberski

konsekwentnie używa wobec wszystkich zaangażowanych w wydarzenie *site-specific* pojęcia (syn)estetycy, wystrzegając się wzrokocentryczności. Idąc tym śladem, w swojej pracy doświadczenie wszystkich osób w „polu” działania artystycznego określam jako uczestnictwo. Doświadczenie uczestnictwa rekonstruuje na podstawie własnej pamięci – opisywanych wydarzeń oraz innych wcześniejszych lub późniejszych działań (np. jak w przypadku niedostępnego wówczas dla mnie działania *site-specific* pt. *Spüren*) – a także relacji uczestniczek i uczestników oraz dokumentacji.

"Nawet najdokładniejszy opis słowny nie potrafi oddać wrażeń zmysłowych. Potrafi jedynie, kiedy go słyszę lub czytam, wprowadzić w ruch wyobraźnię, której twory – często w niezwykle zaskakujący sposób – różnią się od opisywanego zjawiska." – zauważa Erica Fisher-Lichte [2008: 258].

Opisy wiodących wydarzeń mają za zadanie stymulować wyobraźnię, będąc fikcjami (*fictiō*), rozumianymi jako oparte wyłącznie na faktach (zapisach, relacjach) świadomie skonstruowane i ukształtowane narracje [Geertz 2005: 30]. Tak rozumiany opis staje się także pretekstem do rozciągnięcia narracji w przeszłość i w przyszłość od daty zdarzenia. Dlatego osobiste własne uczestnictwo we wszystkich opisywanych wydarzeniach nie było dla mnie kluczową zmienną. W wyborze przypadków brałem pod uwagę wieloletnie zaangażowanie konkretnych artystów i artystek w obszarze krytycznej recepcji miejskiej codzienności – zarówno na polu sztuki jak i aktywistycznym, publicystycznym czy ujętym w akademickim (artykuły, prelekcje, wykłady). Do kluczowych zmiennych należały:

- Potencjał krytyczny performansu w warstwie koncepcji i formy skierowany wobec kierunków transformacji Łodzi po kryzysie gospodarczym, społecznym i tożsamościowym, którego apogeum przypadło na rok 1989.
- Obserwacja miasta w czasie kryzysu: okresu jego genezy (dotyczy przypadków: urząd ® miasta, *Konstrukcja w Procesie/ Focus Łódź Biennale* 2010) i jego apogeum (dotyczy wszystkich czterech przypadków).
- Konsekwentne, wieloletnie performatywne komunikowanie doświadczeń związanych z transformacją miasta w ramach działań mieszczących się w instytucjonalnym ujęciu sztuki.
- Realizowanie działań o charakterze *site-specific* wpisujących się silnie w kontekst wybranego miejsca (naznaczonego wcześniejszymi zdarzeniami).

- Przy wyborze performansu wiodącego w opisie poszczególnych przypadków istotna była aktualność egzemplifikowanego w nim problemu (jego wciąż otwarty charakter), dlatego znajdujące się w centrum opisów zdarzenia miały miejsce między 2003 a 2016 rokiem.

Zmienna konsekwentnego, wieloletniego (sięgającego co najmniej 1989 roku) artystycznego działania na rzecz transformacji miasta wyłoniła grupy, zespoły, efemerydy artystyczne, w których składach liczniejsi okazali się mężczyźni. Interesująca (pod kątem być może odrębnych badań) była zmiana tych proporcji po 2000 roku. Święto ulicy Wschodniej grupy „Białe Gawrony” (działania Agaty Bielskiej), performans i inne działania dotyczące sytuacji Księżego Młyna Marty Ostajewskiej (z Justyną Apolinarzak), aranżacje łódzkich pustostanów Anki Leśniak – to tylko kilka przykładów tworzonych przez kobiety kolektywów, grup i inicjatyw rzucających miastu performatywne wyzwania.

Pierwszy opisywany przez mnie przypadek to *Pomnik Kamienicy 2011* – działanie powstałego w 1979 roku kolektywu artystycznego grupa urząd ® miasta. Akcja przypominała i „aktualizowała” działanie tej grupy z 1981 roku (zrealizowane w tym samym składzie: Włodzimierz Adamiak, Marek Janiak, Zbigniew Bińczyk, Wojciech Saloni-Marczewski). Wówczas członkowie kolektywu na fasadzie kamienicy przy ul. Piotrkowskiej 164, ocalałej z fali wyburzeń pod modernistyczne osiedle, wmurowali pamiątkową tablicę i wywiesili białe tkaniny, których ceremonialne strącenie było gestem „odsłonięcia” i ustanowienia budynku jako *Pomnika Kamienicy*. Działaniu towarzyszył manifest wzywający do alternatywnego organizowania przestrzeni miejskiej (oraz związanych z nią relacji społecznych i ekonomicznych) – innego niż wskazywała to modernistyczna, postępową logiką.

Kolejny przypadek – *Focus Łódź Biennale 2010 / Tautologie Śródmiejskie* – wymaga precyzyjnego wyjaśnienia. W centrum opisu znajduje się ostatnia edycja zainaugurowanego w 2004 roku Biennale. Jego formuła, którą wyrażało hasło „Od Placu Wolności do Placu Niepodległości”, wzywała zaproszonych artystów do twórczej, krytycznej pracy w przestrzeni publicznej na i wokół Piotrkowskiej. Dyrektorem artystycznym festiwalu był związany z Warsztatem Formy Filmowej Ryszard Waśko – inicjator *Konstrukcji w Procesie* z 1981 roku. Ta spontanicznie przygotowana wystawa, wspierana zarówno przez „Solidarność”, jak i władze miasta, angażująca lokalnych robotników i międzynarodowe środowisko artystyczne, była kluczowym punktem odniesienia dla edycji Biennale z 2010 roku. Biennale opisuję jako inicjatywę wyrosłą z praktyki artystów konceptualnych, którzy byli nastawieni przede

wszystkim na spotkanie i stymulację środowiska sprzyjającego sztuce, a legitymizację ugruntowanych instytucji artystycznych uznawali za nieobligatoryjną. Maria Waśko wyjaśniając, dlaczego *Konstrukcja w Procesie* była wydarzeniem tak silnie subwersywnym wobec codzienności praktyki kulturalnej PRL-u, twierdzi, że Ryszard Waśko „(...) uważał za część swojej roli jako artysty także organizowanie wystaw” [Dzięcioł, Grzeszczakowski, Sztaba 2011]. W konfrontacji z wydarzeniem tak rozległym terytorialnie i angażującym wielu twórców do autonomicznej pracy, w moim opisie została wyodrębniona jedna akcja – kontrowersyjna, silnie procesualna, krytyczna wobec codzienności miasta: *Tautologie Śródmiejskie* autorstwa Konrada Kuzyszyna.

Trzeci przypadek to akcja *Spüren* (2003) wywodzącego się ze sceny punkowej, identyfikowanego z nurtem industrialnym zespołu Jude. Formację stworzyli muzycy i animatorzy podziemnej sceny muzycznej, która ukształtowała się na przełomie lat 80. i 90. XX wieku. Lider formacji Wiktor Skok nazwę Jude wybrał pod wpływem krytycznej recepcji miejskiej codzienności lat 80. i początku 90. XX wieku. To przechwycone z łódzkich murów hasło jest dla niego zarówno „Jedynym świadectwem, mimowolny i absolutnie, pozbawionym świadomości (...) Synonim potępienia. Ostatecznej nienawiści [Skok 2011: 206]”.

Ostatni przypadek, performans *18 rzek* wykonany przez duet Przepraszam (w składzie Suavas Lewy i Ola Kozioł), także ma swoje korzenie w późnych latach 80. XX wieku za sprawą ówczesnej artystycznej działalności Suavasa Lewego – łódzkiego artysty zafascynowanego audiosferą miasta. W latach 2011–2016 Lewy dodał do swojego bogatego „archiwum” zapisy dźwięków łódzkich rzek. Posłużyły mu one do realizacji działań edukacyjnych oraz zainspirowały do intermedialnych performansów z Olą Kozioł, odsłaniających zmarginalizowaną, umykającą uwadze ontologię łódzkich rzek lub ich pozostałości.

Opisy przypadków poprzedzają rozdziały osadzające charakterystykę relacjonowanych zdarzeń w różnorodnych kontekstach: szerszego, historycznego ujęcia praktyk artystycznych i projektowych, problematyzacji pojęć takich jak zdarzenie, codzienność i transformacja oraz stosowanej metodologii.

W rozdziale *Od Zakładu Przemysłu Bawełnianego do Fabryki Sztuki* sproblematyzowana zostaje obietnica „rewolucji wyobraźni”, zgodnie z którą sektor kreatywny miał zająć miejsce po przemyśle tekstylnym i przyczynić się do transformacji miasta. W tym kontekście sztuka jest postrzegana w dużej mierze jako impuls do rozwoju ekonomicznego. Problem ten omówiony został przez pryzmat zaproponowanego przez Jona McKenziego pojęcia

performansu organizacyjnego i związanej z nim zmiany paradygmatu władzy i wiedzy: z dyscyplinarnego ku performatywnemu.

W kolejnym rozdziale, zatytułowanym *Rzucić wyzwanie miastu*, porównuję dwie artystyczne postawy mające znamiona impulsu do transformacji miasta: *Łódź sfunkcjonalizowaną* (1947) Władysława Strzemińskiego i *Legalność przestrzeni* (1971) Ewy Partum. Pomysł Strzemińskiego, łączący w sobie modernistyczny plan linearnej organizacji miasta oraz autorską koncepcję artystyczną unizmu, stanowi przykład modelu transformacji, który określam jako antycypująco-wdrożeniowy. Artysta planuje w każdym aspekcie, jak ma wyglądać zorganizowana na nowo miejska codzienność, i przewiduje konsekwentną realizację tego planu. Działanie Ewy Partum *Legalność przestrzeni* interpretuję natomiast jako próbę krytycznej recepcji miejskiej codzienności i formę oporu stawianego jej bezkompromisowym przekształceniom. Akcję z 1971 roku wskazuję jako prekursorską egzemplifikację sposobu działania, który określam to jako model diagnozująco-interwencyjny. To praktyka, w której dużą rolę odgrywa diagnozowanie problemów miasta, a działania artystyczne mają na celu przekazywanie związanych z miastem doświadczeń i w performatywny sposób wskazują wyzwania stojące przed miejską zbiorowością.

Rozdział *Zdarzenie artystyczne* jest refleksją nad nierozzerwalnym i wielopoziomowym związkiem z codziennością widocznym w opisywanych zdarzeniach. Zaczynam od refleksji nad możliwością spojrzenia na każde działanie artystyczne z perspektywy zdarzeniowości, odwołując się do koncepcji inestetyki Alaina Badiou – jednocześnie zauważając, że nie pozwala ona na empiryczne przyjrzenie się morfologii opisywanych zdarzeń. W poszukiwaniu alternatywnych koncepcji sięgam po refleksje estetyczne, zauważając problem w ich esencjonalistycznym charakterze, nie przystającym do sztuki po dadaizmie, która akceptuje przypadek jako bodziec dla twórczości artystycznej. Wreszcie rozważam teorię instytucjonalną George’a Dickie’iego, uznającą autoreferencyjność sztuki i jej procesualne, społeczne powstawanie. Podążając za myślą Dickiego o poszukiwaniu „podsystemów” w ramach ogólnej teorii, sięgam po estetykę performatywności Fisher-Lichte, którą poddaję krytycznej analizie.

W rozdziale czwartym *Estetyka codzienności* istotny jest kontekst myśli estetycznej Arnolda Berleanta, Jacquesa Rancière’a i Richarda Schustermana, eksplorujących estetykę jako formę zaangażowanej aktywności wychodzącej poza obszar sztuki, przełamującej schematy tego, co godne i niegodne estetycznej refleksji. W centrum tak ukierunkowanej myśli pojawia się pojęcie codzienności. Metarefleksja nad jej źródłami rozwinęła się w XXI wieku. Powołuję się tu na ważne w tym obszarze prace autorstwa: Michaela Gardinera, Bena Highmore’a i Davida

Chaneya. Także na początku XXI wieku na bazie doświadczeń estetyki środowiskowej powstała estetyka codzienności. W rozdziale sięgam po prace uznawanej za czołową przedstawicielkę tego nurtu Yuriko Saito i jej spojrzenie na rolę estetyki w procesie „stwarzania świata” (*World-Making*) powszechnej sprawczości, jednak nie równomiernie dystrybuowanej.

W rozdziale piątym, zatytułowanym *Dobre miasto, lepsze miasto* rozwijam refleksję – poruszoną już w rozdziale *Rzucić wyzwanie miastu* – nad dwoma wyrosłymi w XX wieku, pozostającymi w silnym napięciu sposobami myślenia o transformacji miasta. Pierwszy z nich (*Lepsze miasto*), o charakterze antycypująco-wdrożeniowym, to postulat radykalnej w obszarze techniczno-funkcjonalnym transformacji, wobec którego za prekursorskie uznaję pomysły i projekty włoskich futurystów i działalność Le Corbusiera. Druga linia (*Dobre miasto*) opiera się na metodzie diagnozująco-interwencyjnej, której artystycznymi prekursorami są dadaści, surrealiści i sytuacjoniści. Koncentruje się ona na podmiotowym doświadczeniu miasta i jakości życia rozumianej jako jego różnorodność i zhumanizowany wymiar. Swoją uwagę kieruję też w stronę narodzin współczesnego miejskiego aktywizmu na przykładzie refleksji i działań Jane Jacobs, zwracając uwagę na zawartą w jej pismach wrażliwość estetyczną, reprezentującą podejście diagnozująco-interwencyjne.

W rozdziale *Przestrzeń i miejsce* odnoszę się do prekursorskiej propozycji heterotopii Michela Foucaulta i kategorii nie-miejsca Marca Augé. Sięgam też po koncepcję Michela de Certeau, koncentrując się na opozycji przestrzeń–miejsce. W tym kontekście analizuję znaczenie wyboru miejsca wydarzenia artystycznego i praktykę, która jest charakterystyczna dla artystów i artystek animujących działania *site-specific* o charakterze diagnozująco-interwencyjnym. W rozdziale odwołuję się do idei artystycznej pracy z miejscem, którą rozwijam, przywołując koncepcję Ewy Rewers dotyczącą napięć między *metapolis* (sferą wyobraźni i doświadczeń) i *polis* (sferą zarządzania i administrowania). Wzajemną relację *polis* i *metapolis* problematyzuję, odnosząc się do praktyki tworzenia wizerunku miasta i rewitalizowania obszarów zdegradowanych. Pokazuję, jak obszar *metapolis* jest animowany i performowany w celu uzyskania korzyści wizerunkowych w sferze *polis*. Omawiam ten problem, odwołując się do prac Kevina Lyncha i Johna Urry’iego. W przypadku rewitalizacji interesuje mnie praktyka angażowania artystów w animowane przez administrację miast procesy. W tym obszarze sięgam po koncepcję estetyki relacyjnej Nicolas Bourriauda i relacje zaangażowanych w takie projekty artystów.

Ostatni rozdział *Przyspieszony metabolizm* – jest rozwinięciem refleksji nad koncepcją globalnej władzy perfomansu wyartykułowanej przez McKenziego. Skupiam się nim na

wyzwaniu performansu technologicznego i generalnie technologii jako istotnemu czynnikowi rzucającemu niewypowiedziane wprost wyzwanie miejskiej zbiorowości w dobie antropocenicznego przyspieszenia jakim ulega środowisko.

Wywód zamyka *Podsumowanie* – w nim koncentruję się na kontrowersyjnej kwestii postrzegania zdarzeń artystycznych przez pryzmat efektywności w kontekście transformowania miasta. Postuluję spojrzenie na działania artystyczne jako na formy przekazywania wiedzy i jej dystrybucji. Zarówno tej wiedzy, dyskursywnej, jawnej jak i wiedzy milczącej, której koncepcję sformułował Michael Polanyi. Wiedza milcząca jest niezwerbalizowana, nie potrafimy, nie mamy potrzeby lub możliwości w pełni wyrazić jej za pomocą wypowiedzi lub tekstu. Przykładem takiej wiedzy może być technika pływania – którą potrafimy opisać, jednak odczytanie takiej instrukcji nie gwarantuje nabycia umiejętności poruszania się w wodzie. Wreszcie zastanawiam się nad efektywnością w kontekście miejskich transformacji z udziałem artystów, performerów praktykujących w modelu diagnozująco-interwencyjnym. Odwołuję się tu do zaproponowanej przez McKenziego figury, postaci, postawy *challenger* – nieustępliwego tropiciela lub tropicielki performatywnej władzy, rzucających jej wyzwanie i działających w cieniu – specyficznie rozumianej – katastrofy.

Część I



Ewa Partum, akcja *Legalność przestrzeni*, 1971, fot. Muzeum Sztuki w Łodzi MS/SN/F/2970/1-2

Od Zakładu Przemysłu Bawełnianego do Fabryki Sztuki

Przemysły kreatywne zgodnie z planowanym przebiegiem „rewolucji wyobraźni” miały zagospodarować obszary po dawnych tekstylnych imperiach. Praca trwała w nich – z wyjątkiem strajków i okresów przestoju związanych ze zwrotami historii – aż do przełomu lat 80. i 90. XX wieku. Wówczas zatrudniające (w sumie) setki tysięcy pracowników konglomeraty czekał silny wstrząs. Na początku ostatniej dekady XX wieku rozpoczęła się fala upadłości. Pracownice i pracownicy zakładów, bez stosownych odpraw i dużych szans na szybkie znalezienie innego zatrudnienia, musieli mierzyć się z czekającymi ich ubóstwem i silnym stresem. Łódź doświadczyła bardzo gwałtownej dezindustrializacji – zjawiska, które w krajach zachodnich było obserwowane od lat 60. XX wieku, jednak przebiegało wolniej i w lepiej rozwiniętym otoczeniu gospodarczym, zwiększającym szanse na inne zatrudnienie lub pomoc w ramach programów socjalnych. Jednak nawet tam upadanie dużych zakładów przemysłowych prowadziło do długotrwałej stagnacji regionów i przysparzało wielu problemów lokalnym społecznościom. Czasami problemów bardzo poważnych, czego przykładem jest amerykański „pas rdzy” (*Rust Belt*), obejmujący tereny północno-wschodnich stanów USA, którego największym ośrodkiem miejskim jest poważnie doświadczone przez te zjawiska Detroit.

W związku procesami dezindustrializacji – zwłaszcza przenoszeniem produkcji do krajów rozwijających się – w latach 90. XX wieku w międzynarodowym użyciu pojawiło się pojęcie przemysłów kreatywnych. Zachód w związku z migracją przemysłu miał utrzymać przewagę dzięki rozwiniętej gospodarce opartej na wiedzy (*knowledge-based economy*) wymagającej odpowiedniej organizacji, innowacyjności, kapitału ludzkiego i rozbudowanego marketingu. Definicja zawarta w pierwszej szczegółowej analizie przemysłów kreatywnych brytyjskiego rządu (*Creative Industries Mapping Document* [1998]) mówiła, że opierają się one na „indywidualnej kreatywności, umiejętnościach oraz talencie, które wykazują potencjał do tworzenia dobrobytu i miejsc oraz generowania i wykorzystywania własności intelektualnej”. David Throsby [2010: 103-105] zwizualizował przemysły kreatywne za pomocą okręgów koncentrycznych. Centrum stanowi sztuka: muzyka, taniec, teatr, literatura, sztuki wizualne, rękodzieło, nowoczesne sztuki audiowizualne. Krąg środkowy to dystrybucja sztuki i kultury, czyli wszystkie instytucje i firmy łączące twórcę z odbiorcą. Zewnętrzny krąg mieści aktywności pozaartystyczne, ale wymagające twórczego i oryginalnego pomysłu.

Przemysły kreatywne w kontekście Łodzi zaczęto rozważać w pierwszej dekadzie XXI wieku. Temat z zaangażowaniem podjęła redakcja internetowego magazynu *Purpose — przedsiębiorczość w kulturze* w tekście *Kierunek Łódź* z 2005 roku, w którym „Przemysły kultury” przedstawiono jako:

„(...) sektor usług społecznych, w którym zatrudnienie rośnie szybciej niż w innych sektorach gospodarki. Łódź oprócz dobrze wykształconej kadry inżynierskiej posiada ośrodki edukacyjne kształcące humanistów, ludzi kultury i sztuki. Uczynienie z tego atutu i wykorzystanie potencjału, jaki drzemie w tej grupie młodych, kreatywnych ludzi winno mieć pierwszeństwo przed tworzeniem kolejnej fabryki pralek czy kuchenek gazowych [*Kierunek Łódź* 2005].”

W 2009 roku w Łodzi odbyła się międzynarodowa konferencja *Przemysły kreatywne – kultura, biznes, innowacje* organizowana przez Łódź Art Center. Jeden z konferencyjnych warsztatów zatytułowano: *Proces Powstawania Miasta Kreatywnego*. Kanwą dla rozważań była – absorbowana z kilkuletnim opóźnieniem – koncepcja Richarda Floridy na temat rodzącej się „klasy kreatywnej” [zob. Florida 2010]. Publikacja amerykańskiego badacza rozwijała i uwspółcześniała pojęcie klas społecznych, które sformułował Karol Marks. Florida twierdził, że jesteśmy świadkami powstania nowej klasy, w której skład wchodzi m.in. artyści, naukowcy, programiści czy projektanci – wszyscy, dla których kluczowym celem pracy jest tworzenie innowacji [Florida 2010: 31]. Mieli oni powoli zyskiwać swoistą świadomość klasową. Florida naszkicował także środowisko przyjazne tej nowej klasie: wielkomiejskie, tolerancyjne (w tym wobec osób LGBT+), różnorodne – „miasto kreatywne”. Modelem miasta przyszłości stało się San Francisco – poligon testowania norm społecznych lat 60. i 70. XX wieku, na którego gruncie rozwinęła się Dolina Krzemowa, a obok niej inne sektory gospodarki. Amerykański badacz twierdził, że podobną transformację mogą przechodzić inne miasta, jeśli podejmą odpowiednie starania. Richard Florida już kilka lat po wydaniu w 2002 roku swojej głośnej pracy stał się jednym z najbardziej pożądanym konsultantów polityki miejskiej i jednym z lepiej indeksowanych badaczy w bazach parametryzujących wpływ publikacji naukowych. Równolegle do tego trendu sukcesywnie pojawiała się krytyka. Zwrócono uwagę na niemożność jednoznacznego podziału na zawody twórcze i nietwórcze [Markussen 2006]. Wskazano także na brak przekonujących argumentów na rzecz związku między rozwojem sektora *high-tech* a otwartością na osoby LGBT+ [Peck 2005].

Dla poprzemysłowego miasta z zapleczem akademickim, w tym Szkołą Filmową, Akademią Sztuk Pięknych, Akademią Muzyczną – koncepcja „miasta kreatywnego” wydawała się

wówczas trendem, w który należy się wpisać. Dyskusje zaowocowały konkretnymi deklaracjami politycznymi władz miasta, które sformułowano w Uchwale Rady Miejskiej w Łodzi z dnia 7 lipca 2010 roku w sprawie *uznania znaczącego wpływu kultury i przemysłów kreatywnych na rozwój społeczno-gospodarczy i kształtowanie wizerunku Łodzi*. Można było odczytać to jako sygnał o wyborze kierunku, w którym postępować miał proces transformacji miasta.

Transformacja powszechnie kojarzy się z uzusem z lat 90. XX wieku, kiedy oznaczała przede wszystkim proces zmiany modelu gospodarczego Polski i integracji go z instytucjami Zachodu. Transformacja w dyskursie wiedzy jest przykładem „wędrującego pojęcia” [Bał 2012] – używanego i przekształcanego przez różne obszary nauki, m.in. gospodarkę, historię, antropologię czy performatykę. Transformacją w niniejszej pracy będą określane działania angażujące miejską zbiorowość (choć niekoniecznie przez nią inicjowane) mające na celu zmianę norm kształtujących codzienne funkcjonowanie miasta. Poprzez zbiorowość miasta (lub zbiorowość miejską) rozumiem potencjał mieszkańców oraz czynników pozaludzkich. Zwykle motorem dla działań transformacyjnych jest poprawa gospodarcza, organizacyjna lub szeroko rozumianej jakości życia albo powstrzymanie inercji lub procesów identyfikowanych jako destrukcyjne. Cytując Jona McKenziego transformacja jest:

„(...) pewną operację na normach społecznych: jako zespół działań zdolnych podtrzymywać społeczne uzgodnienia albo też, alternatywnie, zmieniać ludzi i społeczeństwa [McKenzie 2011: 39].”

Transformacja gospodarcza jest w tym ujęciu wyjątkowo ważnym czynnikiem, której efekt (przyjęcie zachodniego, wolnorynkowego modelu gospodarczego i pośrednictwa instytucji) wpływa na wszystkie inne obszary. Jest zmianą transformacyjną na szerokiej skali – całego kręgu państw postsocjalistycznych – mającą swój lokalny przebieg w Łodzi.

W wydanej po raz pierwszy w 1980 roku pracy *Metafory w naszym życiu* George Lakoff i Mark Johnson [2010] zaproponowali kognitywną teorię metafor. Teoria ta opiera się na przekonaniu, że interakcje ludzkiego ciała ze środowiskiem, ma wpływ na sferę kulturową i społeczną za pomocą metafor. Pewne orientacje metafor (np. góra-dół, za-przed, pod-nad) są związane nieustannym, nieświadomym ludzkim doświadczeniem o charakterze biologicznym. Założenie to uzasadnia – kluczowe dla tej teorii – przekonanie o mocy metafor pojęciowych, za pomocą których odbieramy abstrakcyjne pojęcia. Metafora nie ogranicza się do języka, ale uruchamia proces myślowy, pomagając zrozumieć świat. Wolnorynkowy model gospodarczy

często posługuje się metaforą „niewidzialnej ręki rynku”, która pojawiła się w *Badaniach nad naturą i przyczynami bogactwa narodów* Adama Smitha. Jak zauważa Dorota Rybarkiewicz, metafora ta wywodzi się z mechaniki Newtona i ma „(...) odzwierciedlać ideę zewnętrznej siły, która na odległość steruje zjawiskami ekonomicznymi [Rybarkiewicz 2017: 107].”

Obok „niewidzialnej ręki” w wolnorynkowym słowniku pojawiło się „likwidowanie barier”, odnoszące się do proponowanej przez Milтона Friedmana w *Kapitalizm i wolność* minimalizacji roli administracji w życiu społeczno-gospodarczym. Na lokalnym gruncie skutkowało to oczekiwaniem, że miasto zmieni się pod wpływem rynkowej samoregulacji: przepływu kapitału, pracy i własności. Związany z tym oczekiwaniem trend deregulacyjny w latach 90. XX wieku miał jednak dwoistą naturę. Łódzkie instytucje tego czasu (m.in. administracja, edukacja, opieka zdrowotna, kultura) stanowiły wielki obszar niedofinansowania. Ogromnym obciążeniem była infrastruktura miasta: zaniedbane kamienice śródmieścia w wielu miejscach nie posiadające podstawowych udogodnień cywilizacyjnych (wciąż jest to realny problem), popadające w ruinę tereny poprzemysłowe i źle starzejące się blokowiska. Właściwsze byłoby określenie tego trendu jako oszczędnościowo-deregulacyjny; ograniczenia miały wspomóc rozwój przedsiębiorczości, której aktywność miała zmienić miasto.

W nowej gospodarczej rzeczywistości, obok wyzwolonych wolnorynkowych sił przedsiębiorczych mieszkańców, twardym atutem Łodzi miało być jej położenie w geograficznym centrum Polski. Atrakcyjność miasta jako centrum logistycznego czy kongresowego miała jeszcze wzrosnąć wraz z planowanymi w skali całego kraju inwestycjami drogowymi i kolejowymi. Kolejny geograficzny atut to bliskość (130 km) Warszawy. Od początku lat 90. XX wieku dostrzegano potencjał gospodarczy, kulturalny i naukowy we współpracy obu ośrodków. Do najambitniejszych koncepcji należał projekt *Warszawa-Łódź – miasto binarne* architekta i urbanisty Jacka Damińskiego [1997], zakładający połączenie dwóch miast za pomocą szybkiej kolei oraz zlokalizowanie w połowie drogi międzynarodowego lotniska, które miało być elementem scalającym układ.

Szansa na realizację mniej lub bardziej zaawansowanych projektów infrastrukturalnych otworzyła się wraz z akcesją Polski do Unii Europejskiej w 2004 roku. W 2012 roku Łódź została połączona z Warszawą autostradą A2, w 2016 roku otworzono nowy budynek Dworca Fabrycznego z podziemnymi peronami, który umożliwia poprowadzenie tunelu pod miastem i przyszłą zmianę jakościową w ofercie kolejowej. Wszystkie te plany zostały zrealizowane już w dużej mierze przy wsparciu funduszy z Unii Europejskiej. Wiele wskazuje na to, że pomysł

transformacji w kierunku miasta przemysłów kreatywnych mógł zaistnieć dopiero w klimacie możliwości, które zaczęły otwierać się przed Łodzią po 2004 roku. W drugiej dekadzie „niewidzialną rękę rynku” zaczęło zastępować słowo „inwestycja” – określające, obok zaangażowania podmiotów prywatnych, także bardzo różne rodzaje wydatków publicznych. Zaczęto postrzegać przemysły kreatywne jako koncepcję, dla której infrastrukturę czy programy inicjujące będzie można sfinansować w ramach „projektów” – różnorodnych form systemowego wsparcia za pomocą publicznych pieniędzy. Przykładem takiej realizacji jest Art Inkubator – renowacja zespołu kilku budynków z należącego do Karola Scheiblera rozległego imperium fabrykanckiego. Miejsce to zarządzane jest przez instytucję Fabryka sztuki – powołaną wspólnie przez Urząd Miasta Łodzi oraz Stowarzyszenie Teatralne „Chorea” i Łódź Art Center w 2007 roku. Obok realizacji programu kulturalnego część pofabrycznych przestrzeni jest oferowana przedsiębiorcom z branży kreatywnej. W murach, w których dwadzieścia lat temu pracowała klasa robotnicza, na jej miejsce (dosłownie i metaforycznie) weszła klasa kreatywna. Produkcja tekstyliów została zastąpiona przez produkcję filmów, koncepcji architektonicznych, gier wideo, layoutów stron internetowych, projektów akcesoriów dla zwierząt i upcyklingowanych mebli.

Mury dawnej fabryki nie są już zarządzane przez dyscyplinującą ruchy i zachowania robotników formułę, której dojrzałą i najbardziej wpływową koncepcję przedstawił w 1911 roku Frederick Winslow Taylor w *The Principles of Scientific Management*. Dowodem na jej efektywność było zrewolucjonizowanie metod produkcji przez Henry’ego Forda w 1913 roku, które zapoczątkowało erę masowej komunikacji samochodowej. Judith A. Merkle (Riley) [1980] wskazała, że zarządzanie naukowe nie tylko zmieniło sposób myślenia o zarządzaniu pracą w Stanach Zjednoczonych, a następnie w kolejnych uprzemysłowionych państwach, ale też stało się jedną z najważniejszych idei XX wieku i „usprawiedliwiło zerwanie z tradycyjną polityką i transformację zarządzania państwem w operację techniczną.” [Merkle 1980: 245, przekład własny]. Po 1918 roku taylorowskie zarządzanie zafascynowało Lenina, który widział w jego restrykcyjnym stosowaniu szansę na sukces ekonomiczny systemu komunistycznego [Scoville 2001]. Po 1945 roku w łódzkich fabrykach, ale i szeroko rozumianym życiu społecznym, koncepcja kontroli i dyscypliny osiadła na długie lata.

Jon McKenzie zauważa, że powojenny system gospodarczy Stanów Zjednoczonych zaczął otwierać się na alternatywnie wobec zarządzania naukowego formy organizacji pracy w celu poprawy wydajności w zmieniających się warunkach, w myśl zasady:

„pracować lepiej, kosztować mniej” [McKenzie 2011: 71]. Pierwsze poważne przesunięcie nastąpiło w latach sześćdziesiątych XX wieku, kiedy przedsiębiorstwa zaczęły zachęcać pracowników do proponowania i dokonywania zmian w sposobie działania firmy – zamiast „dostosowywać” każdą osobę do suwerennego funkcjonowania procedur zaprojektowanych przez ekspertów. Relacje w organizacjach opierano na metodach takich jak informacje zwrotne, w których krytyczne spojrzenie jest nie tylko dozwolone, ale nawet pozyskiwane w celu dokonywania korekt w polityce firmy. W PRL-u ich odpowiednikiem był system wniosków racjonalizatorskich, jednak był on stosowany głównie do rozwiązywania problemów technicznych, gospodarki zasobami lub poprawy bezpieczeństwa. Ważnym czynnikiem, który w znacznym stopniu przyczynił się do zmiany praktyk organizacyjnych w USA, była częściowa dezindustrializacja – przeniesienie wielu gałęzi przemysłu poza Stany Zjednoczone i zwrot w stronę gospodarki zorientowanej na usługi i technologie informacyjne. Ta zmiana stworzyła podstawy rozwoju zarządzania, w którym zaczęto rozmywać podział między pracą a wypoczynkiem oraz poszerzać pole osobistej ekspresji pracownika. McKenzie zauważa, że słowem pojawiającym się coraz częściej w kontekście przemian w zarządzaniu był *performance*. Zarządzanie performatywne opisuje jako odwrót od racjonalnego, ujednoliconego modelu na rzecz elastycznego poszukiwania lepszej wydajności w nowych warunkach. Podkreśla, że równoległe to samo słowo zyskiwało istotne znaczenia w innych, również bardzo odległych dziedzinach:

„Poszukując społecznych wydarzeń, w czasie których ucieleśnia się i transformuje siły społeczne, performatycy utworzyli pole performansu kulturowego, na którym umieścili takie działania jak rytuał, teatr, sztuka żywego słowa, folklor, sztuka performansu i rozrywka popularna. W przeciwieństwie do nich, badacze zarządzania performatywnego poszukiwali organizacyjnych praktyk służących wydajności, maksymalizacji wyników i minimalizacji nakładów, tworząc w tym celu pole performansu organizacyjnego obejmującego fizyczną pracę robotników, umysłową pracę urzędników, wspólne wysiłki pracowników i zarządców w małych zespołach roboczych, działach i dużych wydziałach instytucji, jak również ogólna koordynację ludzi i systemów technicznych tworzących organizacje [McKenzie 2011: 104].”

Amerykański badacz zadaje intrygujące pytanie: jak to się stało, że performans stał się zarówno praktyką kulturowego oporu, jak i sposobem zarządzania organizacjami – nie tylko biznesowymi, ale też instytucjami takimi jak wyższe uczelnie czy jednostki administrujące funkcjonowaniem miast? McKenzie zwraca uwagę, że paradygmat performansu nie jest

zarezerwowany wyłącznie dla nauk humanistycznych, ale pojawia się w polu zarządzania, naukach ścisłych oraz w technologii i inżynierii. Performans we wszystkich wymienionych obszarach jest próbą, a precyzyjnie – testem. Testem, który prowadzi do wielowymiarowych kompromisów uwzględniających różne czynniki. Wiedzę naukową uzyskuje się poprzez stawianie hipotez, a następnie testy rozumiane jako eksperyment, którego powtarzalność stanowi dowód na prawdziwość proponowanej teorii. Performans w technologii, inżynierii dostarcza informacji zwrotnych, które mogą wpłynąć na prognozę, zmienić ją lub anulować. Procedury takie jak ocena komputerowa poszczególnych cech materialnego lub wirtualnego prototypu opierają się w dużym stopniu na technikach intuicyjnych – niektórzy sugerują, że nie można ich w ogóle uznać za naukę, a bardziej za sztukę. Decyzja o wdrożeniu danego prototypu zapada na podstawie analizy wielu wskaźników: od kosztów działania, trudności wytworzenia, niezawodności (lub celowej zawodności), do spodziewanej satysfakcji użytkownika.

Dostrzegane przez teoretyków kultury w latach 60. XX wieku performatywne cechy sztuki, kontestującej postawy i myśli politycznej, ale też schematyczność codziennych zachowań, zdaniem McKenziego są nieodłącznie splecione z obszarem ekonomicznym i technologicznym. W ten sposób kultura w ujęciu McKenziego nie jest autonomicznym obszarem – przeciwstawionym lub istniejącym obok ekonomii i technologii. Wszystkie te obszary stają się areną globalnego performansu, który łączy słowa i czyny, mówienie i widzenie, dyskurs i praktykę w niejednorodną sieć. McKenzie zwraca uwagę, że napięcia między różnymi paradygmatami zachodzą w ramach tego samego systemu: „Performatywny i performanse to nasz system i nasz sposób istnienia – to, jak widzimy i to, jak wypowiadamy (...) [McKenzie 2011: 225]”.

Ciało czy mowa, wszystko jest performatywne. Form tych nie da się zharmonizować: pozostają odrębne, niekompatybilne, czasem wręcz wrogie. Są one spajane siłą:

„Pokład performatywny, generujący archiwum form wiedzy, spowity jest w narosły w nim diagram sił władzy, sił nieuwarstwionych w dyskursy czy praktyki, natomiast złożonych z afektywnych strategii: mikrozespołów normatywów i mutacji [McKenzie 2011: 227]”.

McKenzie zauważa, że percepcja performansu kulturowego ukształtowała się w ramach nauk o kulturze, a jego paradygmatem badawczym jest performatyka. Za cel performansu kulturowego uznaje skuteczność [*efficacy*], która może być osiągnięta zarówno poprzez

wywołanie zamiany, jak i utrzymanie już znormalizowanych praktyk kulturowych. Performans organizacyjny badany jest w ramach paradygmatu zarządzania performatywnego, a jego głównym celem staje się wydajność [*efficiency*]. Performans technologiczny jest nakierowany na sprawność [*effectiveness*], osiąganą przez doskonalenie technoperformatywnych procedur. Paradygmat badawczy dla tej dziedziny nie został jeszcze wyraźnie wyodrębniony.

Choć siły dyscyplinujące są nadal obecne, to jednak różne elementy struktury władzy zmieniły się radykalnie: tożsamości hybrydowe, różnorodność kulturowa, międzynarodowe firmy, globalne infrastruktury cyfrowe, szeroko rozpowszechnione spekulacje gospodarcze, ustawiczna edukacja, archiwizacja audiowizualna oraz pragnienie przekraczania granic lub norm. W rzeczywistości ciągła transformacja stała się celem, a my jesteśmy „programowani” do performowania zamiast dążenia do zgodności z wzorcem. McKenzie wyróżnia kolejny po dyscyplinie pokład władzy: performatywny – nomadyczny, splątany w sieć, rozproszony, przekształcający się w nielinearny sposób. Tak sprawowana jest władza nad społeczeństwami, które problem wyprodukowania dóbr i dostarczenia surowców rozwiązują równolegle z konkurencją w przestrzeni przepływu, zarządzania i kontrolowania informacji. McKenzie przewiduje:

„ (...) performans stanie się dla XX i XXI wieku tym, czym dyscyplina dla wieku XVIII i XIX: ontologiczną formacją władzy i wiedzy. Jest to formacja ontologiczna, o ile przekształca byt, podważając nasze pojęcie historii; jest zarazem historyczna, o ile proces tego przekształcenia wpisuje się w materię [McKenzie 2011: 23].”

Otwartość, różnorodność, mobilność, elastyczność – zakres zachowań i metod działania akceptowanych przez władzę performasu jest bardzo szeroki. Jednocześnie doskonalą one sposoby ewaluacji według „zobiektywizowanych”, ale często nieoczywistych metod, mierząc różnorodne czynniki i osiągnięcia, porównując poszczególnych pracowników, wyrażając rodzaj groźby: „performuj albo...” (stracisz pracę). McKenzie znalazł ją między innymi na okładce amerykańskiego wydania magazynu „Forbes” z 3 stycznia 1994 roku, zawierającego artykuł dotyczący zmian w kadrze managerskiej dużych przedsiębiorstw.

„Oto wyzwanie Forbesa: pod tytułem szacownego czasopisma rzuca się w oczy nagłówek *Perform – or else (Performuj albo...)* wydrukowany w ostrzegawczym kolorze żółci. Słowa te i biały tytuł „Forbes” wspólnie obramowują część widniejącego za nimi obrazu i koncentrują nasz wzrok na zamrożonym w stopklatce gościu: hakowata

raczka złowieszczo sięga białoskórego, szpakowatego biznesmena [McKenzie 2011: 5].”

Przemysł tekstylny i przemysły kreatywne łączy więc cel: efektywność. Wartość sztuki (pierwotnie w znajdującej się w centrum koncepcji przemysłów kreatywnych) wiąże się z tym, jak przekłada się ona na całą gospodarkę opartą na wiedzy. Dodatkowo oczekuje się otwarcia na technologię lub tworzenia technologii. Jako czynnik ekonomiczny sztuka musi być pobudzana i oceniana za pomocą narzędzi ewaluujących. Dla kreatywności jednym z nich jest stworzony w 2004 r. przez Martin Prosperity Institute pod przewodnictwem Floridy Global Creativity Index, mający na celu monitorowanie zmian w obszarze gospodarki kreatywnej w kilkudziesięciu krajach świata. Czynnik ten ma za zadanie oceniać i porównywać stopień kreatywności. Sztuka zostaje więc uwikłana w system statystyk – rankingi, których metodologia jest autorytarna, ale nie ona staje się przedmiotem powszechnego zainteresowania – lecz „miejsce na liście”. Kiedy ogłoszono aplikację na konkurs o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury, wybrzmiał pluralizm sztuk, kierunków i wrażliwości, które mają transformować miasto za sprawą swojego wkładu w rozwój gospodarczy. „Rewolucja wyobraźni” ostatecznie miała przypominać raczej kolejną rewolucję przemysłową niż (także przywoływaną w aplikacji) rewolucję 1905 roku – robotniczy zryw o wolność, prawo do pracy, samostanowienie i lepsze życie. Raczej systematyczne zasiedlanie i unowocześnianie niż wiece, dyskusje i konfrontacje załóg dyskutujących o poprawie warunków życia, choćby poprzez „konstytucje fabryczne”, mające uczynić robotników współgospodarzami ich miejsc pracy [Piskała 2015: 37].

„Konstytucje fabryczne” i inne nowatorskie pomysły powstawały w specyficznej społecznej sytuacji. W celu jej określenia sięgnę po pochodząca z 1959 roku pracę Ervinga Goffmana *Człowiek w teatrze życia codziennego* – w której to amerykański socjolog opisał relacje zachodzące między ludźmi za pomocą metafory spektaklu teatralnego. Goffman widział interakcję społeczną jako opuszczenie kulis (miejsca przygotowań) i wejście na, obserwowaną przez widownię scenę, na której wydarzał się występ (*performans*), odgrywana była rola (*role*) wpisująca się w określoną konwencję – fasadę (*face*) [Goffman 2000]. Mianem występu Goffman określał każde działanie uczestnika lub grupy, które kreuje jego lub ich tożsamość w sposób pozwalający zachować kontrolę nad wywieranym wrażeniem. Rola to wzór działania (np. sposób wykonywania pracy) ustalony przed występem. Fasada to społeczna konwencja występu, ale także jego miejsce, dekoracje, powierzchowność, sposób bycia. Jednostka – zdaniem Goffmana – nie ogranicza się do odgrywania jednej roli. Ma ich wiele, często

odgrywanych równocześnie – kulturowych, związanych z życiem zawodowym czy rodzinnym. Robotnik na początku XX wieku miał jasno określoną, choć wyspecjalizowaną rolę. „Grała ją” cała społeczność osób w podobny sposób działających i zmagających się z względnie podobną codziennością. Ewentualny awans społeczny był możliwy, ale raczej mało prawdopodobny. W tym kontekście trafne wydaje się Goffmanowskie spojrzenie na interakcje społeczne jako rodzaju teatru, w którym istnieje jasno określona rola – która może być modyfikowana, ale bardziej w sposób kolektywny niż indywidualny, relatywnie klarowna konwencja, atrybuty i przestrzenie występów (fabryki). W przypadku nowej klasy kreatywnej system Goffmana zaczyna sprawiać kłopoty: czy, kto, co i jak określa rolę i jak poradzić sobie z różnorodnością fasad? Gdzie zlokalizowane są kulisy i scena z widownią i czy możemy ją odróżnić? Z wymienionych operacyjnych pojęć zostaje występ – bez roli, fasady, bez sceny i kulisy. Wydaje się, że do opisu interakcji współczesnych bardziej adekwatna od roli aktora dramatycznego (reżyserowanego, znajdującego miejsce i czas występu, ocenianego w mniej zawiły sposób) jest figura awangardowego performerów, improwizującego, prowokującego, pomysłowego, swobodnie bawiącego się możliwościami technologicznymi (mediami). Performerów zmagającego się z nieprzewidywalnością skuteczności swojego występu, z niestabilnością miejsca, autoprezentującego siebie jako wykonawcę, który odnosi sukcesy – czasem dokonując nieszczerej autokreacji.

Z perspektywy przemysłowego miasta jakim jest Łódź widać wyraźnie, że robotnicy zniknęli, ale nie zniknęła bynajmniej produkcja oparta na dyscyplinie. Pracownica wielkiego magazynu światowego, hegemon sprzedaży wysyłkowej, kontynuuje wysiłki podobne jak jej koleżanka w zakładach z początku XX wieku. Kultura przekonuje ją jednak, że ta sytuacja może być tymczasowa, jeśli weźmie udział w zajęciach wspomagających samorozwój, przebranżowi się, znajdzie inwestycyjną szansę. Jeśli swojej sytuacji nie zmieni, może po wyjściu z zakładu wejść w obszar fikcyjnego uniwersum, kreować własne komunikaty medialne i zyskać status influencerki lub stać się członkinią neoplemiennej społeczności, w pewien sposób przekraczając geograficzne, majątkowe czy wiekowe ograniczenia [Maffesoli, 2008: 208-209]. Obszar swobodnej, kreatywnej ekspresji McKenzie wpisuje w otwarte ramy pojęcia performansu kulturowego:

„Performans kulturowy (...) obejmuje szeroki zakres aktywności prowadzonych na całym świecie. Należy do tych aktywności teatr – tradycyjny i eksperymentalny; należą różnorakie obrzędy i ceremonie, masowe imprezy w rodzaju parad czy festynów; taniec towarzyski, klasyczny i eksperymentalny; awangardowa sztuka performansu; ustny

przekaz literatury (na przykład mowy i odczyty publiczne); ludowe tradycje rapsodyczne czy gawędziarskie (*storytelling*); praktyki estetyczne życia codziennego takie jak zabawy czy życie towarzyskie; manifestacje i ruchy społeczne [McKenzie 2011: 37-38].”

Pojęcie performansu kulturowego przypisuje się wydanej w 1959 roku pionierskiej pracy Milтона Singera [1972], będącej efektem badań prowadzonych w Madrasie. Singer wywodził się ze Szkoły Chicagowskiej (w której dopiero wyodrębniały się podziały na badania socjologiczne i antropologiczne), pracował m.in. z Robertem Redfieldem w jednym z najnowocześniejszych na świecie miast. Poszukując odpowiedniego pojęcia operacyjnego dla kultury indyjskiej, w której, jak zauważał, ogromne znaczenie odgrywają zdarzenia, wyobrzebił performans kulturowy, który cechował ograniczony czas trwania, początek i koniec, program działania, osoba performerów lub performerów, publiczność, miejsce i konkretna okazja [Shepherd 2016: 42-43].

Singer zastosował nowe pojęcie w kontekście zanurzonego w tradycji i kulturowo niezwiązanego z nim Madrasu – nie wobec nowoczesnych metropolii. Doświadczenia antropologii skupione na kulturach przedtechnologicznych okazały się jednak z czasem źródłem inspiracji do refleksji o kulturze uprzemysłowionej części świata. Badaczem, który dokonał tego przekroczenia, był Victor Turner. W swoich badaniach zastosował metaforę „dramatu społecznego”, będącą rozwinięciem koncepcji rytuałów przejścia Arnolda van Gennepa. Van Gennep skoncentrował się na obrzędach przejścia jednostek z jednej sytuacji w inną – zwłaszcza interesowały go te oddzielające od siebie dzieciństwo i dorosłość. Turner natomiast postrzegał „dramat społeczny” jako ustrukturyzowany w danej kulturze katalizator służący do przekraczania granic między zastanym a nowym porządkiem społecznym. Stworzywszy tę matrycę, stosował ją do opisu zarówno zachowań społecznych kultury Ndembu, jak i konfliktu króla Anglii Henryka II z Thomasem Beckettem. Każdy „dramat społeczny” odpowiadał schematowi, w którym następowało naruszenie ustalonych i akceptowalnych norm, związany z tym kryzys, przywracanie porządku za pomocą różnorodnych działań i zażegnanie kryzysu [Turner 2005a]. Zażegnanie to Turner łączył z ponowną integracją kulturową, która zwykle wiązała się z modyfikacją przedkryzysowego modelu kultury lub długotrwałą, a nawet nieodwracalną schizmą. Victor Turner określa tę sytuację jako liminalną (z łac. *limes*). Pierwsza faza tej sytuacji polega na symbolicznym oderwaniu się jednostki lub grupy od wcześniej ustalonego zbioru warunków kulturowych. Potem następuje wejście w okres liminalny, w którym znajduje się ona poza jednoznaczną

klasyfikacją. W trzeciej fazie przejście zostaje zakończone i poddani inicjacji powracają do społecznej struktury [Turner 2005a: 196]. Jak zauważa Marvin Carlson:

„Liminalny performans może bowiem odwracać ustalony porządek, ale nigdy go nie obala. Przeciwnie, pokazuje zazwyczaj, że alternatywę ustalonego porządku stanowi przerażający chaos [Carlson 2015: 46].”

Względna stabilność i jednoznaczność norm tak rozumianego systemu nie korespondowała dobrze z tym, co obserwował Turner w uprzemysłowionych, nowoczesnych społeczeństwach. Łamanie się konwencjonalnych struktur, a przede wszystkim przyzwolenie na mniejszy radykalizm konsekwencji wynikającej z danego działania i poprzedzającej go decyzji Turner określał jako liminoidalność.

Na myśl Turnera wpływ miały prace, które stawiały pytania o funkcję zabawy w kulturze na przestrzeni dziejów: *Homo ludens* Johanna Huizingi oraz *Gry i ludzie* Rogera Cailloisa. Caillois analizuje kontinuum czynności od spontanicznych dziecięcych zabaw (*paida*) po działania publiczne zinstytucjonalizowane i cechujące się zasadami (*ludus*). Huizinga zajmował się przejawami zabawy, które zyskały wyrazistą formę, jak parady, zawody. Obaj analizowali działania skutkujące wyodrębnieniem czasu pracy i czasu wolnego, związanego z rozrywką lub wypoczynkiem, co zdaniem Turnera było symptomatyczne dla nowoczesnego społeczeństwa. Zabawa według Huizingi pełni głównie rolę pogłębiającą wspólnotowe doświadczenia. Przy tym zarówno Huizinga, jak i Caillois zwracali uwagę na związaną z zabawą wolność, która niesie ze sobą wywrotowy potencjał.

Wywrotowy charakter karnawału i śmiechu akcentował też w swoich pracach Michaił Bachtin. W średniowieczu karnawał był zdaniem Bachtina podstawowym elementem, w którym przejawiała się „podwójność świata” – świata kultury śmiechu i religijnej powagi [Bachtin 1975: 62-64]. Świat karnawału był częścią życia zanurzoną w zmysłowości, wyrażającą się poprzez rozluźnienie kontaktów międzyludzkich, nieskrępowaniu, profanacjach, ekscentryczności i absurdalnych działaniach. Taki nieustrukturyzowany teren idealnie nadawał się do testowania nowych form społecznych i kulturowych, równoważył go jednak stabilny czas powagi.

Turner obserwacje antropologiczne dotyczące kultur przedtechnologicznych zaczął przenosić do współczesności w dużej mierze dzięki wejściu w dialog z Richardem Schechnnerem. Schechner w swojej refleksji nad teatrem również eksplorował konwencję „świata na opak” (w szczególności prace Johanna Huizingi) i metaforę teatru życia codziennego

Ervinga Goffmana, a także prace Erica Berne [Carlson 2015: 44]. W artykule *Selective Inattention* z 1976 roku zaproponował zestawienie „dramatu społecznego” z „dramatem estetycznym”. „Dramat estetyczny” powstaje na bazie „dramatu społecznego”, który stanowi bazę, inspirację dla twórców teatralnych (sztuki performans). Aktywiści podważający społeczny porządek czerpią za to z technik i estetyk zaczerpniętych ze sztuki. Schechner zilustrował to sprzężenie w diagramie o kształcie „∞”, w którym obie strefy wzajemnie się napędzają. Koncepcja ta zainspirowała Turnera do napisania *Od rytuału do teatru*, w którym jednak postuluje on ruch etapowy i liniowy zamiast cyklicznego [Turner 2005b].

Prace Schechnera wywarły fundamentalny wpływ na performatykę, ugruntowując przekonanie, że powinna ona, jako dziedzina nauk humanistycznych, nie tyle badać obiekty, co rozpoznawać i opisywać procesy społeczne oraz doszukiwać się w nich prawidłowości. Performans przekroczył granice teatrologii i powiązanych a nią dziedzin, stając się metaforą opisującą wszelkie procesy kulturowe. McKenzie zauważa, że antropolodzy opisujący świat za pomocą metafory teatralnej oraz teatrologzy dostrzegający transformacyjny potencjał teatru przyczynili się w znacznym stopniu do powstania performatyki:

„Teatr daje antropologom i etnografom formalny model „dostrzegania” performansu, rozpoznania jego formy w społeczeństwie, konceptualizacji sposobów, jakim sensy i wartości ucieleśniają się w zachowaniach i wydarzeniach. Wzajemnie, liminalne obrzędy przejścia dają teatrologom funkcjonalny model transformacyjnego potencjału teatru i innych gatunków performansu [McKenzie 2011: 46]”

Napięcia społeczne lat 60. i 70. XX wieku odnajdywały nowe formy ekspresji. Aktywistyczny teatr eksperymentalny (na przykład nowojorski Living Theatre), bezprecedensowy, spontaniczny koncert w Woodstock, dziesiątki pomysłowych form kontestacji i oporu przetaczające się przez kraje zarówno Zachodu, jak i bloku wschodniego – wszystko to uwidaczniało znaczenie cielesnej ekspresji jako działania w przestrzeni publicznej. Uprzywilejowane miejsce tekstu jako konceptu formatującego kulturę i idee zostało zakwestionowane między innymi przez Jacquesa Derridę. W *O gramtologii* Derrida zwracał uwagę na instrumentalizację pisma i traktowanie go jako przekładu pełnej i w pełni uosobionej mowy [Derrida 1999: 27]. Mowa w zachodniej myśli jest zupełnie transparentna i odsyła bezpośrednio do znaczenia. Pismo jest ujmowane jako „obraz” mowy, co sprawia, że ignorowany jest proces poddawania go niekończącej się referencji. Derrida zwraca uwagę na związek mowy z podmiotem i to, że każde pismo jest śladem – który cechuje odmienna ontologia od mowy samej w sobie.

Zwrot ku cielesności i obecności zapoczątkował to, co McKenzie opisuje jako „eksplozję teorii” przełomu lat 60. i 70. XX wieku, która – jak twierdzi – w latach 80. ustąpiła miejsca cielesnej obecności jako nowej przestrzeni oporu i krytyki [McKenzie 2011: 50-51]. Tym samym teatralność, która była modelem dla performansu kulturowego, zaczęła tracić na znaczeniu wobec performansu kulturowego jako złożonego pojęcia skonstruowanego w ramach skonceptualizowanego paradygmatu performatywnego uznającego teatr za jeden z wielu kulturowych konstruktów. Fundamentalne dla ukształtowania się performatyki językoznawstwo, antropologia, etnografia czy teatrologia także zaczęły być opisywane i poddawane krytyce, traktowane z ograniczonym zaufaniem. Ciało wciąż ujmowano jako sprawcze, ale poddające się ramom konstrukcji społecznych i dematerializujące się za sprawą technologicznych, wizualnych oraz audiowizualnych reprezentacji. Rytuał, gra i zabawa, będące terenem dla badań performansu kulturowego, ustąpiły dynamicznie rozwijającej się sztuce performans – wyrafinowanemu, unikalnemu działaniu, najczęściej obracającemu się wokół osi ciało – osobista historia. Masowość spontanicznych *crush testów* obowiązujących norm, tak charakterystyczną w rewolucjach lat 60. XX wieku, zastąpiły intymne spojrzenia Abramović i Ulaya. Nastąpiło stopniowe przesunięcie performansu transformacyjnego z ulicy, strajkujących fabryk i akademików do sal galeryjnych i wykładowych. Podlegając coraz większej specjalizacji i ograniczając się do coraz mniejszych środowisk, performanse zaczęły podlegać procesom instytucjonalizacji czy quasi-instytucjonalizacji. McKenzie zauważa, że zinstytucjonalizowani performatycy stali się specjalistami od nauczania strategii przeciwstawiania się władzy, niejako tworząc teoretyczne narzędzia i ewaluując kolejnych posługujących się performansem kulturowym aktywistów i artystów [McKenzie 2011: 57]. Fakt stworzenia nauki o oporze uświadamia paradoks performansu, jego proteuszową naturę. W organiczny sposób z ryzykownego, umykającego władzy sprzeciwu może on przekształcić się w zaplanowaną, osadzoną w logice władzy instytucji działalność normalizującą. Taką niepewność w stosunku do efektu performansu kulturowego wyraził John MacAloon w 1984 roku we wstępie do antologii *Rytuał, dramat, święto*:

„(...) chwile, w których jako kultura bądź jako społeczeństwo podejmujemy refleksję nad samymi sobą i definiujemy samych siebie, odgrywamy nasze wspólne mity i naszą wspólną historię, przedstawiamy alternatywne wersje samych siebie czy też zmieniamy się pod pewnymi względami, by pod innymi pozostać tacy sami [MacAloon 2009: 12].”

W ujęciu McKenziego performans kulturowy jest propozycją alternatywnych uzgodnień wobec zastanej rzeczywistości oraz impulsem transformującym lub petryfikującym społeczne

normy [McKenzie 2011: 40]. Marvin Carlson, podsumowując różne stanowiska widoczne w performatyce, opisuje performans kulturowy jako rozmaite kulturowe, społeczne i intelektualne nurty zakładające poszukiwanie podmiotowości i tożsamości, ale przede wszystkim stanowiące rodzaj wyzwania dla zastanych sensów [Carlson 2015: 31]. Otwartość performansu kulturowego w ujęciu McKenziego pozwala również na traktowanie go jako elementu w metamodelu sposobu funkcjonowania współczesnego świata. Pojęcie metamodelu jako odniesienia (do badanych performansów) i samoodniesienia (do performansu jako sposobu prowadzenia badań) McKenzie [2011: 256] wchodzi w dialog z *Chaosmose* Guattariego, który wyodrębnił dwa modele „struktury” i „maszyny” rozróżniając je w kontekście autopoiezy i sprzężenia zwrotnego. Strukturę charakteryzuje dążenia do wieczności poprzez ciągłą optymalizację (na podstawie zbieranych danych i analizy efektów). Maszyna to droga do abolicji – bez gwarancji powrotu. McKenzie twierdzi jednak, że w strukturę wpisane jest silne ryzyko katastrofy, a maszyna właśnie za sprawą swojej odrębności niesie ryzyko zaburzenia struktury, zauważając:

„Chociaż możemy powiedzieć, że strukturalne performanse dążą do integracji, a performanse machinalne do dezintegracji – trzeba nam także dodać, że każdy z nich dąży ku temu drugiemu [McKenzie 2011: 257].”

Pojęcie metamodelu pozwala McKenziem odnieść się w ramach swojej teorii ogólnego performansu do wniosków, jakie Jean-François Lyotard wysnuł w pracy *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*. McKenzie podziela wnioski Lyotarda o kresie wielkich narracji, wśród których wymienia zarówno te nowoczesne, jak emancypacja, prymat rozumu, zapewniający dobrobyt system ekonomiczno-społeczny, jak i wyrastające z tradycji, jak religia. Przesunięcie w stronę kondycji ponowoczesnej – akceptującej logikę gry i umowności oraz przypadkowość zdarzeń, nastawionej na poszukiwania i rekonfiguracje – sprawia, że ogólna teoria jest czymś, czego współczesna humanistyka raczej unika. Paradoksalnie jednak, jak zauważa McKenzie, Lyotardowska koncepcja ujawnia performatywność wiedzy jako swoisty reżim i siłę normalizującą. Odczytanie w tym duchu Lyotarda wskazuje performans jako metadyskurs, który zapełnia pustkę po tracących moc wielkich narracjach. Metadyskurs, który nie tyle nie ma treści, co wykazuje taką zmienność i różnorodność, że jego stabilna charakterystyka jest awykonalna, a tworzenie teorii wokół niego ma także z zasady procesualny i nietrwały charakter.

Jak zauważa McKenzie, takie odczytanie roli performansu koliduje z postrzeganiem go jako siły transgresyjnej, aktu oporu wobec stabilnej w swojej istocie, skonsolidowanej

i usystematyzowanej władzy. McKenzie zwraca uwagę na rolę krytycznych interpretacji teorii performatywnych aktów mowy Johna Langshawa Austina dokonanych przez Derridę, który zwracał uwagę na bezalternatywność działania performatywu oraz na wartościujący charakter wypowiedzi tworzących pole mikrowładzy wykazany przez Judith Butler.

Teoria aktów mowy Austina jest jednym z fundamentów performatyki. Angielski filozof podważył dominujące przekonanie, że wypowiedzi są reprezentacjami rzeczywistości (twierdzeniami o niej). Filozof wyodrębnił w wypowiedziach warstwę lokucji (znaczeniową), illokucji (intencji) i prelokucji (wywoływania rezultatu), które istnieją w wyodrębnionym performatywnym polu. W ten sposób dowiódł, że nie istnieje „czyste” twierdzenie, które można rozpatrywać w prostych kategoriach prawdy lub fałszu, ponieważ każde wyartykułowanie go jest równoznaczne z działaniem [Austin 1993: 554]. Założenie to skłoniło Austina do zbadania, jak i jaką rzeczywistość tworzymy, kiedy wypowiadamy (lub piszemy) słowa. Austin stworzył kategorię performatywu – wypowiedzi (prostych czy złożonych) mających potencjał dokonania zmian w świecie możliwym. Obok zakwestionowania dualizmu oceny wypowiedzi w kategoriach prawdziwe – fałszywe, Austin podważył oczywistość podziału na zdania wartościujące (oceniające) i opisujące (prezentujące fakty) [Austin 1993: 695]. Wykazując wcześniej problem z prezentacją „neutralnej” rzeczywistości za pomocą wypowiedzi i jednoczesnej jej sprawczości, każda choćby w minimalnym stopniu ma charakter decyzji lub nakazu.

Krytyczna interpretacja myśli Austina dokonana przez Derridę polega na zakwestionowaniu znaczenia fortunności – niezbędnych warunków, sytuacji, kontekstu, w którym może zaistnieć wypowiedź o charakterze performatywnym. Derrida krytykuje tym samym potrzebę zachowania jakiejś zewnętrznej instancji – kontekstu, za którego pomocą dokonywana byłaby ocena, czy dana wypowiedź działa lub nie. Butler [2008] kontynuuje myśl Austina o potencjalnie wartościującym charakterze każdej wypowiedzi i postrzega to zjawisko jako element istotny z perspektywy mechanizmów władzy (odwołując się m.in. do Foucaulta). Dostrzega zawartą w języku mikrowładzę rozumianą jako rozproszona siła, która jest używana do stabilizowania, podtrzymywania konkretnych porządków w polu społecznym.

McKenzie, powołując się na krytyczną recepcję teorii aktów mowy, zwraca uwagę na rozproszenie władzy, jej nierównomierną dystrybucję i normalizujący charakter rozproszonych performansów. Jednostki w tak rozumianej sieci władzy tworzą mechanizmy kontroli i autostymulacji. McKenzie za pionierską w tym obszarze uważa pracę *Eros i cywilizacja* Herberta Marcusa, reinterpretującą ekonomiczno-socjologiczny projekt Marksa i wchodzącą w

krytyczny dialog z teorią popędów i diagnozami dotyczącymi kultury, jakich dokonał Zygmunt Freud. Marcuse opisywał w niej „zasadę performansu” – rodzaj praktyki władzy, który polega na wciągnięciu wyalienowanych jednostek do rywalizacji o „społeczne dokonania” [Carlson 2015: 35]. Członkowie społeczności angażują się w nią i czerpią przyjemność ze stawianego im wyzwania, nawet gdy nie pozwala im to rozwijać umiejętności i realizować indywidualnych potrzeb. Zdaniem McKenziego głos Marcusa pojawił się w 1955 roku nieprzypadkowo, bo wtedy właśnie zaczęto rozwijać zasady performatywnego zarządzania i technoperformansu. Długo jednak jego głos nie spotkał się z dostatecznie uważną recepcją – także wśród performatyków.

Obok rozwinięcia koncepcji performatywnej władzy, zaczerpniętej z prac Lyotarda, Butler i Markus, McKenzie dokonuje twórczej konfrontacji z myślą Foucaulta i jego recepcją zachodnioeuropejskiej mechaniki władzy, określanej jako władza dyscyplinarna [Foucault 1998, 2009]. Jest to siła regulująca zachowania, wskazująca normy postępowania, organizująca społeczeństwo w sposób bardziej produktywny. „Narzędziami” tej władzy stały się instytucje i „ich” miejsca: więzienia, szpitale, fabryki, urzędy i szkoły. Władza dyscyplinarna stanowi przedłużenie władzy suwerennej, która jest scentralizowana, wydaje nakazy i zakazy w formie prawa i stosuje przemoc wobec tych, którzy jej nie respektują. Władza suwerena do XVIII wieku manifestowała się w sposób incydentalny. Jedną z form tej manifestacji była kaźń, mająca na celu odcisnięcie piętna i zadanie fizycznego bólu skazanemu. Rozwój władzy dyscyplinarnej prowadził do stopniowego odchodzenia od tak brutalnej i spektakularnej kary na rzecz polityki izolacji i intensywnej normalizacji. McKenzie zauważa rozrastającą się na tym „pokładzie” nową warstwę, która inaczej formatuje władzę i wiedzę. Warstwę, która nie tylko prezentuje normy czy izoluje, ale też skłania do bardzo konkretnych i specyficznych działań. Władzę rozproszoną, nomadyczną, która w swojej mechanice zachowuje margines dla oporu, jednak odbiera mu sprawczość. Zachęca do eksperymentowania, ruchu i zmiany, a jednocześnie wytwarza poczucie bezalternatywności:

„Performans tak dalece przeniknął dziś amerykańskie społeczeństwo, że przypomina ową tajemniczą aurę, która zdaniem Nietzschego otacza wszystko, co żyje i bez której życie «uschnie, skostnieje, wyjałowuje» [McKenzie 2011: 3].”

W takich warunkach McKenzie rozumie performans zarówno jako element mutacyjny (diagnozujący *status quo* jako problem i prowokujący do jego zmiany) jak i normatywny (diagnozujący *status quo* jako pożądaný stan i podtrzymujący go). Między tymi stanami obserwuje zjawisko sprzężenia zwrotnego (*feedback loop*). Mutacje stają się normami,

a zdezaktualizowane normy mogą mieć znów potencjał mutacyjny. Ujęcie to można odnieść do analizowanych w pracy przypadków zdarzeń artystycznych. W działaniach artystów widzimy niewątpliwie silny krytycyzm wobec norm ocenianych jako nieefektywne, ale też wezwanie do zastąpienia ich nowymi. Niezgoda dotyczy ich pozorności, szkodliwości lub niekonsekwencji. Paradoksalnie, z opisywanych zdarzeń artystycznych częściej możemy wyłuskać myśl strategiczną oraz propozycje stabilizacji norm niż z niezwykle zmiennego, nastawionego na doraźne efekty performansu organizacyjnego realizowanego w instytucjach i ośrodkach decyzyjnych miasta.

Kiedy starania Łodzi okazały się niewystarczające i Europejską Stolicą Kultury 2016 został wybrany Wrocław, koncepcja przemysłów kreatywnych w pewnym stopniu została jednak zaadaptowana: „Łódź kreuje” – charakterystyczny logotyp nawiązujący do typografii Władysława Strzemińskiego jest do 2012 priorytetowym elementem strategii wizerunkowej miasta [zob. Brzozowska 2015: 15]. Obok kreatywności z czasem pojawiły się inne narracje o łódzkiej transformacji. Na pierwszy plan wysunęła się rewitalizacja, która zgodnie ustawą rozumiana jest jako:

„ (...) proces wyprowadzania ze stanu kryzysowego obszarów zdegradowanych, prowadzony w sposób kompleksowy, poprzez zintegrowane działania na rzecz lokalnej społeczności, przestrzeni i gospodarki, skoncentrowane terytorialnie, prowadzone przez interesariuszy rewitalizacji na podstawie gminnego programu rewitalizacji [Ustawa 2015]

W Łodzi realizowany jest on zarówno na terenach zamieszkałych, jak poprzemysłowych i pokolejowych – a szczególnie intensywnie na terenie Nowego Centrum, w obrębie ulic Kilińskiego, Narutowicza, Tuwima oraz alei Śmigłego-Rydza. W związku z nowym kierunkiem transformacji władze miasta w 2017 roku aplikowały o organizację prestiżowej imprezy: EXPO 2022. Wystawa miała odbyć się na terenie Nowego Centrum i być poświęcona problemom rewitalizacji oraz inteligentnych miast, ukazując sukces w zagospodarowaniu poprzemysłowych terenów. Wygrało argentyńskie Buenos Aires. Łódź nieoczekiwanie otrzymała natomiast prawo do organizacji EXPO Horticultural 2024 (tak zwanego Zielonego Expo), co stało się motorem dla kolejnej transformacyjnej koncepcji, tym razem skierowanej na „zielone miasto”. Zmiana pomysłów na gospodarcze i wizerunkowe kierunki transformacji miasta ma swoją specyficzną, niecierpliwą dynamikę. Koncepcje, które zaczynają wydawać się mniej efektywne i efektowne, muszą usunąć się w cień. Testujący miejskie normy społeczne artyści i artystki wydają się mieć do tych sytuacji odpowiedni dystans. Pomimo efemerycznego

charakteru wielu wystąpień, w tym kontekście ich działalność uderza zaskakującą konsekwencją.

Rzucić wyzwanie miastu

We wniosku aplikacyjnym o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury 2016 znajdziemy sporo odwołań do awangardy i nowoczesności: „Rewolucja jest naszą kontynuacją. Awangarda jest naszą tradycją. Nasze korzenie czerpią z przyszłości.” [Łódź. *Rewolucja wyobraźni...*: 15] Awangardowość zaprezentowana jest tu jednak przede wszystkim, jako lista nazwisk wybitnych mieszkańców. Tymczasem etos łódzkiej awangardy to nie tylko mieszkanie i praca w Łodzi, ale też myślenie i działanie na rzecz zmiany miasta.

Kiedy w 1931 roku do Łodzi przybył Władysław Strzemiński, awangardowy malarz i teoretyk, wraz z żoną, rzeźbiarką Katarzyną Kobro, przemysłowe miasto stało się miejscem prezentacji Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy a.r.. Strzemiński pierwotnie planował, że znajdzie ona swoje miejsce w stolicy. Łódź okazała się jednak bardziej otwarta na najnowszą sztukę – głównie dzięki postawie Przecława Smolika, krakowianina, który wówczas był urzędnikiem odpowiedzialnym za muzealnictwo. Sama kolekcja w założeniu jej twórców miała być impulsem zarówno dla polskiej kultury – prowadząc do zmiany dominującej „romantycznej” postawy, otwarcia na współczesne prądy intelektualne, estetyczne oraz sposoby racjonalnego organizowania życia [Muzeum Sztuki... 2015: 23] – jak i dla międzynarodowego środowiska poszukujących artystów.

Strzemińscy w 1933 roku zamieszkali we właśnie ukończonym budynku na modernistycznym osiedlu zaprojektowanym przez Jana Łukasika, Mirutę Słońską, Witolda Szerszewskiego i Jerzego Berlinera w trójkącie ulic Srebrzyńskiej, Jarzynowej i alei Unii Lubelskiej. Kolonia osadzonych wśród zieleni nowoczesnych bloków w układzie północ–południe była przykładową realizacją Karty Ateńskiej, zapewniając odpowiednie nasłonecznienie mieszkań i bliskość zieleni – w tym bezpośrednie sąsiedztwo rozległego parku. Osiedle Montwiłła-Mireckiego stało się przestrzenią życia Strzemińskich. Ponieważ wyróżniało się jakością, w czasie II wojny światowej uczyniono je jedną z niemieckich enklaw i Strzemińscy musieli opuścić zajmowany lokal. Enklawy te w zamyśle okupantów miały rozrastać się i w konsekwencji uczynić z Łodzi nowe, aryjskie miasto – zunifikowane rasowo oraz przeprojektowane urbanistycznie i krajobrazowo. Droga do tego celu prowadziła poprzez zniewolenie, a następnie eksterminację ludności żydowskiej, eliminację polskiej inteligencji, wreszcie – podporządkowanie i wykorzystanie pozostałych niearyjskich mas robotniczych jako siły roboczej dla nazistowskiej gospodarki. Choć okupacyjnej administracji nie udało się stworzyć jednolitego rasowo miasta, za sprawą polityki eksterminacji i wyniszczenia

bezpowrotnie utracono społeczność budowaną dotąd w Łodzi dzięki złożonym relacjom międzykulturowym.

Władysławowi Strzeмиńskiemu i jego żonie Katarzynie Kobro udało się przetrwać wojnę. Choć miasto nie było znacząco zrujnowane pod względem architektonicznym, to stanowiło krajobraz społecznej katastrofy. Po 1945 roku do spustoszonej Łodzi przybywali emigranci między innymi z miejscami doszczętnie zniszczonej Warszawy. Miasto czekał nowy etap. Władysław Strzeмиński widział w krajobrazie po tragedii szansę na gruntowną reorganizację życia w przemysłowej aglomeracji, która mogła stać się najnowocześniejszą i najlepiej zorganizowaną w Polsce, a może w Europie Środkowo-Wschodniej. Wyrazem jego poglądów był zilustrowany 39 rysunkami artykuł *Łódź sfunkcjonalizowana* z 1947 roku, opublikowany na łamach „Myśli współczesnej”. Postulował w nim radykalne przeobrażenie miejskiej struktury inspirowane koncepcją miasta linearnego. Strzeмиński [1947] krytycznie odnosił się do przedwojennej jakości życia w Łodzi i identyfikował w niej na tyle liczne problemy, że – jego zdaniem – racjonalnym rozwiązaniem byłoby zbudowanie miasta od nowa.

Historia Łodzi sięga późnego średniowiecza – już wówczas otrzymała ona prawa miejskie, jednak jak wynika z zachowanych spisów ludności pod względem liczby mieszkańców aż do XIX wieku nie różniła się od nieco większych wsi. Okres dynamicznych przemian rozpoczął się wraz z autorytarnym wyznaczeniem jej jako ośrodka produkcji, który zasilić mieli różnorodni kulturowo, posiadający unikalne umiejętności lub szukający zatrudnienia emigranci. Pomysł ulokowania w tym miejscu przemysłu nie powstał w zbiorowości małego rolniczego miasteczka, ale był inicjatywą administracji gospodarczej Królestwa Polskiego. Łódź rolnicza w XIX wieku zaczęła zanikać w wyniku intensywnych przeobrażeń przestrzennych, których kształt wyznaczała geometryczna siatka Nowego Miasta. Dalekowzrocznie uwzględniała ona przyszły rozwój miasta, co wybitny organizator polskiego przemysłu Rajmund Rembéliński musiał w swoich raportach uzasadniać:

„(...) dostrzec się zdaje iż jakkolwiek ogół utworzonych placów na pierwszy rzut oka zbyteczny mógłby się zdawać, w skutku wszakże to nie ma, bo tej całej ogólnej liczby 669 placów nie więcej jak 84 placów sukiennych, a 191 placów płóciennych wolnych jeszcze (...) pozostało [Rembéliński 1828: 345].”

Mimo to zaplanowany układ przestrzenny pod koniec XIX wieku okazał się niewystarczający wobec bezprecedensowego, porównywalnego tylko z miastami amerykańskimi procentowego wzrostu liczby ludności. Dodane do godła z inicjatywy profesora

Jana Karola Kochanowskiego (propozycja opisana w 1903 roku) motto miasta *Ex navicula navis* opisuje eksplozję demograficzną, w wyniku której w niespełna stu lat (1815-1903) z ośrodka nie liczącego nawet tysiąca mieszkańców Łódź przeobraziła się w ponad 600-tysięczne przemysłowe miasto.

Administracja i koordynacja takiego procesu wydaje się wyzwaniem w każdych warunkach, jednak problemy rosły w związku z wyjątkową indolencją zaborczych władz w końcu XIX i początkach XX wieku. W niedoinwestowaniu, jako suma inicjatyw prywatnych i ograniczonych reakcji władz miasta, wzrastały dysproporcje między rosnącymi imperiami nielicznych a codzienną egzystencją mas. Rytm tej codzienności wyznaczała rutyna fabrycznych zegarów, którą zakłócały strajki, zamieszki i pożary fabryk, podpalanych w wyniku ekonomicznej kalkulacji (ubezpieczenia, procedury bankructwa).

Śródmieście gęsto zabudowane przez kamienice czynszowe było – zdaniem artysty – egzemplifikacją tej atmosfery i powstało za sprawą chęci osiągnięcia maksymalnego zysku kosztem dostępu mieszkańców do powietrza, zieleni i słońca. Strzeмиński widział nową Łódź jako miasto realizujące międzynarodowe standardy sformułowane przez modernistycznych architektów w latach 20. i 30. XX wieku, takie jak równomierne rozmieszczenie stref o funkcjach usługowych, mieszkaniowych i przemysłowych, reorganizacja komunikacji zbiorowej i towarowej, większa dostępność terenów zielonych. Linearny charakter nowej urbanistyki miał pozwolić na bezproblemową rozbudowę miasta w miarę demograficznego wzrostu. Architektura miała zostać zunifikowana do katalogu modułów, z których komponowana byłaby przestrzeń miejska. Było to odzwierciedlenie przekonań, którymi artysta kierował się w swojej malarskiej koncepcji unizmu, w ramach której badał możliwość równorzędności każdego fragmentu obrazu. Jak zauważa Andrzej Szczerski:

„Strzeмиński dowodził więc, że jego dotychczasowe badania nad metodą komponowania malarskiej płaszczyzny były czymś więcej niż tylko rozwiązaniem problemów z dziedziny sztuk pięknych. W istocie przyniosły one odpowiedź na pytanie o generalną zasadę budowy nowoczesnego świata, wyrażającą zarówno jego wartości estetyczne, jak i dokonujące się właśnie przemiany społeczne.” [Szczerski 2012: 207]

Strzeмиński realizacją swojego projektu chciał w pewien sposób powtórzyć model powstania Nowego Miasta. Łódź ukształtowana przez wiek XIX miała zostać zdominowana przez nowoczesną dzielnicę zlokalizowaną na zachód od centrum Łodzi, na osi wyznaczonej przez linię kolejową Łódź Kaliska–Zgierz. W nową strukturę artysta zamierzał włączyć tylko

kilka istniejących osiedli, w tym własne miejsce zamieszkania – osiedle Montwiłła-Mireckiego. W przeciwieństwie do wcześniejszych koncepcji urbanistycznych dla Łodzi, niezrealizowanych z braku środków lub politycznej woli, wizja Strzezińskiego miała charakter awangardowego manifestu. Wynikał on zarówno z zapału modernizatora, odwołującego się do własnej artystycznej koncepcji i twórczej praktyki, jak i z doświadczeń codzienności. Strzeziński zdawał sobie sprawę z ogromu i radykalności tej wizji, ale jego celem było pokazanie możliwego kierunku rozwoju miasta.

Wbrew nadziejom Strzezińskiego we wczesnych latach 50. XX wieku triumfowała w Łodzi koncepcja architektonicznego socrealizmu; preferowano zespoły jednolitych brył, sprawiające wrażenie solidności i trwałości, a detale miały komunikować o triumfie socjalizmu i ludzi pracy. Architektura ta wpisana była w tradycyjną siatkę ulic i placów. Strzeziński odczuł osobiście jak dalece nowy ustrój odbiega od jego wizji nowoczesności. Sam został zmarginalizowany i skazany na ubóstwo w wyniku usunięcia go z uczelni, którą współtworzył.

W Łodzi modernizm spod znaku Karty Ateńskiej został zaadoptowany dopiero po odwilży 1956 roku, a szerzej realizowany zaczął być w latach 60. XX wieku. Klimat dla nowej, modernistycznej Łodzi szybko się ugruntował i był wiodącym trendem w 1971 r., gdy ogłoszono program modernizacji kraju bazujący na wielkich inwestycjach przemysłowych oraz budowlanych. Choć obie koncepcje – socrealistyczna i modernistyczna – znacznie różniły się w tym, jak ma wyglądać i funkcjonować miasto, to praktyka wprowadzania modernizacji zasadniczo się nie zmieniła. Miała ona charakter hierarchicznego układu, w którym na samym szczycie znajdowali się decydenci, mający ostateczny głos i wiedzę o zasobach, a także kreujący propagandowy przekaz i monitorujący społeczne nastroje. Planiści, architekci i inżynierowie byli postrzegani jako eksperci od miasta, posiadający dostateczną wiedzę, by je transformować – musieli jednak zyskiwać aprobatę decydentów. Centralizacja procesów modernizacyjnych preferowała realizację dużych w swojej skali i spektakularnych przedsięwzięć. Głos mieszkańców miał znaczenie marginalne. Mieli oni pracować i czekać na poprawę jakości miasta, zaprojektowanego na nowo przez ekspertów i przekształconego według myśli decydentów. Władza przekonywała, że aby takie miasto mogło zaistnieć każdy musi rygorystycznie przestrzegać narzuconych norm – społecznych, wydajnościowych czy dotyczących jakości. Jednym z wyrazistych elementów estetyki czasów socjalistycznych byłby wszechobecne tablice i plakaty informujące o normach, upominające o konieczności ich przestrzegania, ostrzegające przed konsekwencjami łamania zasad i przed tymi, którzy

świadomie je łamią. Takimi komunikatami wypełnione były przestrzenie produkcyjne i przestrzeń publiczna miast.

W reakcji na jednostronność i opresyjność scentralizowanej władzy zarządzającej społeczeństwem, Ewa Partum w dniach 21-23 kwietnia 1971 roku zaprezentowała akcję i instalację w przestrzeni publicznej pt. *Legalność przestrzeni*.

„Przechodziłam tędy codziennie i widywałam pustą przestrzeń. To było szalenie inspirujące, bo ten plac znajduje się w centrum miasta, gdzie po drugiej stronie stały budynki – wrzało życie. A tutaj po prostu znajdował się taki nieużytek, pusta przestrzeń. Idealna, żeby tam coś powstało, jakaś intelektualna sytuacja.” – wspomina Ewa Partum [Partum, Sosnowska 2018: 16-17].

Pustą, niezagospodarowaną działkę między budynkami przy placu Wolności w Łodzi artystka wypełniła instalacją składającą się z kilkudziesięciu wypożyczonych znaków drogowych przemieszanych ze spreparowanymi tablicami z przeróżnymi nakazami i zakazami, jak „Cisza!”, „Nie dotykać”, „Zabrania się uprawy czegokolwiek” oraz zaskakującymi i najbardziej subwersywnymi: „Zabrania się zabraniać” i „Zabrania się pozwalać”. Drugi element *Legalności przestrzeni* polegał na odczytywaniu przez artystkę wybranych nakazów i zakazów z krążącego po placu samochodu. Wydawane przez nią polecenia przeważnie były w umiarkowany sposób „respektowane” pomimo dziwnej formy ich komunikowania i czasem zaskakującej treści. [Zagrodzki 2021: 443]. Artystka wydała katalog w nakładzie 150 sztuk oraz sporządziła dokumentację fotograficzną.

Partum zwróciła uwagę na problem inflacji, wszechobecności, opresyjności i sprzeczności kolejnych norm, ale też na kwestie związane z procesami kształtowania miejskiej przestrzeni – ich bezrefleksyjność, autorytaryzm i podporządkowanie sobie jednostek. Zaaranżowana przestrzeń tworzyła semantyczną gęstwinę znajomych i zaskakujących znaków – ostatecznie wzajemnie się wykluczających. Jak zauważa Karolina Majewska, artystka „reżyserując swoistą eksplozję zarządzania przestrzenią, doprowadziła do implozji władzy i uwolnienia przestrzeni z jakichkolwiek reguł” [Majewska 2015: 30].

Legalność przestrzeni stanowiła manifestację podmiotowego doświadczenia artystki, w konkretnym miejscu, systemie politycznym i czasie. Artystyczna forma, jaką Partum wybrała, była eksplorowana przez neoawangardowe środowiska artystyczne od lat 50. XX wieku – określano ją jako akcję (*action*), później wydarzenie, zdarzenie (*happening, event*), wreszcie jako performance. Uniwersalne w różnych miejscach na całym świecie było też narastające

napięcie między elitami preferującymi technokratyczne, ograniczające pole dyskusji o zarządzaniu miastem, a ich oponentami: mieszkańcami modernizowanych dzielnic, aktywistami, proponującymi alternatywne sposoby organizacji miasta ekspertami. W Nowym Jorku w latach 50. XX wieku zakrojony na szeroką skalę plan modernizacji zakwestionowali aktywiści, organizując szerszy opór w poddawanych działaniom władz miasta dzielnicach. Konstruktwna krytyka, jaką sformułowała w *Śmierci i życiu wielkich miast Ameryki* społeczniczka Jane Jacobs [2014], wpisała się w nurt kwestionujący urbanistykę modernistyczną jako jedyną koncepcję prowadzącą do generalnej poprawy jakości życia. Ukazywała sposób narzucania mieszkańcom nowego kształtu miasta i dekonstruowała związaną z tym retorykę. Jacobs i krytycy związani z nurtem nowego urbanizmu zauważali, że funkcjonalizm nie uwzględnia kosztów społecznych związanych z przebudową dzielnic – tym samym szkodzi wielu, a premiuje nielicznych.

Aktywizm i sztukę neoawangardową łączyły nie tylko krytyczne spojrzenie na rzeczywistość, ale też formy manifestacji tej krytyki. Eksperymentujący twórcy skupiali swoje działania w przestrzeni publicznej, aby nie ograniczać się do wyspecjalizowanego, konwencjonalnego obiegu instytucjonalnego. Aktywiści szukali coraz bardziej kreatywnych form ekspresji, bodźców mogących poruszyć i zainteresować odbiorcę. Sprawilo to, że aktywizm i sztuka – w szczególności artyści wychodzący poza instytucjonalne konwencje i przeplatający lub zrównujący artystyczne formy z tym, co określamy jako naszą codzienność – coraz wyraźniej rysowały wspólne pole.

Dla opisanía tych różnorodnych aktywności wychodzących poza ugruntowane pojęcia w języku angielskim zaczęto używać słowa *performance*. Jak zauważa Marvin Carlson [2015: 4-5] jest to pojęcie w swojej istocie kontrowersyjne. Dyskusja nad tym problemem doprowadziła do wykształcenia się nowego pola badań – performatyki, która – cytując Richarda Schechnera – prezentuje świadomość tego, że:

„W rzeczywistości nie istnieje jednak możliwa do wyznaczenia – historycznie czy kulturowo – granica tego, co jest performansem. Pewne gatunki włączają się w to kontinuum, inne odpadają od niego. Gdzieś u podłoża jest poczucie, działanie, które zostaje opracowane, przedstawione, wyróżnione, wystawione na pokaz – jest performansem.” [Schechner 2006: 16]

Badacz przyjmujący perspektywę performatywną konfrontuje się z problemami, które opisał Clifford Geertz [2005: 45] w kontekście pracy antropologa i jego prób interpretacji kultur –

niekompletności i referowania przypuszczeń zamiast jednoznacznych odpowiedzi. Obszerność pola semantycznego pojęcia performansu i praktyka podejmowania badań w stanowiących wyzwanie obszarach sprawiły, że w centrum zainteresowania performatyków znalazły się same działania, praktyki, zachowania. Artystyczne zdarzenie w perspektywie performatywnej nie skupia się na formie i przedmiocie, ale przede wszystkim na procesach związanych z jego powstaniem oraz konsekwencjami jego wykonania. Richard Schechner zaznacza:

„Performatyk nie bada tekstu, architektury, sztuk pięknych ani żadnego innego produktu sztuki czy kultury jako takiego, lecz tylko jako element ciągłej gry związków i relacji – „jako” performans [Schechner 2006: 16].

Legalność przestrzeni Ewy Partum była działaniem prekursorskim i odosobnionym zarówno w jej dorobku, jak i generalnie w sztuce polskiej początku lat 70. XX wieku. Akcja ta stanowiła odważną i silnie subwersywną, ale i poetycką odpowiedź na zmiany zachodzące w najbliższym otoczeniu artystki – w centrum jej miasta. Akcja z 1971 roku zawierała silny ładunek oporu wobec tego, jak permanentnie normy komunikowane przez różne media władzy mają na celu skłonić jednostkę do codziennego, bezrefleksyjnego wspierania jej swoimi działaniami. Podmiot, jego czas, jego ciało, są „zarządzane” poprzez skłanianie do wykonywania lub zaniechania ruchów, ekspresji i związanego z nią krytycyzmu. Dzieje się to w celu sprawnego przeprowadzania w mieście postępowych procesów transformacyjnych, które mają doprowadzić do zrealizowania mglistej obietnicy lepszego, nowoczesnego życia.

Trudno nie odnaleźć analogii między Łodzią (rzeczywistością socjalistyczną) i wspomnianym Nowy Jorkiem (Zachodem). W Europie wschodniej wizje nowego miasta ogłaszały jednostki propagandowe, oczekując ogólnego entuzjazmu. W krajach zachodnich robili to specjaliści z zakresu komunikacji masowej, wspierani przez zainteresowanych transformacją deweloperów – również jako bezalternatywna. Trudno też nie zauważyć zasadniczych różnic. W amerykańskim społeczeństwie wolność słowa i zrzeszania się doprowadziła do powstania grup miejskich aktywistów, przekonujących społeczność do wizji miasta alternatywnej wobec projektów transformacyjnych. W PRL-owskiej Łodzi takie formy aktywizmu skutecznie uniemożliwiał system polityczny. Wizja alternatywna mogła zostać zrealizowana tylko dzięki odpowiedniej taktyce, rodzajowi fortelu, stosowanego przez tych, którzy nie mogą liczyć na miejsce własne, więc działają w miejscu innego [de Certeau 2008: 43].

Taką metodę działania preferował historyk sztuki Antoni Szram, który pełnił funkcję Konserwatora Zabytków Miasta Łodzi w latach 1970-1975, a więc w okresie dominacji propagandowej wizji przyszłości Łodzi jako milionowego sfunkcjonalizowanego miasta. Pomimo małych środków i sił przeznaczonych na realizację jego misji, Szram stworzył pierwszy miejski spis zabytków, obejmujący 230 pozycji. W zgrabny sposób ripostował retorykę oponentów, wskazując na historię materialną jako świadectwo nie tylko osiągnięć burżuazji, ale też pracy i umiejętności proletariatu. Szram w latach 70. XX wieku należał do nielicznych, którzy uważali relatywnie krótką, ale dynamiczną historię miasta i powstałą w jego wyniku kulturę materialną za wyjątkowy fenomen. Postulował jego ochronę nie tylko z pozycji specjalisty od dawnej kultury materialnej. Widział w niej potencjał z punktu widzenia związku mieszkańców ze swoim otoczeniem oraz przyszłego rozwoju miasta:

„Niewątpliwie nobilitacja łódzkiej architektury XIX w., zwłaszcza historyzmu i secesji, ma częściowo swoje źródło w chęci znalezienia tożsamości Łodzi – relacji pomiędzy tym, co jest zastałe – a najbardziej nowoczesnym. Twierdzę, że z biegiem lat staną się te tendencje istotne, jeżeli nie naczelne w kształtowaniu architektonicznym otoczenia człowieka (...) [Szram, 1975: 52].”

Między innymi dzięki uspokojeniu pod wpływem argumentów Szrama modernizacyjnej gorączki, dokonana się rewaloryzacja ulicy Piotrkowskiej – kluczowego dla rozwoju miasta ciągu komunikacyjnego w pasie dawnego traktu do Piotrkowa Trybunalskiego. Piotrkowska była kręgosłupem Nowego Miasta – układu urbanistycznego Łodzi wczesnoprzemysłowej. To tam najpełniej nakładały się fragmenty kultury materialnej – od domów tkaczy po wielkomiejskie kamienice – świadczące o kolejnych etapach ekspansji miasta. W czasie kadencji Szrama w środowisku architektów rozważano gruntowną, systematyczną przebudowę ulicy. Jedni postulowali pozostawienie frontów (lub tylko fasad) i modernizację obszarów zajmowanych przez oficyny, inni widzieli ją zdominowaną przez pawilony handlowe przypominający powstałą na gruzach dawnego teatru „Urania” tzw. „Magdę” (Piotrkowska 30/32). Dopiero w latach 80. XX wieku zaczęto powszechnie dostrzegać ją jako przestrzeń autentyczną, którą łodzianie mogliby identyfikować jako geograficzne i historyczne centrum.

„Gestem” dla Piotrkowskiej było wyłączenie jej z ruchu tramwajowego (swoją drogą torowisko na Piotrkowskiej było jednym z pierwszych w mieście). W latach 90. XX wieku akceptację znalazł pomysł, aby stworzyć na Piotrkowskiej symboliczny i realny odpowiednik „starówek” – pełniących ważną funkcję tożsamościową, gospodarczą i symboliczną w znacznie wcześniej rozwiniętych demograficznie i gospodarczo miastach, jak Kraków, Warszawa czy

Poznań. Zmiana ta wymagała wyróżnienia ulicy z pośród innych, do niej równoległych. Postanowiono uczynić to za sprawą radykalnego ograniczenia ruchu samochodowego na odcinku od Placu Wolności do al. marsz. Józefa Piłsudskiego, przechodzącej w al. Adama Mickiewicza, a następnie wprowadzić sprzyjające pieszym i ulicznej konsumpcji infrastrukturalne zmiany. W borykającym się z ogromnymi niedostatkami budżecie miasta remonty realizowano etapami. Każdy fragment był projektowany w nieco inny sposób i inaczej wykonywany. Zyskiwał więc „własną” małą architekturę, co raczej sprzyjało wrażeniu niespójności i chaosu przestrzennego niż urozmaicało ulicę. Pomimo różnej jakości fragmentów deptaku i wielu zaniedbanych posesji przy określonej jako prestiżowa ulicy, transformacja Piotrkowskiej przyniosła efekty. Lokalizowano przy niej instytucje kultury, urzędy, restauracje i „markowe” sklepy w lokalach frontowych, a kluby nocne, puby i punkty usługowe zwykle w oficynach kamienic. Ta różnorodność funkcji sprawiła, że Piotrkowska w latach 90. XX wieku zaczęła tętnić zarówno dziennym, jak i nocnym życiem. Witryny sklepów, kawiarnie z obsługą kelnerską i „klimatyczne” puby – ulica Piotrkowska stawała się „innym światem”, miejscem odreagowania poprzez zabawę naznaczonej niezażegnany kryzysem codzienności:

„Patrząc z perspektywy czasu, wiosna muzyki klubowej nałożyła się paradoksalnie na absolutny upadek miasta. Na początku lat 90. w Łodzi zaczęło się swoiste *putrefaction*. Dochodziło regularnie do manifestacji, ludzie zwalniani z zakładów pracy protestowali pod urzędem miasta. Pamiętnym obrazkiem tamtych czasów została kobieta z wielką kością w garści, która wraz z grupą innych skandowała prymarne hasło: „Chleba!”. Lata 90., schyłek XX wieku, a sytuacja niczym z wcześniejszego stulecia. W przeciwieństwie do górników na Śląsku, u nas ludzie nie odchodzili z pracy z sowitymi odprawami. Z dnia na dzień tysiące ludzi trafiły na bruk, a ten stan dzikiego kapitalizmu potrwał do 2008 czy nawet 2010 roku. Pamiętam jak śmiałem się z kolegów – bo jedną z form przetrwania jest doza humoru – że oni udają, że pracują, ich szef udaje, że im płaci, a pod koniec tygodnia wszyscy spotykają się w łódzkich klubach, gdzie udają, że dobrze się bawią.” – wspomina lider zespołu Jude, Wiktor Skok [Skok, Bochniarz 2021].

Piotrkowska gościła organizowane przez Fundację Ulicy Piotrkowskiej „regaty akademickie” – wyścigi specjalnych pojazdów, w których „wiosłowanie” powodowało przyspieszenie, a także największą w tej części Europy imprezę w estetyce techno i rave – Paradę Wolności. W pierwszej dekadzie XXI wieku na Piotrkowskiej pojawiły się pierwsze

symptomy nadchodzących problemów. Problemów o podłożu wielowarstwowym, w którym jednak nie bez znaczenia pozostawała oferta nowych centrów (galerii) handlowych. Fenomen nocnego życia tej ulicy także ulegał osłabieniu, m.in. za sprawą protestów mieszkańców i działań o podłożu ideologicznym, takich jak zlikwidowanie przez prezydenta Jerzego Kropiwnickiego Parady Wolności w 2003 roku – pomimo zarządzanego „referendum”, którego wynik wskazywał na zdecydowanie na „tak” dla kolejnej edycji wydarzenia.

Zachowanie substancji „łódzkiej starówki” prowokowało pytania o losy jej twórców. W latach 90. XX wieku na nowo zaczęto dokładniej przyglądać się fenomenowi koegzystencji kultur: polskiej, żydowskiej, niemieckiej i rosyjskiej, a także jej współczesnych pozostałości – zauważając w nich potencjalną korzyść dla miasta. Podejmowano próby kontaktu z dawnymi mieszkańcami Łodzi lub ich potomkami. Jednak formułą, która odniosła największy sukces, był zainicjowany w 2002 Festiwal Czterech Kultur. Relatywnie kameralny, wtopiony w historyczną tkankę miejską, pełen różnorodnych zdarzeń artystycznych okazał się inicjatywą wzbudzającą zainteresowanie nie tylko na gruncie lokalnym. Pierwsza dekada XXI wieku w Łodzi sprzyjała formatowi festiwalowemu. Wyspecjalizowane, trafiające do konkretnych grup odbiorców wydarzenia zaczęły tworzyć pokaźny grafik. Łódź festiwalowa stała się nowym sposobem na budowanie wizerunku miasta, generowanie ruchu turystycznego i wspomaganie lokalnego biznesu. Jednak i ta formuła zaczęła borykać się z problemami – nastąpiła swoista inflacja festiwali, z których tylko nieliczne mogły otrzymać odpowiednie do potrzeb dotacje samorządowe lub wsparcie sponsorów. Idea Europejskiej Stolicy Kultury wydawała się impulsem, który mógł pomóc w skonsolidowaniu i ewaluowaniu różnych inicjatyw. O ten tytuł łodzianie musieli wspólnie rywalizować.

W 1985 r. Rada Unii Europejskiej po raz pierwszy przyznała tytuł Europejskiego Miasta Kultury – zostały nim wówczas Ateny. W 1999 r. powstała nowa procedura, w którą zaangażowano Radę Europejską, Parlament Europejski, Komisję Europejską i Komitet Regionów. Zmieniono nazwę wyróżnienia na Europejską Stolicę Kultury. Swoją kolejną formę ESK wykształciła w 2006 roku, ustalając wewnętrzne konkursy na aplikacje składane przez miasta. Oceniał je panel ekspercki złożony z przedstawicieli instytucji europejskich i delegatów kraju-gospodarza. Warunkiem przyznania tytułu był jego spodziewany pozytywny wpływ na długofalowe plany rozwoju kulturalnego miasta i regionu. Dla Łodzi ESKa miała być nie tylko wsparciem wizerunkowym i czynnikiem podnoszącym kompetencje lokalnego środowiska kultury, ale też zasadniczym impulsem w stronę kolejnej transformacji: w miasto przemysłów kreatywnych. W centrum tej koncepcji jest gospodarka, ale konsekwencje

wzbogacania się klasy kreatywnej mają przekładać się na miejską codzienność. Dostosowanie przestrzeni i sposobów użytkowania miasta do „kreatywnych” usług ma przynieść ekonomiczną i świadomościową zmianę. *Miasto sfunkcjonalizowane* Władysława Strzemińskiego również miało poprawić ekonomiczną wydolność miasta, jednocześnie zmieniając mentalnie jego mieszkańców. Wypoczęci ludzie, nie tracąc czasu na trywialny znój mało ambitnych czynności, mogli wypracować w sobie nową postawę estetyczną, etyczną, ideową i polityczną. Utylitaryzm mieszał się w koncepcji awangardowego twórcy z unistyczną koncepcją, której *Łódź sfunkcjonalizowana* także miała być emanacją.

Ewa Partum w zaskakującej *Legalności przestrzeni*, zaprojektowanej jako instalacja oraz performans, działaniem odsłoniła i podważyła mechanizmy władzy. Artystka wykorzystała jako pole akcji fragment miasta – pusty plac w żywym i symbolicznym punkcie. Odniosła się do doświadczenia miejskiego środowiska, funkcjonujących w nim słów, zachowań, elementów materialnych – ale nie prezentowała planu naprawczego. Dokonała interwencji i rzuciła miastu wyzwanie: czy tak ma wyglądać jego codzienność? Akcja Partum wpisuje się w nurt łączenia sztuki z życiem, obcy metodycznemu i racjonalnemu Strzemińskiemu.

Przeplatanie się sztuki i (miejskiego) życia „przenikało” łódzkie środowisko neawangardowe lat 70. XX wieku. Ważnym doświadczeniem dla łódzkiej neoawangardy był moment, w którym Józef Robakowski, Wojciech Bruszewski, Antoni Mikołajczyk, Andrzej Różycki wraz z Michałem Kokotem zajęli w 1969 roku starą kuźnię przy ul. Podmurnej 32 w... Toruniu. Miejsce to – opustoszałe i zrujnowane – wybrali na ostatnią „wystawę” grupy Zero 61 (nie całej, radykalizm akcji zniechęcił Kuchtę i Wardaka). Działanie na które składała się prezentacja w przestrzeni pustostanu fotografii, foto-obiektów i asamblaży, poddawanych różnym działaniom performatywnym w dniu otwarcia, była radykalną manifestacją ideałów grupy: wolności artystycznej, krytycyzmu wobec instytucji, postrzegania sztuki jako eksperymentu poznawczego i silnego związania jej z życiem codziennym. Cechy te przeniknęły do założonego w Łodzi Warsztatu Formy Filmowej. Członkowie WWF potrafili na profesjonalnym festiwalu wygwizdać własne, nagradzane filmy i zarzucić im „brak człowieka”. Zorganizowali – zakończoną pożarem – wyprzedaż mebli na jednym z łódzkich rynków. Warsztatowcy zapraszali też do swoich działań artystów bez żadnego formalnego wykształcenia (Antczaka, Kowalskiego), widząc w nich przykład kreatywności i bezinteresowności tworzenia.

To kontestujące oblicze łódzkiej sztuki – tak bliskie dadaizmowi, surrealizmowi, sytuacjonizmowi – naznaczyło dekadę lat 80. XX wieku [Margolis 2015]. Kultura Zrzuty, Łódź

Kaliska czy łódzki odział Pomarańczowej Alternatywy stanowiły po neoawngardzie nową jakość w kontestującym (również sam „ekosystem” sztuki) środowisku artystycznym przemysłowego miasta. Działania wymienionych grup, twórców i twórczyń diagnozowały absurdy rzeczywistości PRL, ale też symptomy rozsypywania się narracji o Łodzi, które nie korelowały z podmiotowym doświadczeniem miasta. Krytyka przestała ograniczać się do wskazywania wyzwań. Wewnątrz środowiska artystycznego pobrzmiwało coraz częściej pytanie o alternatywę wobec absurdałnych norm i realizowanych w oparciu o nie działań.

To w atmosferze kryzysu narodziła się transformacyjna specyfika opisywanych przeze mnie przypadków, które – w przeciwieństwie do *Legalności przestrzeni* – nie tylko ukazywały doświadczenie miasta i kwestionowały narzucane normy, ale też akcentowały pomysł na kierunek zmian. Geneza każdego z tych wydarzeń wiąże się z czasem kryzysu przemysłu. Już pod koniec epoki gierkowskiej w Łodzi rosło niezadowolenie; powszechnie odczuwany był dysonans między propagandą sukcesu a doświadczeniem mieszkańców. Autorki i autorzy publikacji *Wielki przemysł, wielka cisza...* wskazują wiele faktów świadczących o tym, że upadek przemysłowej Łodzi zaczął się już na przełomie lat 70. i 80. XX wieku:

„Początek lat 80. był coraz trudniejszy pod kątem aprowizacji. Wprowadzony system kartkowy miał zapobiec „spekulacji” i zapewnić wszystkim dostęp do niezbędnych dóbr. W praktyce już pod koniec 1981 r. niemal co piątej kartki nie dało się zrealizować [*Wielkie przemysł...* 2020: 53].”

Sytuacja ta doprowadziła do organizacji przez „Solidarność” Ziemi Łódzkiej w lipcu 1981 r. ogromnej manifestacji nazywanej marszem głodowym, podczas której łódzkie kobiety w pokojowy sposób domagały się rozwiązania problemu zaopatrzenia. Kryzys zaczął ogarniać niemal wszystkie obszary życia, co wyzwoliło (podobnie jak w 1905 roku) eksplozję pomysłowości i społecznego zaangażowania.

W szczególnym dla całej Polski 1981 roku grupa urzęd ® miasta w składzie: Włodzimierz Adamiak, Marek Janiak, Zbigniew Bińczyk i Wojciech Saloni-Marczewski uderzyła w kruszący się modernistyczny dogmat, wpierając obrońców historycznej Łodzi, o której rewaloryzację upominał się Szram. Grupa zorganizowała „odsłonięcie Pomnika Kamienicy” przy ul. Piotrkowskiej 164, w ceremonialny sposób nadając rangę pomnika jedynej kamienicy ocalałej z wyburzenia całego kwartału historycznej zabudowy, usuniętej przy realizacji wysokościowców Śródmiejskiej Dzielnicy Mieszkaniowej. W przeciwieństwie jednak do akcentującej pozytywy metody działania Antoniego Szrama, samowolniczy urzędnicy dokonali

gorzko-ironicznej, spektakularnej akcji, rzucając wyzwanie zwolennikom modernistycznej koncepcji kształtowania miasta. Na fasadzie kamienicy członkowie grupy wywiesili białe tkaniny. Ich zrzucenie stanowiło odsłonięcie budynku, który zyskał w tym momencie nowy status – „Pomnika Kamienicy”. Trwałym zapisem tego wydarzenia jest wmurowana płyta upamiętniająca nadanie budynkowi „rangi pomnika” oraz dokumentacja fotograficzna. Obok aktu niezgody, wydarzeniu towarzyszył też charakterystyczny dla wielkiej awangardy początku XX wieku element: manifest. Apelowano w nim o miejską różnorodność, szacunek dla dziedzictwa dawnych pokoleń i odpowiedzialne projektowanie. W ten sposób akcja łączyła krytycyzm i ironię z konkretną wskazówką dotyczącą postulowanego kierunku zmian.

W tym samym roku za sprawą grupy skupionej wokół Ryszarda Waśki, artysty z kręgu łódzkiego Warsztatu Formy Filmowej, do ogarniętego strajkami miasta przybyli czołowi artyści z całego świata. Podobnie jak wcześniej za sprawą grupy „a.r.”, Łódź stała się miejscem ważnym dla idei samoorganizacji międzynarodowego, eksperymentującego środowiska artystycznego. Waśko, jako rozpoznawalny już w zachodnim świecie sztuki artysta, brał wcześniej udział w wystawie *Pier+Ocean. Konstrukcja w sztuce lat siedemdziesiątych* w londyńskiej galerii Hayward, na której pokazano osiągnięcia artystycznego minimalizmu, konceptualizmu i neokonstruktywizmu lat 70. XX wieku. Uznał wówczas, że Łódź byłaby idealnym kontekstem dla prezentacji tych kierunków, co zaowocowało zorganizowaniem wystawy *Konstrukcja w Procesie*. W przeciwieństwie jednak do kolekcji grupy a.r., jego akcja miała wymiar artystyczny, a nie instytucjonalny. Waśko uważał tworzenie środowiska dla artystów za działanie artystyczne. Nie interesowało go jednak „budowanie” struktury, ale nawiązywanie relacji. W tym celu artysta powołał konceptualną „instytucję” która wbrew poważnej nazwie – Archiwum Myśli Współczesnej – nie dysponowała żadnym prawnym umocowaniem ani budżetem. Przestrzenią wystawy stała się niedawno opuszczona fabryczna hala szedowa przy ul. Dowborczyków 37 (wówczas ul. PKWN), będącą do niedawna w dyspozycji Zakładu Miejskiego Publicznej Komunikacji. Artyści weszli w surową przestrzeń i w zupełnie – z perspektywy wypreparowanego *white cube’u* – nieznaną rzeczywistość, by w większości na miejscu, z udziałem łódzkich robotników i rzemieślników, z lokalnych materiałów stworzyć prace na wystawę. Przełamujące „żelazną kurtynę” międzynarodowe wydarzenie zaistniało mimo licznych barier i mechanizmów kontroli, mimo nadzoru dbającego o ograniczenie kontaktów krajów socjalistycznych z „zachodem”. Spotkania, wymiana intelektualna i przyjaźnie – wszystko to działo się poza kontrolą, oficjalnymi narracjami i

instytucjami. Wyzwolone w tym czasie procesy zostały bezwzględnie powstrzymane przez Stan Wojenny, ogłoszony 13 grudnia 1981 roku.

Nieznosna codzienność Łodzi w spetryfikowanym za sprawą Stanu Wojennego kryzysie, trwającym przez całe lata 80. XX wieku, była impulsem do kolejnych fal artystycznego buntu. W takich warunkach narodził się łódzki underground – muzyczno-wizualne środowisko artystyczne reprezentujące specyficzne rozumienie estetyki punk, która stała się platformą dla różnorodności i swobodnej ekspresji. W tym środowisku powstał zespół Jude, którego sztukę przeniknęły doświadczenia z bałuckich ulic, eksploracji naznaczonych historią pustostanów i indywidualnych prób weryfikacji nieprzejrzystych fragmentów historii Łodzi. Jude rzuciło wyzwanie marazmowi, obojętności wobec trywialnej przemocy i bezrefleksyjnego języka nienawiści, który był fragmentem codzienności upadającego gospodarczo i tożsamościowo miasta.

Pod koniec lat 80. XX wieku swoją indywidualną eksplorację miasta rozpoczął natomiast Suavas Lewy – prekursor hip-hopu, założyciel działającego w latach 90. zespołu „Prząśniczki”. Lewy zaczął szukać dźwięków miasta, nagrywać jego audiosferę. Za pośrednictwem dźwięków komponowanych w nowe formy ukazywał złożone transformacje miejskiej rzeczywistości, wyrażając przy tym niezgodę na marginalizowanie i usuwanie ze świadomości problemów społecznych czy zbędnych czynników pozaludzkich.

Miasto sfunkcjonalizowane Strzeмиńskiego, oparte na postępowych postulatach Karty Ateńskiej i urbanistycznej koncepcji miasta linearnego, którą artysta interpretował jako kierunek zgodny z uniwersalizującą artystyczną koncepcją unizmu, jest modelem transformacyjnym, który określam jako antycypująco-wdrożeniowy. Model ten przewiduje w szerokim spektrum, jak ma wyglądać lepsza miejska codzienność, zorganizowana na nowo. Następny etap to jej konsekwentna realizacja.

Opisywane w tej pracy przypadki mają odmienny charakter – diagnozująco-interwencyjny. Dużą rolę odgrywa w nich diagnozowanie problemów miasta opierające się na bezpośrednim doświadczeniu, uczestnictwie, obserwacji. Podejmowane działania mają na celu przekazanie tych doświadczeń w odpowiedniej formie, a zarazem wskazywanie wyzwań stojących przed miejską zbiorowością.

Zdarzenie artystyczne

Kolejne zebrane w tej pracy przypadki opisuję, rozpoczynając od przywołania zdarzenia artystycznego, które zaistniało w określonym miejscu i czasie, będąc dla każdego uczestnika specyficznym doświadczeniem. Cechą szczególną wybranych przeze mnie zdarzeń jest ich nierozzerwalny i wielopoziomowy związek z codziennością. Działania artystów wychodzą tu poza zasadę mimetycznego, fabularnego zaprezentowania zdarzeń, organizowanego tak, aby „obejmować jedną, całą i skończoną akcję, posiadającą początek i koniec, aby podobnie jak cała i jednolita istota żyjąca mogła ona dostarczyć właściwej przyjemności” – jak ujmował to Arystoteles [1983: 72]. Jeśli mają komponent fabularny, to rozgrywa się on przy zaproszeniu codzienności do działania artystycznego – poprzez wybór miejsca pozainstytucjonalnego, otwartego [Zeidler-Janiszewska 2010: 259], zacieranie tradycyjnego podziału twórcy – odbiorcy, otwarcie na nieprzewidywalność i niepowtarzalność (rozumianą jako programowe wykluczenie powtórzenia danego wydarzenia).

Związki te, choć intuicyjnie wydają się łatwe do uchwycenia, wpłatają się w kilka zasadniczych problemów. Pierwszym jest możliwość zacierania granic między sztuką a obszarem nie-sztuki. Odbębność sztuki mogącej stosować zasadę *licentia poetica* uległo wzmocnieniu w nowożytności, zmierzając ku współczesnemu rozumieniu autonomii artystycznej. Separacja ta stanowiła i stanowi – w konkretnych warunkach społecznych – woal ochronny dla artysty, umożliwiający mu swobodniejszą – choć nie nieograniczoną – ekspresję. Konsekwencją absolutnego połączenia sztuki i codzienności byłaby synteza, dlatego – gdy takie działania miały miejsce – stały się dla badaczy trudno lub zupełnie nierozpoznawalne. Jeśli jednak zachowany zostaje (jak w badanych przypadkach) element autonomii lub autoreferencji, mamy do czynienia z wzajemnym przenikaniem się niecodziennego i codzienności. Operując na tej granicy, angażując wrażliwość uczestników, kierując ich uwagę na obszary, które były poza polem ich zainteresowania, wywołują transformacyjny efekt. W kontekście relacji zdarzenia i codzienności wyjaśnienia wymaga także to drugie pojęcie. Przyjmijmy jednak na początek intuicyjne rozumienie codzienności jako doświadczenia naznaczonego rutyną biegu zdarzeń w naszym życiu – zostanie ono szerzej sproblematyzowane w kolejnych fragmentach pracy.

Zdarzenie konotuje skojarzenie z czasem i miejscem. W powszechnym doświadczeniu czas i przestrzeń wydają się czymś absolutnym: czas jest linearny, a przestrzeń, w której rozgrywają się wydarzenia – ograniczona. Myśląc jednak o zdarzeniach z przeszłości, niekoniecznie

możemy sobie przypomnieć, kiedy i jak długo właściwie trwały, gdzie dokładnie miały miejsce, jak duże było to pomieszczenie. Czas i przestrzeń stają się jeszcze bardziej dynamiczne i elastyczne w perspektywie ogólnej teorii względności Alberta Einsteina. Erwin Schrödinger, analizując zagadnienia fizyki kwantowej, rozważał sprzeczną z naszą intuicją możliwość: w układzie, w którym istnieją trzy cząstki, w danej chwili formują wszystkie możliwe konfiguracje (trójkąty). Dopiero dokonana obserwacja tych cząstek ustala jedną, konkretną konfigurację. O zdarzeniu możemy myśleć więc różnie, na przykład jako o działaniu w miejscu x w interwale pracy zegara y . Ale też jako o mętym doświadczeniu, zmieniającym się wraz z jego zaleganiem w obszarach naszej pamięci. Wreszcie zdarzenie może być czymś strukturyzującym nasze doświadczenie, którego fragmenty wiążemy z wartościami.

Zdarzenie, prawda, byt i podmiot to tetrada pojęć kluczowa w projekcie filozoficznym Alaina Badiou. W wydanej w 1988 roku pracy *Byt i zdarzenie (L'Être et l'Événement)* autor przedstawia ontologię – „krąży” między jej wcześniejszymi dokonaniem, historią i nowoczesnymi teoriami podmiotu, od starogreckich koncepcji filozoficznych po przełomowe – zdaniem filozofa – opracowanie teorii zbiorów (mnogości) Georga Cantora. Badiou twierdzi, że „matematyka jest ontologią” [Badiou 2010: 24] i utożsamia mnogość z bytem. W opozycji do licznych intelektualistów twierdzi, że nie fizyka, ale właśnie matematyka powinna być punktem odniesienia dla współczesnej filozofii. Czymś, co nie sytuuje się wewnątrz ontologii/mnogości jest zdarzenie (*l'Événement*). Każde ma swoje siedlisko i „jest związane, z samej swej definicji, z miejscem, z punktem, który dotyczy historyczności sytuacji” [Badiou 2010: 187]. Wchodząc w dialog z projektem ontologicznym Martina Heideggera, Badiou odwołuje się do poezji, wskazując między innymi na poemat *Rzut kością nie zniesie przypadku* Stephane’a Mallarmego. Filozof odnajduje w nim metaforę siedliska zdarzeniowego. Poeta opisuje, jak obraz bezkresnego oceanu stapia się z niebem – czyniąc granicę między nimi nieuchwytną. Ujawnia ją jednak pojawiający się na moment na horyzoncie okręt. Badiou ujmuje to następująco w swoich ontologicznych kategoriach: ocean i niebo to mnogość, a ujawnianie się okrętu to zdarzenie, czyli coś, o czym nie można rozstrzygnąć, czy istnieje, czy nie, ale pozwala nam zakładać, ustanawiać „prawo bez prawa” dotyczące jego istnienia [Badiou 2010; 207]. Badiou w ten sposób wskazuje, że w mnogości dostęp do bytu następuje tylko „w sytuacji” – wyłącznie gdy poszczególne elementy mnogości ujawniają się w zdarzeniu. Podmiot i zdarzenie okazują się połączone, ale jednocześnie podmiot musi być wyabstrahowany wobec zdarzenia.

Zdarzenie jest katalizatorem dla prawdy. Badiou przyjmuje założenie, że prawda jest celem filozofii, krytycznie odnosząc się do koncepcji ją wykluczających. Prawda ma tu jednak ponowoczesny, spekulatywny charakter, a sam filozof uważa, że po prostu należy założyć istnienie prawdy. Nie ma możliwości powrotu do prawdy arystotelesowskiej – uzyskanej dzięki wiedzy. Prawdy (za filozofem stosując liczbę mnogą) są wyjątkowe i nienazywalne [Badiou 2015: 35]. Są one generatywne, powstają w wyniku jednej z czterech wyodrębnionych procedur – nauki, sztuki, polityki, miłości (filozofia nie generuje prawd, ale je odkrywa), a nie dzięki poszerzaniu wiedzy. Przykładem na to, że prawdy nie powstają z obowiązującego porządku wiedzy, była zdaniem Badiou publikacja *De revolutionibus orbium coelestium* Mikołaja Kopernika, przecząca obowiązującemu ptolemeuszowskiemu modelowi.

Badiou w *Małym podręczniku inestetyki* (*Petit Manuel d'inesthétique*) podejmuje problem prawdy artystycznej zainicjowanej przez zdarzenie (*l'Événement*) i rozwiniętej w formie dzieł, które są jej punktami-podmiotami [Badiou 2015: 22]. Badiou poświęca uwagę procedurze sztuki, w której procesy „wytwarzają w nieskończoność prawdy sytuacji [Badiou 2010: 195].” Inestetyka zdaniem autora to rozumienie relacji między filozofią i sztuką. Sztuka nie jest tu przedmiotem filozofii, tak jak w przypadku estetyki. Badiou uważa wręcz, że to estetyka podporządkowuje sobie sztukę, czyniąc z niej obiekt badań, źródło inspiracji lub krytycznego punktu odniesienia dla filozoficznych koncepcji. Refleksja inestetyczna dotyczy wewnątrzfilozoficznych efektów wytwarzanych przez samo istnienie pewnych dzieł sztuki. W tej koncepcji prawda nie jest ujawniana (lub nieujawniana) przez sztukę, ale jest wewnątrz samej sztuki. Inestetykę Badiou stawia w kontrze do poglądów Arystotelesa, dla którego – jak interpretuje – sztuka miała być niezdolna do produkowania prawdy. Miała pełnić funkcję terapeutyczną (*κάθαρσις*), a nie kognitywną, odkrywczą. Analizując klasyczne rozróżnienie między sztuką a filozofią, Badiou dochodzi do wniosku, że wewnątrz instytucji współczesnych państw sztukę wciąż postrzega się jako specyficzną „służbę publiczną” [Badiou 2015: 13], której celem jest „podobanie się” odbiorcom. Tymczasem wyjątkowość i cel procedury artystycznej to myślenie prowadzące do odkrywania artystycznej prawdy [Badiou 2015: 19]. Inaczej niż w matematyce, bezpośrednio powiązanej z bytem, domeną sztuki jest nadawanie formy, w czym filozof upatruje specyfiki prawdy sztuki, którą zawsze cechuje nowatorstwo. W procesie tym kluczowe staje się zdarzenie znajdujące się na granicy bezkształtnego.

„Matematyka tworzy prawdę czystej mnogości jako pierwotnej niespójności bytu jako bytu. Poezja tworzy prawdę mnogości jako obecności, która dotarła do granic języka” [Badiou 2010: 32-33].

Badiou jest kontynuatorem rozważań wewnątrzontologicznych na temat sztuki, w które rewolucyjny wkład wniósł Martin Heidegger [1995, 1992]. Umieścił on pojęcie prawdy w kontekście czasu i bytu, podważając jej trwałość, absolutność i obiektywność. Prawda istnieje jego zdaniem w relacji z doświadczeniem skrytej istoty człowieczeństwa (*Dasein*). Niezależnie, czy prawda powstaje w procesie, czy jest ukryta w samym bycie, to byt ją na swój sposób odkrywa. Możliwość odkrycia kolejnych prawd jest przyczyną zmiany nas samych a „jednym z tych sposobów wydarzania się prawdy jest bycie dziełem sztuki” [Heidegger 1992: 40]. Heidegger widzi sztukę w napięciu między nośnikami znaczeń a materią artystyczną. Materia – czy będzie to metal, kamień, język czy farba – jednocześnie otwiera na sensy odczytywane przez pryzmat kultury i wraz z procesem historycznym unicestwia je. Dzieło sztuki na przekór współczesnemu światu technologii i nowoczesności Heidegger interpretuje jako widowisko ludzkich ograniczeń wobec potężnych i kierujących się niedostępną celowością przemian.

Badiou pojęciem inestetyki pragnie swoje rozważania o sztuce przedstawić w kontekście ontologicznego, powiązanego świata. Tym samym ogranicza refleksję nad sztuką, umieszczając ją w ahistorycznej przestrzeni. Życie (jednostkowe jak i w ogólnym sensie) staje się ciągiem zdarzeń. Wśród nich są te artystyczne – podobne do innych, a jednocześnie wyróżnione. Eksplorowane przez Badiou przykładowe dzieła przyjmują formy silnie ugruntowane w zachodniej kulturze, takie jak poemat. Ogólna filozoficzna formuła pozwala filozofowi pominąć pytanie o właściwości i różnorodności samej sztuki oraz kontekst jej doświadczania, a traktować ją jako procedurę, co nie pozwala na empiryczne przyjrzenie się morfologii zdarzeń artystycznych przeplatających sztukę z codziennością.

Dodanie przedrostka „in” do estetyki dokonane przez Badiou wpisuje się w szerszy kontekst niewspółmierności między refleksją filozoficzną aspirującą do operowania ogólnymi, usystematyzowanymi pojęciami (jak ontologia czy metafizyka) a estetyką. Współczesna estetyka u swoich podstaw mierzy się z perspektywą Alexandra Gottlieba Baumgartena, który zaproponował system subdyscyplin filozoficznych, w których – odwołując się do poznania *distincta* i *confusa* Leibniza i systematyki Wolffa – znalazła się nauka zarówno o poznaniu jasnym jak i mętym – estetyka. W *Estetyce* (*Aesthetica*, 1750-58) kluczowej pracy dotyczącej poznania mętnego, Baumgarten połączył zagadnienie sztuki i piękna. Jak zauważa Bohdan Dziemidok [2009: 17], „połączenie tych dwóch wątków: refleksji nad sztuką i refleksji nad pięknem, zdeterminowało rozwój nowo powstałej dziedziny filozoficznej”. Ów specyficzny obszar badawczy został ugruntowany przez Immanuela Kanta (*Krytyka władzy sądzenia*) oraz

prace Georga Wilhelma Friedricha Hegela. Z czasem jednak relacja poznanie zmysłowe – sztuka – piękno musiała zmierzyć się z nieoczywistością tego połączenia.

Estetyka w XX wieku coraz silniej konstytuowała się jako samokrytyczna przestrzeń intelektualna. Wielu estetyków wskazuje na koncepcję „psychicznego dystansu” Edwarda Bullougha [1912] jako na wstrząs dla esencjonalistycznej teorii sztuki zakładającej istnienie charakterystycznej cechy lub cech odpowiadających pojęciu ogólnemu, jakim jest sztuka. Bullough w krótkim artykule wskazuje, że źródłem doświadczenia estetycznego może być dowolne zjawisko. Wszystko zależy od indywidualnego nastawienia – dystansu psychicznego. Autor nie podaje jego precyzyjnej definicji. Opisuje jednak zdarzenie-metaforę, w którym pasażer i kapitan statku, płynąc przez mgłę, która zamazuje kontury kształtów, widzą na brzegu widmowy obraz miasta. Dla pasażera jest to doświadczenie groteskowe, dziwne, niezwykle, fascynujące. Kapitan doświadcza odczucia zagrożenia i dystansuje się od zjawiskowości, koncentrując się na praktycznych, skierowanych na bezpieczeństwo działaniach.

Zarysowane w eseju zindywidualizowanie odbioru zależnie od nastawienia doczekało się licznych krytycznych recepcji, w tym teoretyków, którzy nie reprezentowali pozycji esencjonalistycznej – m.in. Georga Steinera i Arthura C. Danto. Autorzy ci wyrażali wątpliwości, czy wobec każdego zjawiska można (i należy) przyjąć zdystansowaną postawę. Potencjalne przyjęcie estetycznego dystansu wobec przemocy lub niesprawiedliwości (pacyfikowanych zamieszek niczym baletu, wybuchających bomb jakby kwiatów) niepokoiło Arthura C. Danto [Belfiore, Bennett 2008: 73]. Obawy krytyków Bullougha korespondują z postawą Theodora Adorno [1986: 515], twierdzącego, że pisanie wierszy po Auschwitz „jest barbarzyństwem”. Ten istotny element, widoczny w krytyce dystansu psychicznego, jest przykładem rozwijanej – wraz z kwestionowaniem kolejnych granic wyznaczanych przez wyrażenie zdefiniowane pojęcia – silnej relacji między obszarami etyki i estetyki. Cytując Dorotę Wolską, pojawia się tu „niełatwa kwestia humanistyki jako >>nauki moralnej<<, zagadnienie jej udziału w artikulacji ludzkich doświadczeń” [Wolska 2012: 271].

Stefan Morawski kryzysu estetyki dopatrywał się w samej sztuce i jej społecznym otoczeniu. Twierdził, że o rozważanym zmięczeniu estetyki decydują nie tyle jej metodologiczne kłopoty, co nieprzewidywalna dynamika jej przedmiotu Morawski, choć sam był entuzjastą neowangardy, odmawiał nazywania jej sztuką [Dziemidok 2009: 298]. Za epicentrum trzęsienia ziemi na polu artystycznej praktyki, które tak mocno „dotknęło estetykę”, powszechnie uważa się pierwsze obiekty znalezione (fr. *objet trouvé*, ang. *ready made*) Marcela Duchampa, tworzone od 1913 roku. Najbardziej znanym z nich jest *Fontanna* – typowy,

ceramiczny pisuar eksponowany na postumencie. Sygnowany „R. Mutt”, został zgłoszony na wystawę Stowarzyszenia Artystów Niezależnych w The Grand Central Palace w Nowym Jorku – na której został najpierw zaprezentowany, a później w czasie ekspozycji usunięty ze względu na powszechne oburzenie. Zaistnienie *ready made* przyczyniło się do powstania powielanego przez estetyków określenia „anty-sztuka”. Improwizacja, prowokacja, kontestacja konwencji i norm, ironia, zamiłowanie do absurdu – to niektóre z wielu odkryć dadaizmu. Kluczowym – jak zauważa Hans Richter – była jednak „(...) akceptacja przypadku jako bodźca twórczości artystycznej. Doświadczenie to było tak wstrząsające, że można je z powodzeniem uznać za podstawowe, najbardziej znamienne doświadczenie dadaizmu, wyróżniające ten prąd spośród wszystkich dotychczasowych kierunków artystycznych” [Richter 1986: 82]. Przykładem fascynacji Duchampa zagadnieniem przypadku jest praca *Trois stoppages etalon* (1914), której angielska nazwa brzmi *Three Standard Stoppage*. Wykonana została ściśle według opracowanego wcześniej schematu postępowania. Na trzy kawałki płótna artysta zrzucił nitkę metrowej długości. Miejsce przypadkowego upadku nici nadało kształt wyciętemu fragmentowi. Artysta uzyskane kształty potraktował jako formę dla trzech listewek, które umieścił w drewnianej walizce, prezentując w niej nowy „standard”.

Przypadek opiera się każdej esencjonalnej definicji sztuki i sugeruje absolutną wolność artysty w sposobie jej kształtowania. Splata życie i sztukę w wymiarze egzystencjalnym. Przypadek redukuje próbę esencjonalistycznej spekulacji właściwie tylko do samego artystycznego gestu. Nieprzewidywalność cechująca życie zaczyna cechować sztukę – która dotąd była domeną kontrolowaną przez twórcę, starającego się kreować jej semantyczne i formalne właściwości. Boris Groys zauważa, że awangarda, tzw. anty-sztuka była wyrazem odrzucenia legitymizacji czy oceny ze strony domniemanych obrońców i przeciwników. Obrońców i przeciwników oczekujących wytworów, które można kontemplować. W tym ujęciu artyści nie tyle zatarli granice między twórcą i odbiorcą, co „zmienili strony” – stając się obserwatorami, konsumentami i krytykami estetycznie odbieranej codzienności [Groys 1999: 97].

W manifestie z 1937 roku John Cage wskazał na wyzwanie, jakim jest adaptacja w sztuce zwykłego codziennego doświadczenia, takiego jak hałas, szum, dźwięk silnika samochodowego czy kropiącego deszczu. Zaproszenie, zaakceptowanie codzienności jako modyfikatora całej struktury zdarzenia było kontynuacją przełomowego otwarcia sztuki na przypadkowość. Jak zauważa Erica Fisher-Lichte:

„Cage definiuje teatralność jako brak intencji i planu, otwartość na to, co może się wydarzyć, niemożliwość kontroli, przypadek, ulotność i zmianę bez jakiegokolwiek ingerencji z zewnątrz” [Lichte 2008: 201].

Utwór 4'33'' wykonany w 1952 roku uznawany jest za najbardziej zaskakujący sposób realizacji tego konceptu. Przez 4 minuty i 33 sekundy pianista siedzący przy instrumencie w tradycyjnej sali koncertowej wstrzymuje się od działania. Ukryta, zwykle zdominowana przez kompozycję audiosfera wytwarzana przez publiczność zostaje nieoczekiwanie wysunięta na plan pierwszy. Chrząknięcia, kaszlnięcia, dźwięk obcasów przesuwających się po podłodze sprawiają, że 4'33'' jest audiosferycznym zwrotem – dźwięki w klasycznej sytuacji koncertowej uważane za audialnie nieistotne, wręcz niepożądane, stają się treścią unikalnego doświadczenia. Działalność Johna Cagea, Merce Cunighama i innych twórców identyfikowanych z ruchem fluxus odrzucała koncepcje podporządkowanego odbiorcy, którego zachowanie w czasie zdarzenia artystycznego miało być możliwie zhomogenizowane. Znajdująca się w większości amerykańskich i europejskich podręczników historii sztuki akcja Allana Kaprowa z 1959 roku *18 happeningów w 6 częściach* polegała na stworzeniu specyficznego labiryntu, stymulującego zindywidualizowane doświadczenia każdego odbiorcy. Do tego potrzebne były konkretne warunki: poświęcenie czasu i pojawienie się w wyznaczonym, efemerycznie ukształtowanym i specyficznym nacechowanym miejscu. Kaprow skonceptualizował formę artystycznej ekspresji wymagającej od uczestników wypracowania własnej postawy – od relatywnie biernej do aktywnie współtworzącej. Uczestnicy musieli dokonywać wyborów wobec zastanej sytuacji, jednocześnie ich zachowania stawały się immanentnym elementem artystycznego „gestu” animatora. Kaprow zmienił na chwilę mikrofragment Nowego Jorku, wytwarzając przestrzeń doświadczenia niepodobną do tych doświadczanych na co dzień – nawet w konwencjonalnej sytuacji otwarcia wystawy sztuki. Przestrzeń unieważniającą konwencje klasycznego odbioru sztuki czy praktykowanego dotąd awangardowego uczestnictwa.

Nieprzewidywalność i zmienność w obszarze samej sztuki skłaniała teoretyków do uznania, że sztuka współczesna ma charakter autoreferencyjny: jest postrzegana jako sztuka, gdy identyfikuje się z jedną z wielu tradycji, a identyfikacja ta w jakimś stopniu potwierdzana jest przez odbiorców. George Dickie [1984] w 1969 roku odwołał się do stworzonego przez Arthura C. Danto pojęcia „świata sztuki” (*artworld*), czyli specyficznego środowiska społecznego, które ma siłę sprawczą, aby nadać zaprezentowanym w galerii pudełkom po proszku brillo (*Brillo box*) – identycznym z tymi stojącymi w sklepach – rangę sztuki. Identyfikuje je w ten

sposób – ponieważ są one wynikiem realizacji koncepcji artystycznej wybitnego twórcy Andiego Warhola i wpisują się w artystyczny nurt pop-artu. Świat sztuki w koncepcji Dickiego jest szeregiem wypracowanych, ale zmieniających się procedur społecznych (systemów) ustalających normy (czym jest sztuka). Rozpoznawaniem systemu i podsystemów (specyficznych dla obszarów np. teatru czy sztuki happeningu) zajmują się teoretycy sztuki. Warto zaznaczyć, że w ujęciu Dickiego instytucjonalność odnosi się do formacji kulturowej, nie instytucji rozumianej jako organizacja typu instytut badawczy, muzeum, redakcja czasopisma. Należy jednak zaznaczyć, że w pisarskiej praktyce teoretyków nurtu instytucjonalnego – w tym samego Dickiego – często przebija zredukowana do organizacji perspektywa badawcza.

Sztuka jako konstrukt społeczny jest punktem wyjścia także dla teorii Pierre’a Bourdieu [2001, 2005], który oparł się na pojęciu pola (*le champ*) wypracowanego za pomocą zinstytucjonalizowanych norm i praktyk przestrzeni społecznej. W „polu sztuki” działają ludzie o podobnych dążeniach, prowadząc ze sobą rodzaj złożonej gry. Stawką w tej grze jest kapitał symboliczny, wzmocnienie konkretnej praktyki lub teorii, a co za tym idzie dostęp do zasobów zapewniających możliwość działania i zaspokajających materialne potrzeby. Specyfika pola sprawia, że „gracze” nieuchronnie rywalizują ze sobą o pozycję w jego obrębie. W związku z tym można ich rozgrywkę traktować jako specyficzne *metapole* władzy.

Rywalizacja prowadzi do wzmoczonego dyskursu owocującego wielością estetyk i teorii odnoszących się do różnorodnych podsystemów sztuki [Dickie 1984]. Jak zauważa Grzegorz Działowski, ta mnogość i różnorodność sprawia, że estetyka jest: „pojęciem wieloznacznym, które nigdy nie zostało dostatecznie doprecyzowane, albo – inaczej rzecz ujmując – pojęciem proteuszowym, wielokształtnym” [Działowski 2018: 34]. Charakteryzująca się dynamicznym, dywersyjnym przedmiotem badań oraz pojęciową różnorodnością estetyka, jak zauważa to Wolfgang Iser, wiąże różne ujęcia w myśl zasady „podobieństwa rodzinnego” Wittgensteina i to jego zdaniem „(...) wystarcza do spójności i funkcjonalności pojęcia (...)” [Iser 2005: 55]. Ujęcie sztuki w procesualnej perspektywie – obejmującej zarówno proces twórczy, jak i proces relacyjny, społeczny – wydaje się założeniem pozwalającym obronić pojęcie wobec jej dynamiki i heterogeniczności. Sam Dickie obok przyjęcia szerokiej perspektywy zachęca do badania „podsystemów”, do wnikania w ich specyfikę.

W poszukiwaniu estetycznego ujęcia odpowiedniego dla działań wychodzących poza tradycyjnie usankcjonowaną przestrzeń, akceptujących przypadek i podważających podział artysta-odbiorca, warto wyróżnić estetykę performatywności Ericki Fisher-Lichte. Estetyka

zaproponowana przez nią wraz z Hansem-Thiesem Lehmannem, autorem *Teatru postdramatycznego* (wcześniej tym tytułowym pojęciem operował Andrzej Wirth), bada specyfikę doświadczenia sztuki, która porzuciła względnie stabilne konwencjonalne ramy na rzecz silniejszej konfrontacji z codziennością. Estetyka performatywności bierze pod uwagę działania wywodzące się zarówno z kręgu sztuk plastycznych, jak i teatru. Obejmuje swoimi ramami tylko procesy artystyczne, do których nieadekwatne jest zastosowanie pojęć takich jak „dzieło”, „artefakt”, „twórczość” i „recepja” [Fisher-Lichte 2008: 289]. Jest poszukiwaniem tego co:

„(...) nie da się w pełni opisać w ramach obowiązujących, tradycyjnych teorii estetycznych – nawet jeśli pod niektórymi względami można te teorie z powodzeniem nadal stosować. Nie da się jednak z ich pomocą poddać teoretycznej refleksji decydującego momentu tego zwrotu [performatywnego], czyli przejścia od dzieła i związanej z nim relacji podmiot/przedmiot oraz materialność/znakowość do wydarzenia. Aby odpowiednio to przejście opisać, zbadać i wyjaśnić, należy stworzyć nową estetykę – estetykę performatywności [Fisher-Lichte 2008: 30].”

Fisher-Lichte szczególne miejsce poświęca artystycznej działalności Mariny Abramović (jej twórczości indywidualnej i w parze z Ulayem). Sytuacje cielesnej obecności w czasie zdarzenia, które tworzą interakcje widzów i performerów, stają się w *Estetyce performatywności* wiodącym empirycznym źródłem. Pierwszą znaczącą cechą estetyki performatywności jest autoreferencyjność performansu rozumianego jako wyzwolenie się z przymusu reprezentacji pozaartystycznego na rzecz splatania się z nim. Drugą, dopełniającą kategorią jest autopojetyczna pętla *feedbacku*, czyli otwarcia struktury działania artystycznego na przypadek oraz unikalny wkład każdego uczestnika zdarzenia artystycznego:

„Dla zdarzeniowości przedstawienia emergencja tego, co się wydarza, jest ważniejsza niż to, co się wydarza, i niż znaczenia, które można mu później, to znaczy po zdarzeniu, przypisać. Że coś się wydarza i to, co się wydarza, oba poruszają wszystkich uczestników zdarzenia, jeśli nawet na zupełnie różne sposoby i w różnym stopniu. Podczas jego trwania uczestnicy wymieniają energię, są uwalniane i przekazywane siły, wprawiona w ruch aktywność i przeżywane transformacje [Fisher-Lichte 2008: 157].”

Autopojetyczna pętla *feedbacku* – jak opisuje ją Fisher-Lichte – została systematycznie wyeliminowana w kulturze Zachodu w procesie trwającym od końca XVIII wieku do połowy

XIX wieku. (Ostatnią redutą nieprzewidywalnej, chaotycznej wydarzeniowości zostały peryferyjne sceny Stanów Zjednoczonych. W przeżywających gwałtowny wzrost osadnictwa zachodnich regionach jeszcze przez kolejne dekady komentowanie, prowokowanie, popisywanie się przez publiczność w czasie przedstawień, było nie tylko akceptowane, ale czasem nawet stymulowane przez zespoły i właściciele teatrów) [Wojnowski 2016: 290-295]. Z wyjątkiem pewnych enklaw, na scenach zachodnich wdrożona została teoria „wczuwania się” Friedricha Theodora Vischera, zgodnie z którą „wychowany” widz jest przewidywalnym elementem układu dla demiurgicznego reżysera, który może precyzyjnie przewidzieć efekt swojego dzieła.

Niemiecka badaczka poświęca wiele uwagi relacji sztuki z kręgu estetyki performatywności z codziennością. Co istotne, stoi na stanowisku, że doświadczenie estetyczne może mieć miejsce także w życiu codziennym. Wiele z przywoływanych przez nią performansów pod wieloma względami nie różni się od codziennych doświadczeń, jednak zyskują one szczególny kontekst: „kiedy to, co codzienne, zyskuje widoczność, przeciwieństwa stają pod znakiem zapytania, a rzeczy okazują się własnym przeciwieństwem, wtedy widzowie przeżywają świat jako >>zaczarowany<<. I właśnie to zaczarowanie wprawia ich w stan liminalny i prowadzi do przemiany” [Fisher-Lichte 2008: 288].

Pojęcie liminalności pojawiające się w cytowanym fragmencie nawiązuje do koncepcji „dramatu społecznego” antropologa Victora Turnera, który wskazywał na transformacyjny charakter rytuałów. Przekraczanie granic i łączenie, konfrontowanie tego, co przeciwstawne (na przykład sztuki i życia) jest zdaniem badaczki kluczowe dla estetyki performatywności. Fisher-Lichte uważa, że liminalny performans wypełnia „niszę” po religijności osłabionej przez rewolucję naukową i oświeceniowy racjonalizm. To odsłania inspirację „odczarowaniem świata” opisanym przez Maxa Webera [1998: 138-139] (choć nie referowanym w pracy Fisher-Lichte). „Ponownie zaczarowany świat” nie jest bynajmniej quasi religią czy świecką magią, jest nowym doświadczeniem niewidzialnych sił przenikających globalizujący świat o wysokim stopniu złożoności (nawiązując np. do „efektu motyla” – metafory zaczerpniętej z teorii chaosu) [Fisher-Lichte 2008: 330-331]. Kluczowa w jej koncepcji „[a]utopojetyczna pętla feedbacku wprowadza widza w stan, który wyrывa go z codziennego świata, stawia pod znakiem zapytania dotychczas obowiązujące normy i zasady” [Fisher-Lichte 2008: 287]. Autorka siłę „ponownego zaczarowania” wiąże z tym, że „(...) życie każdego z uczestników jest przedmiotem przedstawienia i to w sensie dosłownym, a nie wyłącznie metaforycznym. Sztuka

nie może już głębiej niż w przedstawieniu pojednać się z życiem, nie może się też bardziej do niego zbliżyć [Fisher-Lichte 2008: 330]”.

Testowanie norm, a tym samym zbliżenie życia (codzienności) i sztuki następuje wskutek samostwarzającej się pętli *feedbacku*, w której dokonuje się wymiana energii między uczestnikami [Fisher-Lichte 2008: 157]. Uzyskanie efektu transformacyjnego, pomagającego mierzyć się ze złożonością świata wydaje się jednak możliwe nie tylko w takich ściśle określonych warunkach. Lichte polemizuje z poglądem Philipa Auslandera [1999], że upowszechniająca się mediatyzacja zasypuje różnice między performansem wykonywanym przez aktorów a tym zapośredniczonym przez technologię, która także wytwarza unikalne, jednostkowe relacje między uczestnikami. Argumentując na rzecz znaczenia ucieleśnienia jako warunku estetyki performatywnej, niemiecka badaczka powołuje się na interpretację *Idioty* z 2002 roku w reżyserii Franka Castrofa. Performans konfrontował przekaz audiowizualny *live* i okazjonalną obecność aktorów. Zdaniem Lichte uwidaczniał on wśród zaproszonych osób szczególnie rodzaj tęsknoty za obecnością aktorów i wstrzymywał proces „zaczarowania świata”:

„Kiedy ciała znikwały, pętla *feedbacku* przestawała funkcjonować lub przynajmniej tak się mogło wydawać. Widzowie mieli przed oczami obraz wideo, dlatego mogli wywierać na aktorów wpływ tylko pośrednio. Brakowało im jednak stuprocentowej pewności, czy aktorzy odbierają ich reakcje i czy faktycznie nadal znajdują się wewnątrz budynków, czy może już odpoczywają w bufecie albo garderobie. Wtedy pętla *feedbacku* przestawała działać.” [Fisher-Lichte 2008: 119]

Gdyby przyjąć estetykę performatywną jako estetykę działań ukierunkowanych na procesualność, zacierających granicę między sztuką i życiem, dążących do transformacji (zmiany norm), to propozycja Fisher-Lichte byłaby redukcjonistyczna wobec wielu działań artystycznych wpisujących się w tak rozumianą sprawczość. Nie znajduje ona bowiem zastosowania przy działaniach, które rozszerzają zdarzenie za pomocą materialnych śladów, artefaktów, modyfikacji. *Land art* jest jednym z kierunków, w których performatywność realizowanych zdarzeń artystycznych ujawniała się za sprawą powolnych zmian, mających znamiona interakcji między artystą, stworzonym środowiskiem i innymi uczestnikami zdarzenia. Przykładem może być praca *Spiral Jetty* (spiralna grobla) wybudowana na wybrzeżu Wielkiego Jeziora Słonego ze skał bazaltowych i błota przez Roberta Smithsona w 1970 roku. W czasie jej budowy wody jeziora opadły do niecodziennie niskiego poziomu z powodu potężnej suszy. W ciągu kolejnych lat poziom wód zwiększył się i sprawił, że konstrukcja

zniknęła pod taflą na trzy dekady. Grobla pojawiła się znów w roku 2004 i była całkowicie widoczna przez prawie rok, stając się ponownie obiektem zainteresowania zarówno obserwatorów nieświadomych genezy jej powstania, jak i entuzjastów *land artu*, w tym kolejnych pokoleń artystów realizujących prace o charakterze *homage* (hołdu) dla Smithsona. Redukcjonistyczne wobec conceptualnego wymiaru tej pracy byłoby zastosowanie wobec niej estetyki traktującej „spiralną groblę” z reistycznych pozycji. Land art – poprzez podkreślenie znaczenia działania czynników pozaludzkich, takich jak woda, wiatr, słońce, rośliny – pobudza refleksję nad granicą między tym, co trwałe i co efemeryczne. Bruno Latour i Albena Yeneva w swoim manifestie zwracają uwagę, że żadne dzieło architektoniczne „nie jest statycznym obiektem, ale raczej dynamicznym projektem” [Latour, Yeneva 2018: 15]. Choć wiedza ta jest wręcz oczywista, to wciąż badania skoncentrowane na procesualnym przekształcaniu się architektury, a nie wyłącznie na technicznych, eksploatacyjnych problemach, cierpią z powodu braku narzędzi, modeli, teorii pozwalających zdobyć i opracować dane na ten temat. Opracowanie takich narzędzi może zrewolucjonizować myślenie o architekturze - tak jak fotorewolwer Mareya umożliwił poznanie umykających ludzkiemu oku aspektów ruchu istot żywych.

Kolejnym obszarem wykluczonym z estetyki performatywności są liczne zdarzenia w nurcie określanym jako sztuka interaktywna, którą Ryszard Kluszczyński [2010] problematyzuje także na przykładach praktyk artystycznych, w których cielesna obecność artysty w czasie zdarzenia jest ograniczona lub stanowi tylko jedną z opcji. Początków interaktywności Kluszczyński doszukuje się w praktykach awangardowych: zaczynając od futuryzmu, poprzez sztukę kinetyczną i happening, po konceptualizm, sztukę wideo i internetu. Na uwagę w kontekście niniejszych rozważań zasługuje opisany przez Kluszczyńskiego projekt reaktywnego środowiska *Glowflow* z 1969 roku autorstwa Myrona W. Kruegera pracującego w zespole z Danem Sandinem, Jerryem Erdmanem i Richardem Venezkym. Środowisko to zaaranżowano w zaciemnionym pokoju, a przy ścianach ustawiono cztery transparentne walce. Poprzez wpompowywanie w nie cząsteczek fluorescencyjnych powstawały efekty kolorystyczne. Zmiany skorelowane były z dźwiękami z syntezatora Mooga. Środowisko animowały osoby znajdujące się w pokoju. Ich ruchy były interpretowane przez komputer, który decydował o jakości i intensywności efektów kolorystycznych i dźwiękowych. *Glowflow* wywołał napięcie w grupie jego twórców, którym trudno było zaakceptować tak wysoki stopień nieprzewidywalności powstałego w czasie interakcji uczestników ze środowiskiem

doświadczenia estetycznego – rozumianego w kategoriach kontemplacji efektów wizualno-dźwiękowych. Jak zauważa Kluszczyński, *Glowflow*:

„(...) okazał się terenem walki pomiędzy tradycyjną koncepcją sztuki, pragnącą dostarczyć publiczności spektakl zbudowany w pełnej zgodzie z ukształtowaną wcześniej (w trakcie tradycyjnie pojmowanego procesu twórczego) wizją jego struktury wizualnej, a koncepcją sztuki interaktywnej, w której proces twórczy poprzedzający doświadczenie dzieła posiada swoją kontynuację w procesie twórczego odbioru” [Kluszczyński 2010: 94].

Sztuka interaktywna po pionierskich realizacjach budzących kontrowersje rozwinęła się w kierunku rozmycia podziału na nadawcę i odbiorcę i prymatu zaangażowania nad kontrolą, zmierzając do „(...) budowania złożonych, transgresyjnych, hybrydycznych sieci, które skupiają wokół siebie liczne, wewnętrznie zróżnicowane grupy uczestników i rozwijają równie zróżnicowane praktyki partycypacyjne (...) [Kluszczyński 2010: 174]”. Sztuka interaktywna spełnia więc warunki nastawienia na proces, splotu codzienności i sztuki oraz transformatywności, ale nie spełnia warunku ucieleśnienia. Zdarzenie wytwarza się w odpowiednio przygotowanym środowisku, którego oddziaływanie może być w różnorodny sposób zaangażowane. Pole performansu wskazuje jak bardzo przeplatają się cielesne i technologiczne, organizujące i sprzeciwiające się siły – w tym kontekście ograniczanie się do jednego miałoby zbyt redukcyjny charakter.

Estetyka codzienności

Arnold Berleant, autor *Prze-myśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, nakreślił pola poszukiwań współczesnej estetyki. Amerykanin podobnie jak Wolfgang Iser [2005: 2-18] uważa, że filozoficzne fundamenty estetyki rodzą problemy w obliczu niejednorodnej i zmieniającej się sztuki. Berleant stoi na stanowisku, że dla swobodnej intelektualnej refleksji o estetyce konieczne jest zerwanie z fundatorskim dla niej – wywodzącym się z filozofii Immanuela Kanta – modelem przeżycia estetycznego. Zdaniem Berleanta filozof z Królewca umieścił kontakt z dziełem w sytuacji izolującej od otoczenia bezinteresowności, będącej warunkiem specyficznej jakości doświadczenia. Podejście to wynika z Kantowskiego wyodrębnienia obszarów wiedzy, moralności i sądu (do którego należy przeżycie estetyczne). Zdaniem autora *Prze-myśleć estetykę...*, dominacja tego modelu może dobiec końca dzięki pojawieniu się innych ścieżek dla współczesnej estetyki, których upatrywać można w pracach Friedricha Nietzschego, fenomenologii Edmunda Husserla i Maurice'a Merleau-Ponty'ego oraz pragmatyzmie Johna Deweya. Berleant postuluje w estetyce więcej empiryzmu, a mniej refleksji nad pojęciami, które jego zdaniem nie mogą uchwycić dynamiki zjawisk związanych ze sztuką.

W postulatach tych widać duży wpływ Deweya [1947], który w pracy *Sztuka jako doświadczenie* twierdził, że doświadczenie estetyczne nigdy nie jest wyłącznie estetyczne. Zwracał uwagę na jego jednostkowość i uważał, że błędem jest przypisywanie refleksyjności tylko tym wybranym. Człowiek jako istota funkcjonująca w czasie niejako kumuluje różne doświadczenia, co sprawia, że codzienność przeplata się w jego recepcji ze specyficznymi, wartościowanymi jako ważniejsze, kulturowo wyodrębnionymi sytuacjami – takimi jak kontakt ze sztuką. Berleant za Deweyem skłania się do postrzegania konkretnej sytuacji estetycznej w „polu estetycznym”, rozumianym jako złożony kontekst przeżycia estetycznego determinowanego przez cztery czynniki: twórczy, przedmiotowy, performatywny i wartościujący [Berleant 2007: 12]. Elementy te w przeciwieństwie do zdystansowanego, zobiiektywizowanego kontemplowania mają służyć patrzeniu na zdarzenie przez pryzmat estetycznego zaangażowania (*engaged aesthetics*), którego:

„Stopień (...) zależy od gatunku sztuki, okresu historycznego, praktyki kulturowej, a przede wszystkim od indywidualnego dzieła sztuki, indywidualnego odbiorcy i konkretnego momentu ich spotkania. (...) estetyczne zaangażowanie odpowiada znacznie lepiej niż chłodny obiektywizm percepcyjnemu, somatycznemu i

kognitywnemu uczestnictwu, którego wymaga od nas sztuka o wielkiej sile [Berleant, 2007: 13].”

W ten sposób w kontakcie ze środowiskiem – ukształtowanym przez przyrodę, ludzką pragmatykę czy sztukę – niejako zanurzamy się w doświadczeniu, zaś sztuka „tożsamość swoją zyskuje tylko w ramach pewnego kontinuum doświadczenia” [Berleant 2007: 79]. Berleant widzi w zaangażowaniu drogę do poszerzenia refleksji nad jej społecznym znaczeniem. Uważa, że zmiany technologiczne i społeczne w II połowie XIX i w XX wieku zdekonstruowały sztukę w ujęciu nowożytnym i wytworzyły nowy model, łączący wzrost jej autonomii z jednoczesnym stapianiem się z codziennością.

O estetykę mającą służyć codziennemu kształtowaniu ludzkich postaw upominał się już Friedrich Schiller w *Listach o estetycznym wychowaniu człowieka* (1794-95). W zarysowanym przez poetę, dramaturga i filozofa państwie estetycznym kształci się świadome społeczeństwo dzięki porzuceniu opozycji między rozumem (elitami) i zmysłowością (ludźmi pogrążonymi w codzienności rozumianej jako materialna praca). Sztuka staje się pracą na rzecz przekuwania osiągnięć ludzkiej myśli i etyki w zmysłowe doświadczenie, co według Schillera miało sprzyjać kształceniu się poczucia wspólnotowości.

Myśl Schillera i Kantowska estetyka stały się punktem wyjścia dla francuskiego filozofa Jacquesa Rancière’a [2007a, 2007b]. W przeciwieństwie do Berleanta nie postrzega on bezinteresowności sądu smaku jako oderwania jednostki od moralności czy struktur społecznych, ale widzi w niej sposób na zakwestionowanie złudnej oczywistości tego, co rzeczywiste. Kantowska „swobodna gra władz poznawczych” uruchamia specyficzny proces myślowy, uświadamiający nam możliwość wywierania wpływu [Kant 1964: 94]. Stan ten zdaniem francuskiego filozofa zawiesza utrwaloną normatywność w interpretowaniu zmysłowych danych, sprzyjając odrzuceniu spetryfikowanych podziałów [Rancière 2007a: 27-29]. Swoboda gry przeciwstawia się mechanistycznej logice władzy sterującej jednostkami za pomocą odpowiednich instrumentów (policji), a sprzyja rozwijaniu żywej wspólnoty. Była to obietnica, która pojawiła się wraz z rewolucją estetyczną – nowym reżimem sztuki (*regime* w języku francuskim nie ma nacechowania związanego z autorytaryzmem, jak w polskim). Pierwszy reżim, wykształcony w starożytności, filozof określa mianem etycznego. Zakłada on, że poezja, malarstwo, muzyka, architektura i rzemiosło mają być przydatne dla wspólnoty i zgodne z wewnętrznymi regułami. Drugi reżim – przedstawieniowy – polegał na podążaniu za postulowanymi przez Arystotelesa regułami *mimesis*, czyli na imitacji przedmiotów i naśladownictwie zdarzeń. Normatywność tego reżimu polega na wyodrębnianiu, co godne i

niegodne naśladowania, oraz wytwarzaniu systemu gatunków wewnętrznie regulujących sztukę. Rewolucja estetyczna – wiązana przez Rancièra z romantyzmem – ustanawia nowy reżim w wyniku niezgodności między modelem odziedziczonym a współczesnym doświadczeniem świata. Porewolucyjne dzieło nie ma określonego przeznaczenia (reżim etyczny) ani określonego tematu i adekwatnego do niego zrębu formalnego i sprofilowanego odbiorcy (reżim przedstawieniowy). Zamiast tego „afirmuje absolutną pojedynczość sztuki, ale przeczy istnieniu jakichkolwiek paradygmatycznych kryteriów jej pojedynczości. Ustanawia w tym samym momencie autonomię sztuki oraz tożsamość z formami samego życia [Rancièra, 2007a: 84].”

Znosząc hierarchię tematów i gatunków, sztuka otwiera się na demokratyzację przedmiotów i podmiotów [Franczak 2017: 54]. Budowane, sztuczne *sesnsorium* otwiera się także na przypadkowość wyboru (rozumianego jako brak konieczności aby artysta musiał go uzasadniać) ze zmysłowej mozaiki mikrodarzeń. Rancière’a w jego spojrzeniu interesuje bardziej to, co Berleant [2011: 86-87] opisuje jako odkrywanie struktur, podziałów i relacji, które wyróżniają i łączą byty. Jeden z najbardziej znanych terminów dotyczących estetyki zaproponowany przez francuza – dzielenie postrzegalnego (*La chair des mots*) – to proces wyszukiwania układów możliwych do rekonfiguracji, które czynią coś widocznym, wyjaśniają, uwspólniają, redystrybuują. Dla Rancièrea sztuka jest społeczną praktyką aktywnego przekształcania życia, która w pewien sposób wchodzi w obszar polityki. Ingerując w dzielenie postrzegalnego, ma wpływ na procesy w jakie uwikłane są jednostki, grupy społeczne, miejsca i czynniki pozaludzkie. W tym ujęciu zapanowanie nad formami zmysłowości umożliwia utrzymanie władzy. Ujawnienie lub zepchnięcie czegoś lub kogoś na margines zmysłowości kształtuje zachowania i zainteresowania.

Berleant także postuluje wypracowanie pojęć estetycznych wobec wszystkiego, co wykracza poza sztuki dystynktywne ku stanom i praktykom – również tym peryferyjnym, a nawet uznawanym wcześniej za niestosowne. W postulacie przekroczenia dychotomii sztuki „wysokiej i niskiej” podobne stanowisko – w analitycznym ujęciu – ujawniają prace Noëla Carrolla. Z otwarciem na praktyki artystyczne marginalizowane przez obieg akademicko-instytucjonalny łączy się też prace Richarda Schustermana. Amerykanin jest w awangardzie zgodnej z postulatami Berleanta estetycznej refleksji nad cielesnością. Jego prace cechują się specyficznym eklektyzmem, o którym wiele mówi naukowa droga autora *Estetyki pragmatycznej* [zob. Małecki, Shusterman 2009]. Rozpoczęła się ona od studiów na Oxfordzie, gdzie Shusterman poznał filozofię analityczną – skoncentrowaną na języku i wyjaśnianiu

potrzebnych do opisu świata pojęć. Następnie zbliżył się do filozofii kontynentalnej – skłaniającej się ku tradycji hermeneutycznej, fenomenologicznej i interpretacyjnej – m.in. pod wpływem Pierrea Bourdieu. Ostatecznie jednak najsilniejszy wpływ wywarł na niego pragmatyzm – filozofia Williama Jamesa, a w szczególności interpretacja pism Johna Deweya przedstawiona przez Richarda Rorty’ego. Podobnie jak historyk filozofii Frank Ankersmit, Shusterman w podejściu Rorty’ego do filozofii Deweya zauważa jednak redukcję kategorii żywego doświadczenia i koncentrację na doznawaniu świata w sposób możliwy do opisanego przez język. Ponadto uważa, że postulowana przez Rorty’ego ontologia jaźni prowadzi do spojrzenia na człowieka z perspektywy skrajnie indywidualistycznej, prowadzącej do izolacji myśli od spraw społeczeństwa. Shusterman identyfikuje swoją postawę jako „słaby” anty-esencjalizm – co oznacza, że nie neguje istnienia esencji, ale jest sceptyczny co do możliwości jej wykazania. Do źródeł inspiracji Shustermana w obszarze somaestetyki należą: myśl wywodząca się z filozofii hellenistycznego samopoznania i samokontroli, somatyczność akcentowana przez Nietzschego, Deweya i Foucaulta oraz zainteresowanie świadomością ciała „odkrytą” w środowisku tancerzy. Naczelną zasadą somaestetyki dla Shustermana jest jej użyteczność – ma ona potencjalnie prowadzić do introcepcji, zwiększającej naszą świadomość ciała i wrażliwość na otoczenie. Warto zaznaczyć jednak, że jej uprawianie powinno odbywać się na trzech polach: praktycznym, analitycznym i wartościującym (ale w dziedzinie autotransformacji, a nie piękna, sprawności itp.) Shusterman w swoich analizach podejmuje kwestię doświadczenia, na które składają się emocje, działania i intelekt.

Rolę filozofii Shusterman często określa jako sposób na wypracowanie swojej reakcji wobec otaczającego nas świata. Autor *Estetyki pragmatycznej* zwrócił jednak uwagę przede wszystkim postawę włączającą sztukę niską, popularną do rozważań estetycznych na równi ze sztuką wysoką. Swoje stanowisko nazywa melioryzmem:

"Melioryzm głosi, iż sztuka popularna powinna być doskonała, ponieważ zostawia wiele do życzenia, a ponadto – iż może być doskonała, ponieważ może mieć i często ma realne zalety estetyczne oraz może służyć szlachetnym celom społecznym [Shusterman 1998: 224]."

W eseju *Piękna sztuka rapowania* Shusterman przedstawił „niski” hip-hop przez pryzmat postmodernistycznej strategii sztuki „wysokiej” (wywodzącej się z awangardy) nazywanej „kulturą zawłaszczenia”. Swoboda, dystans, a nawet ironia w hip-hopie budowana jest na kanwie zawłaszczenia elementów zarówno ludowej muzyki afrykańskiej i afroamerykańskiej, jak i pop-kultury oraz kulturowej specyfiki amerykańskich wielkomiejskich gett. Szeroko

rozumiane otwarcie na rozpatrywanie w kategoriach estetycznych różnorodnych działań i czynności ma być elementem somaestetycznej drogi samowiedzy i samodoskonalenia [Shusterman 2016: 345-377]. Do jego osiągnięcia potrzebne jest przebudzenie, które interpretuje w oparciu o różnorodne tradycje; prac m.in. Ralpha W. Emersona, Henryego D. Thoreau jak i Zhuangzi, zen oraz tradycji buddyjskiej. Jako praktyczne metody Shustermann wskazuje m.in. prostotę i powolność, umożliwiające wyraźniejsze dostrzeżenie znaczenia we własnych działaniach, oraz dostrzeganie i zmienianie nawyków.

Berleant jest czołowym przedstawicielem estetyki środowiskowej (*environmental aesthetics*) – nurtu rozwijanego przez anglosaskich i skandynawskich estetyków, m.in. Allena Carlsona, Paulin von Bonsdorff, Andrew Lighta, Jonathana M. Smitha, Yuriko Saito czy Yrjö Sepänmaa. Wynika to z jego post-kantowskiego zanegowania relacji ukształtowanej przez opozycję przedmiot-podmiot na rzecz środowiska, w którym nie ma zewnętrznego i wewnętrznego świata. Ekologia jest dla Berleanta dziedziną, w której konieczne staje się ujęcie holistyczne – podobnie jak estetyka, operująca zrewidowanym ujęciem doświadczenia. Berleant podobnie jak Jonathan Crary zauważa, że kształtująca się w nowożytności zachodnia nowoczesność określiła podmiot w „mozaice wyizolowanych stanów” [Crary 2009: 15], przygotowując z doświadczenia określoną ilość bodźców, na których skupia on uwagę. Crary natomiast stoi na stanowisku, że doświadczenie jest nieredukowalne i całościowe.

Choć estetyka środowiskowa jest nurtem relatywnie nowym, rozwijającym się od lat 80. XX wieku, to wykazuje silne związki z estetyką krajobrazu (operującą pojęciami takimi jak wzniosłość i malowniczość) czy estetyką przyrody skoncentrowaną na tym, jak sztuka czyni przyrodę przedmiotem estetycznego doświadczenia. Jak zauważa Maria Gołaszewska [2000] może ona odgrywać ważną rolę w kształtowaniu postawy szacunku i szeroko rozumianej proekologicznej wrażliwości. Filozofka uznaje kontakt z przyrodą za źródłowy dla kalotropizmu – skłonności do odczuwania i chęci poszukiwania piękna. Sztuka może więc skłaniać do bardziej wnikliwego zainteresowania się nią wobec nadmiaru innych, cywilizacyjnych bodźców. Estetyka środowiskowa jednak, w przeciwieństwie do typowej estetyki przyrody, obejmuje różnego rodzaju prace empiryczne wykonywane nad ludzkim estetycznym doświadczeniem środowisk. Wyrasta z dyscyplin projektowania i planowania środowiskowego, takich jak architektura krajobrazu, oraz dokonywanych wewnątrz tych dyscyplin prób oceny doświadczenia estetycznego sprzężonych z problemami zarządzania zasobami. Jeden z czołowych przedstawicieli ruchu Allen Carlson [2002] koncentrował się (w najnowszych tekstach dystansuje się do tego postulatu) na problemie estetycznej adekwatności

wartościowania zjawisk i form przyrody. Postulował, że dla adekwatnego estetycznego doświadczenia środowiska niezbędna jest wiedza na temat tego, co jest doświadczane i oceniane, a źródeł tej wiedzy upatrywał w naukach przyrodniczych. Tym samym, stając w silnej opozycji do doświadczania przyrody na wzór sztuki, postrzegał estetykę środowiskową jako zachwyt wynikający z ekologicznej świadomości. Przedmioty badań estetyki środowiskowej rozciągają się od środowiska ukształtowanego przez czynniki pozaludzkie aż do środowisk kształtowanych przez artystów (np. architektura) i tych będących efektem nieintencjonalnych działań ludzkich (obszary pokatastroficzne). Pasma górskie, wybrzeża, podwodne formacje skał, ale też wielkomiejskie podwórka, nowoczesne biura i ekologiczne farmy spełniają kategorię środowisk estetycznych. Ta różnorodność i coraz większy akcent stawiany na antropoceniczne środowiska, takie jak miasto, prowadzi do przesunięcia odzwierciedlającego się w terminologii. W wyniku rozszerzenia tematyki z estetyki środowiskowej wyłania się nowa gałąź – estetyka codzienności.

Sama refleksja estetyczna nad zagadnieniem codzienności nie jest zjawiskiem nowym. W 1934 roku Stanisław Machniewicz wydał pracę zatytułowaną *Estetyka dnia codziennego. Zarysy estetyczne i zagadnienia sztuki współczesnej*, w której podważał podział na sztukę niską i wysoką, znajdując piękno w codzienności i jej wymiarze materialnym: krajobrazie, zręcznym rzemiośle a nawet dziełach inżynierii. Praca lwowskiego estetyka, który stracił życie w czasie wojny, została jednak na długo zapomniana. Zainteresowanie codziennością znajdziemy też m.in. w pracach Mieczysława Wallisa (*O przedmiotach pięknych i ślicznych z 1932 roku*) czy Marii Gołaszewskiej (*Estetyka rzeczywistości* z 1983 roku), jednak trudno porównać je do ukierunkowanej refleksji Machniewicza. Stosunkowo niedawno pojęcie codzienności zyskało zarysowane na pogłębionym tle historii intelektualnej w kręgu Zachodniej kultury. Ważnym impulsem na tym polu były prace Michaela Gardinera [2000] – *Critiques of Everyday Life*, Bena Highmorea [2002], w szczególności *Everyday Life and Cultural Theory. An Introduction* oraz Davida Chaneya [2002] *Cultural Change and Everyday Life*.

Celem Gardinera było zebranie koncepcji przydatnych do dalszej pracy teoretycznej i praktycznej transformacji życia codziennego. Gardiner zainteresowanie codziennością wyrażane przez środowiska intelektualne wiąże z formacją kulturową nowoczesności. Nowoczesność – jego zdaniem – reifikowała żywe relacje społeczne w statyczne połączenia między rzeczami. Codziennność zaczęła przyswajać sztucznie stworzoną trywialność i powtarzalność, podporządkowaną rozwijającej się biurokracji i funkcjonalistycznej logice [Gardiner 2000: 26]. Gardiner poświęca wiele uwagi teoriom Michaiła Bachtina, w

szczegółności tym dotyczącym karnawalizacji życia. Obok Rosjanina, wśród jego inspiracji ważne miejsce zajmują Henrii Lefebvre, pisma sytuacionistów, Agnes Heller w kontekście związku codzienności, racjonalizmu i etyki, sztuki działania Michela de Certeau i feministyczne koncepcje Dorothy Smith. Szczególną uwagę zwraca pierwszy rozdział jego pracy, dotyczący działań i obserwacji twórców z kręgu dadaizmu i surrealizmu. Gardnier wnikliwie je analizuje i wskazuje, że to właśnie w świecie sztuki najsilniejsze było przeświadczenie, że wszelka głęboka zmiana społeczna musi łączyć się z przeorganizowaniem codzienności [Gardiner 2000: 45].

Highmore podejmuje wezwanie Gardinera i tworzy własny kanon szeroko rozumianej refleksji nad codziennością (również estetycznej), w której zasadniczo powtarza się zestaw nazwisk Gardinera, ale na plan pierwszy wykuwają się prace Georga Simmela i Waltera Benjamina, surrealizm, brytyjski ruch *Mass-Observation*, dialektyka codziennego życia Henriego Lefebvre'a oraz poetyka Michela de Certeau. Zdaniem Highmorea wiek XIX jest momentem zwrotu w kierunku codzienności, ponieważ zmiany, jakim poddawały się społeczeństwa uprzemysłowionych państw zachodu i kontrolowanych przez nie kolonii, były tak silne i tak radykalne, że codzienność przestała być transparentnym i stabilnym obszarem, a stała się dynamicznym procesem generującym poczucie niepewności. Powstała praktyczna, estetyczna i intelektualna potrzeba „oswajania nieznanego” (*making the unfamiliar familiar*) [Highmore 2002: 2]. Zarówno u Gardinera, jak i u Highmorea codzienność ujawnia się w związku ze swoimi dynamicznymi przemianami. Można zaryzykować stwierdzenie, że charakterystyczne dla uprzemysłowionych społeczeństw zainteresowanie codziennością to w dużym stopniu zainteresowanie zmianami: norm, zachowań, nawyków i środowiska.

Pytanie o to, w jaki sposób wprowadzane są zmiany w codzienności, najwyraźniej wyartykułował David Chaney. Autor *Cultural Change and Everyday Life* w przeciwieństwie do wcześniej wspomnianych badaczy nie skupia się tak bardzo na samym pojęciu codzienności, jego kontekstualizacji i różnorodnej interpretacji. Codzienność dla tego badacza to szereg czynności, które są wykonywane tak powszechnie, że stają się nijakie, niepozorne [Chaney 2002: 34]. Chaney ukierunkowany jest bardziej w stronę ujęcia socjologicznego, a jego punktem wyjścia jest teoria Bergera i Luckmanna opisana w *Společnym tworzeniu rzeczywistości*. Autorzy tej pracy wykazali, że wszelkie działanie ludzkie ma skłonność do przechodzenia w nawyk, a działanie o dużej częstotliwości może zostać ujęte we wzór, który będzie odtwarzany z zachowaniem podobnej ekonomii wysiłku [Berger, Luckmann 2010]. Chaney zajmuje się mechanizmem powstawania nawyków i sprawdza, jakiego typu

zapośredniczenia medialne wspierają proces ich tworzenia. Wreszcie, powołując się na Bourdieu i Foucaulta, opisuje kontrolowanie i normalizowanie codzienności w kontekście problemu władzy poprzez wytwarzanie dyskursu eksperckiego i kreowanie autorytetów [Chaney 2002: 99-119]. Rozważa też, jak za pomocą mediów to co „niezwykłe” jest oswajane i wprowadzane do strefy codzienności [Chaney 2002: 144-146]. Pytania te – pomimo ich znaczenia – nie zostają wyczerpująco sproblematyzowane przez Chaney’a.

Współczesne spojrzenie na historię codzienności i estetyka środowiskowa miały wpływ na ukształtowanie się współczesnej estetyki codzienności, której najbardziej wpływową przedstawicielką jest Yuriko Saito – autorka wydanej w 2007 roku książki *Everyday Aesthetics*, w której zaproponowała uczynienie przedmiotem estetycznych rozważań wszystkich zjawisk i obiektów towarzyszących życiu codziennemu. Rozważania te Saito proponuje ujmować w porządku: od własności estetycznych poprzez doświadczenia po reakcje na nie. Propozycja Saito jest odmienna od dwóch wyodrębnionych przez nią nurtów estetycznych. Pierwszego, w którym codzienność ujmowana jest w kategoriach wypracowanych w procesie refleksji nad sztuką, ale też drugiego, w którym postrzega się ją przez pryzmat „specyficznego doświadczenia” przenikniętego pewną konkretną jakością. Tymczasem zdaniem Saito doświadczenia codzienności odbywają się nieustannie i są trudne do wyizolowania – zgodnie ze stanowiskiem Berleanta, że każde doświadczenie zjawisk tworzących świat ma, niezależnie od intencji podmiotu, swój nieodłączny aspekt estetyczny.

Saito pisze w języku angielskim i wyklada USA, ale w jej myśli widać silny dialog z krajem pochodzenia – Japonią, której mieszkańcy od tysiącleci ze szczególną uwagą praktykują codzienne działania w myśl przemyślanych reguł. Saito zauważa, że szereg drobnych czynności, ceremonie i staranność w pielęgnowaniu otoczenia mają wymiar okazywania szacunku dla innych ludzi. Tradycja ta odegrała ważną rolę w transformacji społecznej świadomości, która dokonała się tam w XIX wieku. Saito twierdzi, że wówczas powszechnie zaakceptowano, że kraj w większości dziedzin nie jest w stanie dorównać Zachodowi, stwierdzając jednocześnie, że przewyższa go siłą tradycji i złożonością kultury, która reguluje zachowania trywialne z zachodniego punktu widzenia. Elity japońskie postanowiły wykorzystać zakorzenioną w społeczeństwie uważność w dziedzinie estetycznych praktyk i wykorzystać ją jako element dystansujący Japończyków wobec Zachodu, którego liczne osiągnięcia mieli przejąć, a zarazem budujący poczucie wyższości wobec azjatyckich sąsiadów. Saito podaje jako przykład takiej złożonej praktyki „kult” kwitnącej wiśni w kreowaniu japońskiej tożsamości. Tożsamości nacjonalistycznej, konfrontacyjnej – kwitnąca wiśnia była

przeciwstawiana adorowanemu przez Chińczyków urokowi kwitnącej śliwy [Saito 2007: 194]. W ramach tej specyficznej rywalizacji przypisanych do ośrodków władzy gatunków w Japonii promowano nie tylko przedstawianie tego drzewa w sztuce i propagandzie, ale też intensyfikowanie jego obecności w krajobrazie, często kosztem bioróżnorodności. Pielęgnowanie wiśni miało i ma wymiar polityczny, jest doświadczeniem, które ma potwierdzać zakorzenione przekonanie o kulturowej jakości i spajać Japończyków z ich terytorium. Saito podkreśla, że kształtowanie otoczenia to także kształtowanie społeczeństwa.

W pracy z 2017 roku *Aesthetics of the Familiar: Everyday Life and World-Making* Yuriko Saito zauważa, że doświadczenia estetyczne rzutują na praktyki, które z kolei składają się na „tworzenie świata” (*World-Making*), czyli dostosowywanie środowiska w taki sposób, by promować lub wykluczać pewne doświadczenia. Twórcami świata jesteśmy wszyscy [Saito 2017: 141]. Oczywiście nasza sprawczość w tworzeniu go może być realizowana w makro- lub mikroskali – zależnie od tego, czy pełnimy funkcję liderów państw, regionów, miast, instytucji lub korporacji, czy pracujemy jako specjaliści, np. architekci, designerzy, inżynierowie, czy też doczekaliśmy spokojnej emerytury, którą spędzamy na swojej działce, pielęgnując trawnik, aby osiągnąć jego jednolitość i świeżość. Trywialne dbanie o trawnik wiąże się z wysiłkiem motywowanym naszymi estetycznymi potrzebami, które realizujemy mimo że jest to praktyka energochłonna, czasochłonna, pochłaniająca wodę i niekorzystna z punktu widzenia bioróżnorodności. Saito za jeden z celów estetyki codzienności uznaje otwarcie dyskursu na temat kreacyjnej mocy estetyki:

„Musimy rozpoznać i stać się uważni wobec sposobu, w jaki nasze pozornie nieszkodliwe i nieistotne gusta estetyczne, sądy oraz decyzje w istotny sposób wpływają na stan świata i jakość życia, na dobre lub na złe [Saito 2017: 186].”

Autorka postuluje, aby estetyczna refleksja (a za nią bardziej świadome tworzenie świata) miała za cel poprawę jakości życia (*better world-making*). Jest oczywiście świadoma, że nie da się uzyskać konsensusu w kwestii czym jest dobre życie, jednak ma nadzieję, że można zbliżyć się do niego w podstawowym wymiarze – eliminując z procesu tworzenia świata czynniki jednoznacznie negatywne [Saito 2017: 216].

Berleant, Rancière, Schusterman i Saito z różnych (czasem fundamentalnie) pozycji zwracają uwagę na kwestie uważności i przyzwyczajień. To, na co zwracamy uwagę lub nie, może mieć wymiar politycznym i może przekładać się bezpośrednio na jakość naszego życia. Świat tworzymy po to, by nasze życie było dobre – jednak „dobre życie” to wyrażenie nie tylko

niejednoznaczne i skomplikowane do skonceptualizowania. Jest ono obszarem agonistycznym, konfliktowym. Spór o istotę „dobrego życia” znajduje odzwierciedlenie w konfrontacjach, które opisuję w kolejnych rozdziałach niniejszej pracy, dotyczących całościowej wizji miasta: jego kształtu, wyglądu, funkcjonalności, ale też sposobu życia w nim.

Dobre miasto, lepsze miasto

Ekspansja demograficzna i uprzemysłowienie wielu europejskich miast w XIX wieku radykalnie przekształciły ich codzienność. Jak twierdził włoski poeta i lider futuryzmu Filippo Tommaso Marinetti, na początku kolejnego stulecia nienadążająca za swym czasem, zakotwiczona w przeszłości kultura nadal nie odpowiadała na te zmiany. Miastem reprezentującym kulturowy marazm i stagnację była dla niego i pozostałych futurystów Wenecja. W tej krytycznej ocenie Marinetti nie był osamotniony. Wcześniej, w 1907 roku Georg Simmel [2006] opublikował esej, w którym twierdził, że Wenecja nie przetrwała próby czasu. Ukazał ją jako fasadę utrzymującą życie na pokaz – w przeciwieństwie do poważnej, dobrze zakomponowanej Florencji, której zwyczaje są mocno ugruntowane w historii, ale wciąż żywe. W opisach doświadczenia życia w mieście zarówno u Simmela, jak i u Marinettiego pojawia się wrażenie groteski, sztuczności i widmowości. Jak zauważa Tadeusz Sławek rozmyślając nad ontologią miejskiego życia w twórczości Wiliama Blakea w widmowym mieście: „(...) życie jest życiem już prze-żyтым, które aby móc trwać dalej, potrzebuje ofiary innych istnień [Sławek 2001: 380].”

„Wampiryzm” ten karmi się napływem turystów i skrywaną, związaną z nim produkcją i pracą, której celem jest celowe utrzymanie estetycznej fasady, zmurszałości obyczajów, sentymentalizmu i powolnego rytmu zdarzeń. Te cechy Wenecji zdaniem włoskiego lidera futurystów były symptomami ostatecznej degradacji tego ośrodka miejskiego. W kontraście do Genui – także ważnego historycznie dla Włoch miasta – która zbudowała swoją uprzemysłowioną dzielnicę i port, Wenecja jawiła się jako przykład inercji wobec wyzwań nowych czasów: rozwoju technologii, cywilizacyjnego postępu, brutalnej konkurencji między narodami. Latem 1910 roku lider włoskich futurystów odczytał z Wieży Zegarowej na Placu św. Marka *Manifest przeciw staroświeckiej Wenecji*. Mieszkańcom rozdawane były wydrukowane 27 kwietnia w ogromnym nakładzie ulotki z jego treścią. Futuryści deklarowali:

„Odżegnujemy się od prastarej Wenecji (...). Pragniemy uzdrowić to zbutwiałe miasto, wspinały ból przeszłości. Pozwólcie nam wybetonować śmierzące kanały gruzem zgniłych starych pałaców. Pozwólcie nam spalić gondole, kołyszące się krzesła dla idiotów, aby wznieść ku niebu majestatyczną geometrię metalowych mostów i dym zatłoczonych fabryk (...) niech nastanie królestwo elektrycznego światła, które uwolni Wenecję od tego księżycowego światła widzianego z hotelowych pensjonatów [Manifest przeciw staroświeckiej Wenecji 1910]”.

Wenecki żywy-umarły miejski organizm miał zmartwychwstać i wrócić do walki o postęp, prestiż, bogactwo i władzę. Dla Marinettiego realizacja pomysłu całkowitego zrównania z ziemią pomnika kultury europejskiej byłaby namacalnym sukcesem futuryzmu – projektu artystycznego, który miał przybrać formę totalnej transformacji włoskiej kultury, umożliwiając narodowi osiągnięcie pozycji lidera postępu. Zastąpić starą Wenecję miały wizjonerskiej i radykalne projekty, z rodzaju tych, których wizualizacje tworzył Antonio Sant'Elia. Jego rysunki miast przyszłości do dziś imponują swoim rozmachem, stanowiąc inspirację zarówno dla architektów, jak i dla twórców komiksów czy filmów *science-fiction*. Te brawurowe wizje opierały się na kanwie dokonań technologicznych oraz zmiany paradygmatów estetycznych w drugiej połowie XIX i początkach XX wieku, którą reprezentowały nowojorskie wysokościowce czy minimalizm w projektach Adolfa Loosa. Rozrysowana przez futurystycznego architekta *La Citta Nuova* imponowało swoim wertykalizmem, plastycznością zastosowania żelbetonowych konstrukcji i szerokością wytyczanych arterii. Nie miało być ono jednak twierdzą nowoczesności, lecz czymś niestałym i kształtowanym w szybkim tempie, bez sentymentów. Sant'Elia deklarował:

„Miasto futurystyczne musimy planować i wznosić na wzór hałaśliwego placu budowy, ruchliwego i dynamicznego, a dom futurystyczny – jak gigantyczną maszynę [Sant'Elia 1914]”.

Urbanistyczne wizje futurysty zostały przeniesione na ruchomy ekran w *Metropolis* (1927) w reżyserii Fritza Langa. Miasto ogromnych wieżowców i technologicznego postępu staje się krajobrazem dystopijnej rzeczywistości. W metropolis żyją odseparowane klasy społeczne: pierwsza – uprzywilejowana, korzystająca z wygody nowoczesności na powierzchni, druga – niewidzialna i wyzyskiwana, której miejsce jest w industrialnych przestrzeniach zlokalizowanych pod ziemią. Metropolia przyszłości Langa stanowi zaprzeczenie miasta jako wspólnoty (*polis*), jest technokratyczną dystopią. Nawiązania do wizji futurysty znajdziemy też w innych, późniejszych dystopijnych obrazach, takich jak odwołujący się do świata powieści Philipa K. Dicka *Blade Runner* w reżyserii Ridleya Scotta.

W rzeczywistych krajobrazach niepokojący, zdominowany przez betonowe konstrukcje krajobraz miasta futurystycznego zastąpiła ostatecznie wizja wertykalizmu, minimalizmu i dynamicznego ruchu zatopionego w zieleni. Jej głównym protagonistą był Charles-Édouard Jeanneret-Gris, znany pod pseudonimem Le Corbusier. Zwrócił na siebie uwagę środowiska architektonicznego gdy w czasie I Wojny Światowej zaproponował – jako sposób na szybką odbudowę zniszczonych fragmentów miast – układ w schemacie konstrukcyjnym domina

złożony z betonowych płyt wspartych na żelbetowych słupach. W 1917 roku młody szwajcar przeniósł się do Paryża. W stolicy Francji prezentował swoje poglądy na łamach *L'Esprit Nouveau* (Nowy duch), gdzie po raz pierwszy podpisał się swoim pseudonimem. Pięć lat później na Paryskim *Salon d'Automne* zaskoczył widownię prezentacją planu współczesnego miasta dla trzech milionów mieszkańców w formie imponującej dioramy o powierzchni 100 metrów kwadratowych. W centrum znajdowały rozlokowane na regularnej siatce sześciokondygnacyjne wieżowców przeznaczone dla elitarnej grupy mieszkańców. Na obrzeżach miasto tworzyły niższe budynki zwane „willami”, zaprojektowane dla robotników. Wszystkie obiekty *La Ville Contemporaine* (Miasta współczesnego) rozlokowano w quasi-parkowej przestrzeni, eliminując ulice rozumiane jako ciągi komunikacyjne do których bezpośrednio przylegałyby fronty budynków. Plan przewidywał rozdzielenie transportu pieszego od kołowego oraz podział miasta na strefy funkcjonalne: usługowe, mieszkalne i przemysłowe. Większość z tych pomysłów było już dobrze znanych. Podział na strefy postulował już w XVIII wieku Claude-Nicolas Ledoux, wysokościowce budowano w najnowocześniejszych amerykańskich metropoliach jak Chicago i Nowy Jork, podziemne drogi szybkiego ruchu dla samochodów wyłaniają się między innymi z budynków, które szkicował Antonio Sant'Elia.

W momencie gdy Le Corbusier prezentował swoją dioramę, europejskie elity zaczynały się poważnie zastanawiać, czy w dobie ogromnych zniszczeń wojennych i realnego zagrożenia społeczną rewolucją obietnica lepszego, sfunkcjonalizowanego miasta nie będzie dobrym ruchem. Le Corbusier uważał, że miasto powinni tworzyć wykształceni, wybitni specjaliści. Postulat ten wpłynął znacząco na modernistyczny „kult” genialnego architekta i praktykę paternalistycznego traktowania mieszkańców – niczym robotników w fabryce, którzy oczywiście „coś” wiedzą o swojej pracy, ale widzą ją przez pryzmat utrwalonych nawyków, nie pojmując szerszych procesów. Myślenie to współgra z taylorizmem. Podobnie jak w przypadku fabryki, przedmiotem studiów nad miastem stał się efektywny ruch jednostki. Dzięki wychwytywaniu nieergonomicznych, zbędnych ruchów przestrzeń fabryk projektowano tak, aby praca wykonywana była możliwie najefektywniej. Podobna racjonalizacja przestrzeni uprzemysłowionych metropolii mogłaby umożliwić skuteczniejsze przemieszczanie się mieszkańców, nieść ze sobą oszczędność czasu, energii, bardziej higieniczne życie i wiele innych utylitarnych korzyści. Wszystko to dzięki doskonale zaprojektowanej, złożonej maszynie dla ludzkich ciał:

„Miasto to biologia. O człowieku słusznie mówi się, że jest >>rurą trawienną z wejściem i wyjściem<<. U wejścia i u wyjścia z rury nie ma kościoła ani pałacu. Wolne przejście! To podstawowy warunek zdrowego miasta: musi się dać je swobodnie przemierzyć, nawodnić, nakarmić z każdej strony! [Le Corbusier 2013: 74].”

Le Corbusier z wielką uwagą przyglądał się miastom Ameryki, w szczególności ich wertykalności. W takiej organizacji przestrzeni widział ogromny potencjał, zależało mu jednak na warunkach diametralnie różnych od nowojorskiej „kultury stłoczenia” [Koolhaas 2013]. Pnące się w górę budynki postrzegał jako racjonalne rozwiązanie, gdy „oddawały” one przestrzeń publiczną mieszkańcom miast – określał takie wieżowce jako „kartezjańskie”:

„Kartezjański drapacz chmur to cud urbanistyki i cywilizacji maszyn. W niebywałym stopniu koncentruje ludność: nawet do 3–4 tysięcy osób na hektar. Dokonuje tego, zajmując jedynie od pięciu do siedmiu procent powierzchni. Zatem od 93 do 95 procent zostaje zwrócone, jest do wykorzystania dla ruchu pieszego i kołowego [Le Corbusier 2013: 78]!”

Postulaty, które formułował Le Corbusier, znalazły swój wyraz we wnioskach Międzynarodowego Kongresu Architektury Nowoczesnej (CIAM), który zaproponował zręby nowego, funkcjonalistycznego modelu organizacji przestrzeni w miastach. Treść najważniejszego kongresowego dokumentu – Karty Ateńskiej – wzywa do projektowania mieszkań otoczonych zielenią, nasłonecznionych i umożliwiających swobodny przepływ powietrza. Koncepcji miasta Le Corbusiera nie można jednak zredukować do funkcjonalizmu, wygody i produktywności. Widział on w nowym przestrzennym planowaniu sposoby na przezwyciężenie nierówności społecznych, oddalenie widma rewolucji oraz szansę na moralną odnowę i nowy cywilizacyjny impuls [Le Corbusier; 2012a]. Jak zauważa David Harvey, Le Corbusier wychodząc z przesłanek metafizycznych uważał, że dzięki technologii i odpowiednim formom przestrzennym można „wywołać efekt sterowania społeczeństwem za pomocą odpowiedniej inżynierii społecznej [Harvey D. 1996: 29].”

Władysław Strzeмиński z pozycji konstruktywistycznej także kontestował powstałą w XIX wieku Łódź jako środowisko nienowoczesne, reprezentujące wadliwe hierarchie i podziały, które będzie balastem dla szerszej kulturowej zmiany. Jak zauważa Marta Leśniakowska:

„Z punktu widzenia ontologii modernizmu architekt – demiurg i reżyser nowego masowego spektaklu – kształtował miasto tak samo jak malarz tworzy abstrakcyjną kompozycję plastyczną. *Łódź sfunekjonalizowana* Strzeмиńskiego, będąca polską

mutacją corbusierowskiego miasta nowoczesnego, wpisuje je w teorię unistycznego miasta jako nieograniczonej w swej totalności, bezgranicznej przestrzeni, asemantycznej i pozbawionej reprezentacji [Leśniakowska 2012: 13]”.

Podobnie jak Le Corbusier, Strzeмиński fascynował się celowością ruchu jednostki w środowisku miejskim. Chciał, aby nowa przestrzeń była możliwie wygodna dla jej użytkowników. Aby nie tracili oni energii i czasu na zbędne, trywialne czynności, które mogą być wykonane przez urządzenia technologiczne. Według Tomasza Załuskiego poglądy na architekturę i urbanistykę Władysława Strzeмиńskiego i Katarzyny Kobro koncentrowały się wokół sztuki „organizacji życia”. Strzeмиński i Kobro pragnęli „choreograficznie” zakomponować różnorodne ruchy ciał ludzkich w przestrzeni w możliwie najbardziej efektywny sposób [Załuski 2013: 180].

Strzeмиński w swoich tekstach teoretycznych postrzegał sztukę jako składnik służący budowaniu lepszej rzeczywistości. Jak zauważa Grzegorz Sztabiński, przejście do niej miało się dokonać dzięki:

>> (...) realizacji zasady „całości organicznej wzrokowej” albo później na zasadzie wskazywania doskonałości budowy, która mogła mieć znaczenie dla rozwoju całokształtu procesów produkcyjnych [Sztabiński 2006: LXV].<<

Strzeмиński w swoim tekście w poetycki sposób opisuje efekt w postaci przemiany codziennego życia w nowym mieście:

„Zespół kształtów, z którego składa się miasto, powinien dawać wrażenia optyczne organizujące psychikę w kierunku wzmożenia optymizmu i zdolności produkcyjnych każdego mieszkańca. Zwycięstwo celowości i organizacji nad bezwładem i chaosem, zwycięstwo człowieka nad naturą, zwycięstwo planu nad dezorganizacją – zespół zwycięskich sił twórczości człowieka powinien stanowić treść przeżyć wynikającej z kompozycji miasta jako całości planistycznej [Strzeмиński 1947: 452]”.

Marinetti, Le Corbusier czy Strzeмиński swój krytycyzm kierowali w stronę tradycyjnych norm i przyzwyczajęń. Ich przełamaniu miały służyć treści, projekty, wizualizacje o charakterze antycypująco-wdrożeniowym, prowadzące do powstania nowego, lepszego miasta o dynamicznym charakterze odpowiadającym potrzebom nowoczesności. Celem była wyższa jakość życia mieszkańców w obszarach zwiększonej produktywności, konkurencji i wygody.

Radykalnie planowane i wdrażane „nowe miasto dla nowego człowieka” od początku spotykało się z krytyką środowisk konserwatywnych, jednak wkrótce musiało zmierzyć się również ze stawiającą mu opór awangardą. W powojennej Europie centralnym punktem tego oporu stał się Paryż. Wiodącym nurtem artystycznym występującym przeciw dominacji funkcjonalizmu w organizacji miast był letryzm, związany koncepcją Isidore'a Isou. Głównym strategiem budowania ruchu wokół myśli Isou stał się Guy Debord, który w 1952 roku powołał Międzynarodówkę Letrystyczną, by w 1957 roku na jej bazie stworzyć Międzynarodówkę Sytuacjonistyczną. Letryści/sytuacyjności realizowali swój program bezkompromisowo i zasłynęli zarówno z twardej merytorycznej krytyki, jak i z zjadłych personalnych ataków wymierzonych w przedstawicieli środowiska intelektualnego i artystycznego. „Celem priorytetowym” był sam Le Corbusier, którego nazywali zwolennikiem stylu „koszarowego”, „pacykarzem neokubistycznych odpadów”, wreszcie – twórcą „miast pokuty”. To ostatnie określenie odwoływało się do *La ville des expiations*, którego autor, żyjący na przełomie XVIII i XIX wieku filozof-mistyk Pierre-Simon Ballanche, opisywał miasto chroniące mieszkańców od grzechu, które powinno być:

„(...) żywym obrazem monotonnego i ponurego prawa rządzącego ludzkim losem (...) należy w nim zaatakować wszystkie przyzwyczajenia, nawet te najbardziej niewinne, wszystko musi w nim bezustannie przypominać, że nic nie jest stałe, a ludzkie życie to podróż po ziemi wygnania [*Międzynarodówka Letrystyczna* 2016: 51].”

Poza „wykazaniem” domniemanej ideologii stojącej za modernizmem krytycy wskazują przede wszystkim na konsekwencje nowego planowania:

„(...) ambicją Le Corbusiera jest >>zniesienie ulicy<<. Chełpi się tym. Oto piękny projekt: życie ostatecznie podzielone na zamknięte wysepki, kontrolowane mikrospołeczności; kres możliwości insurekcji i nadziei na spotkanie, automatyczne posłuszeństwo (...) [*Międzynarodówka Letrystyczna* 2016: 49].”

Artyści zwracają uwagę na doświadczenie kinestetyczne. Jak twierdzi Hanna Buczyńska-Garewicz rozwijając fenomenologiczne stanowisko Merleau-Ponty'ego, pierwotną przestrzenią, której doświadczamy, jest nasze ciało i dopiero w jego ramach powstaje żywe doświadczenie, w którym konstryuuje się pozostała przestrzeń:

„Ciało własne to bezpośrednio odczuwana zdolność poruszania. Zdolność poruszania, a niespostrzeżenie czegoś rozciąglego, leży u podstaw własnej przestrzenności ciała [*Buczyńska-Garewicz* 2006: 236].”

Poprzez cielesność miasto zachęca nas do zanurzenia się w nim, do synestetycznego zaangażowania. Forma miasta może temu zaangażowaniu sprzyjać lub nie oraz kształtować je na różnorodne sposoby. Sytuacyjności opowiadali się za doświadczeniem charakterystycznym dla *flâneura* – metropolitalnego włóczęgi, błądzącego spacerowicza spędzającego czas na ulicy dociekliwego obserwatora i posiadacza miejskiej wiedzy tajemnej. Opisane doświadczenia miejskiej włóczęgi znajdziemy w twórczości m.in. Charlesa Baudelaire’a, Honoré Balzaca, Gustave’a Flauberta, Edgara Allana Poe, Victora Hugo, Marcela Prousta czy Emila Zoli. Szczególną uwagę zjawisku temu poświęcił Walter Benjamin. *Flâneur* zdaniem Benjamina doświadcza miasta jako labiryntu, na który składa się zarówno architektura, jak i przemieszczające się masy ludzi i zwierząt. Zdaniem Heinza Paetzolda, przebywając w Benjaminowskim miejskim labiryncie:

„(...) zwracamy uwagę na wszelkie swe kroki i ruchy, pozbawieni jednak jesteśmy oglądu całości. Poddajemy się topografii przestrzeni, w których się znajdujemy. Bodźcem jest sugestia, aby poradzić sobie z całością. Pojawia się ona w każdej sytuacji. Jednakże nie możemy zdobyć się na spełnienie tego żądania [Paetzold 1999: 115].”

Przemierzanie labiryntu jest trudnym do kontrolowania, niebezpiecznym, mającym rewolucyjny potencjał ale performansem pozwalającym je dogłębnie doświadczyć. [Sławek 2001: 376]. Sytuacyjności widzieli w „czystości” funkcjonalizmu kolejną fazę narzucania władzy niepokornej codzienności. Początków tej tendencji upatrywali w Wielkiej Przebudowie Paryża (1852–1870) koordynowanej przez prefekta miasta Georges-a-Eugène’a Haussmanna. Ciasne, często średniowieczne paryskie zaułki ustąpiły miejsca szerokim bulwarom zabudowanym nowymi, wielkomiejskimi kamienicami. Udrożnienie ulic miało pomóc w prowadzeniu handlu i usprawnić komunikację, a zarazem umożliwić szybsze reakcje sił policyjnych tłumiących ewentualne zamieszki. Haussmann bynajmniej nie zakwestionował samej ulicy – jako podstawowego budulca miasta, przestrzeni spotkań i nawiązywania relacji, sieci „miejscotwórczej”. Zrobił to natomiast Le Corbusier. W jego wizji materia miejska miała być ustrukturyzowana tak aby stworzyć drogi, które najszybciej prowadzą do celu. Bez miejsca na błądzenie, przypadek, spontaniczną zmianę. Najszybszy sposób oczywiście zapewniała technologia, przede wszystkim samochód, którego pośrednictwo zupełnie inaczej strukturyzuje doświadczenie miasta. Charakter tego nowego doświadczenia opisywał Paul Virilio – urbanista i teoretyk kultury, twórca dromologii – swoistej filozofii skoncentrowanej na zagadnieniu prędkości. Krystyna Wilkoszewska [1993], rekonstruując jego rozproszone w różnych tekstach poglądy estetyczne zauważa, że francuski myśliciel odnajduje analogię między podróżowaniem

a filmem. Wraz z pojawieniem się kinematografii kontakt widza z obrazem został ściśle określony w perspektywie miejsca, czasu, a nawet pozycji ciała. Dało to początek estetyce znikania – doświadczeniu dynamicznej zmiany i ulatniania się obrazów. Virillo. Za oknem pociągu czy w samochodzie, w wygodnym fotelu, odizolowani od części bodźców, doświadczamy ciągle zmieniającego się ciągu obrazów:

„W istocie wytwarza się tu nowy porządek percepcji. Przy odpowiednio dużej szybkości kwiaty przy drodze nie są już kwiatami, lecz plamami, a nawet pasami, liniami [Wilkoszewska 1993: 112].”

Wygodny fotel i znikające kinematograficzne obrazy to jedna z metafor, których Guy Debord użył w podsumowującym sytuacionistyczną krytykę społeczeństwa *Společenství spektaklu* wydanym w 1967 roku. Pierwszy akapit syntetycznie wprowadza czytelnika w główną myśl:

„Życie społeczeństw, w których panują nowoczesne warunki produkcji, przypomina olbrzymie zbiorowisko spektakli*. Wszystko, co dawniej przeżywano bezpośrednio, oddaliło się, przybierając postać przedstawienia [Debord 2009: 33].”

Debord zauważał nieustające sprzężenie zwrotne między spektaklem a światem materialnym:

„Spektakl, który wywraca rzeczywistość na opak, jest realnie wytwarzany. Jednocześnie kontemplacja spektaklu opanowuje materialnie rzeczywiste życie, które odtwarza porządek spektakularny i dostosowuje się do niego [Debord 2009: 35].”

Spektakl jest złożonym mechanizmem służącym szeroko rozumianej władzy, porządkiem zarazem jednolitym, jak i separującym ludzi, czynności, działania oraz dziedziny i obszary wiedzy. Generuje burzliwe konflikty między odseparowanymi częściami, nie doprowadzając do refleksji nad jego istotą i hegemonią. *Společenství spektaklu* obok *Rewolucji życia codziennego* Raoula Vaneigema należy do najważniejszych prac sytuacionistów – ruchu wyrażającego ambicje całkowitego, rewolucyjnego przeobrażenia społeczeństwa. W przeciwieństwie do większości progresywnych paryskich intelektualistów, z nadzieją patrzących na eksperymentujące na swoich obywatelach aparaty władzy krajów socjalistycznych, letryści i sytuacioniści bezwzględnie obnażali skrywaną za ideologicznymi narracjami praktykę obu stron zimnowojennego konfliktu – w którym przemoc, kontrola i obniżanie jakości życia uzasadniane były wyższymi celami. Zdaniem

letrystów/sytuacjonistów wyjściem z patowej sytuacji była rewolucja w obszarze kultury, rozumiana jako zmiana paradygmatów, wartości i wymagań stawianych życiu. Rewolucyjnym priorytetem miała być jakość codzienności, jej doświadczenie. Środki produkcji czy ewentualne ingerencje w relacje własnościowe miały służyć stworzeniu szczęśliwszego życia, a nie być celem samym w sobie, uzasadnianym partykularnie pojmowaną sprawiedliwością społeczną. Vaneigem zauważa, jak zarządzanie naukowe za cenę produktywności tworzy pracę nieznosną i monotonna, zabijając ostatnie obecne w niej „nutki przyjemności”, objawiającej się miłością do rzemiosła jako formy kreatywności [Vaneigem 2004: 48]. Nawiązując do koncepcji rewolucji artystycznej Rancière’a, celem sytuacjonistów miała być czwarta rewolucja estetyczna – ukoronowanie procesu stapiania się awangardowej sztuki z codziennością. Sztuka utraciłaby w ten sposób swoją autonomię, ale codzienność stałaby się obszarem intensywnego, rozwijającego doświadczenia – w kontraście do diagnozowanej monotonii, stagnacji i szeroko rozumianego zubażania.

Sytuacjonistyczne zdarzenia w przestrzeni miasta „wymierzone” w zahipnotyzowane społeczeństwo były kontynuacją prowokacyjnych praktyk dadaistycznych, takich jak realizowane w czasie *Grande Sasion Dada* w 1921 roku *Ekskursje i wizyty*. Były to działania subwersywne wobec nonsensownej – według paryskich dadaistów – formy spotkania, jaką jest oprowadzanie po mieście z przewodnikiem. Zamiast miejsc oznaczonych wielkimi wydarzeniami lub imponujących swoją formą wybierano te, które „nie mają powodów by istnieć” [Bishop 2012: 123]. W ten sposób dadaści wyprowadzali swoją krytykę społecznych relacji z przestrzeni półprywatnych – klubów, galerii, kabaretów – w ogólnodostępną przestrzeń miejską, otwierając się na przypadkowego uczestnika.

Dnia 14 kwietnia 1921 roku przeprowadzono pierwszą tego typu akcję w kościele Saint Julien-le Pauvere, świątyni nie naznaczonej wielką historią, usytuowanej w niezbyt wyróżniającej się okolicy. Miejsce wybrano właśnie ze względu na jego przeciętność. Odgrywający rolę przewodnika Georges Ribemont-Dessaignes, wskazując różne miejsca, opisywał je, czytając przypadkowe hasła z imponującego swoimi rozmiarami słownika Laroussa’a. Wydarzenie miało być długie i wieloelementowe, jednak na skutek fatalnej pogody oraz nieobecności kilku współpracowników grupy skrócono je i okrojono program do oprowadzania, odczytania manifestu i rozdawania kopert z przypadkową zawartością (uczestnik mógł otrzymać równie dobrze obsceniczny rysunek, banknot czy skrawki materiału). Akcji tej dadaści nie uznali za sukces. André Breton wiązał z nią nadzieję na przełamanie stereotypowej relacji odbiorcą polegającej na oczekiwanym przez obie strony konflikcie, który

stał się typowy dla scenicznych wystąpień dada. Poeta konstatował jednak, że i w tym wypadku publiczność zaczęła być ciekawa prowokacji i reagowała zbyt zgodnie z oczekiwaniami twórców. Paradoksalnie nonsens przewodnika i potulnie podążającego za nim tłumu został zreprodukowany w nowej formie: prowokatora i zaintrygowanej, ale posłusznej publiczności. Mimo że akcja nie przyniosła spodziewanych wywrotowych rezultatów, „wyjście na ulice” uznano za istotne w aspekcie uwidocznienia ciągłości i powiązania między codziennym życiem a sztuką [Bischof 2012: 125].

Szukając sposobów na tworzenie poznawczo stymulującego miasta, sytuacjoniści sięgali do swoich doświadczeń i postulowali nowe metody. Napisany w 1953 roku przez Gillesa Ivaina (Iwana Szczegłowa) *Zarys nowej urbanistyki* uznawany jest za najważniejszy wczesny manifest sytuacjonistycznej wrażliwości wobec miasta. Nowoczesne metropolie zostały w nim ujęte jako wytwór nowej, „ruchomej” cywilizacji, odmiennej do tych tworzonych przez dawne wspólnoty wyznające absolutystyczne mity. Zdaniem Ivaina współczesna cywilizacja zatracza się w banalności, koncentrując się przede wszystkim na problemie wygody. Wygodę opisuje on niczym umysłową chorobę, która kształtuje współczesne miasto. Pesymistycznie konstatuje powszechny zachwyt nad tak rozumianym postępem, w którym młodzież postawiona przed wyborem między „miłością a automatycznym zsypem na śmieci” – wybiera zsyp [Ivain 2016: 36]. Postulowane przez autora spojrzenie na urbanistykę polega na dostrzeżeniu różnorodności miejskiego otoczenia jako sposobu wyrywającego jednostkę z hipnozy komfortu i automatycznie wykonywanych czynności. Miasto wyłania się w tej koncepcji w pierwszej kolejności jako środowisko doświadczeń, które pozwalają poszerzyć granicę podmiotowego poznawania [Ivain 2016: 35-38], stymulują i odpowiadają różnym nastrojom. W wyobrażonym nowym mieście Ivain sytuuje specjalnie zaprojektowane, stymulujące emocjonalnie i poznawczo dzielnice: dziwaczną, szczęśliwą, tragiczną, użyteczną czy ponurą. Mieszkańcy „bezustannie dryfują” po tym zmiennym krajobrazie, jednocześnie samodoskonalać się w ogólnej poznawczej kondycji, którą Ivain opisuje jako wy-obcowanie (*depaysment*) [Ivain 2016: 39]. Twórcy miasta (urbaniści) dostarczają jedynie wstępnej formy, którą mieszkańcy rozwijają, a na co dzień cyrkulują, podążając za własną intuicją, wyobraźnią, oczekiwaniami, ale także akceptując przypadkowość i przygodność zdarzeń.

Debord – lider ruchu – kontynuował myśl Ivaina, odrzucając jego mistyczną poetykę na rzecz bardziej przejrzystego języka, którym opisywał zręby paradyscypliny wspomagającej miejskie transformacje – psychogeografii. Miała ona odpowiadać na pytanie, w jaki sposób bezpośrednie oddziaływanie środowiska geograficznego (precyzyjnie zagospodarowanego lub

w wyniku nieskoordynowanych decyzji) determinuje zachowania afektywne jednostek [Debord 2016: 77]. Metodą pozyskiwania informacji o mieście było „dryfowanie” (*dérive*), wywodzące się z praktyk surrealistycznych, ale odrzucające automatyzm. Był to rodzaj wędrówki po mieście doprowadzającej małą, eksperymentującą grupę do „deprywacji behawioralnej”. Wnioski z takiej rozpoczynającej się w południe, a kończącej późną nocą aktywności, były w różnorodny sposób raportowane przez jej uczestników. W *Teorii dryfu* Debord zadaje pytanie, czym jest „realny Paryż”, skoro wersji miasta jest tyle, ilu jego mieszkańców – każdy z nich „rozrysowuje” bowiem swoją indywidualną siatkę, po której na co dzień się porusza [Debord 2016: 122-129]. Autor odwołuje się do naukowych publikacji: badań Chombard de Lauwe (*Pars et' agglomertion parisienne* z 1952 roku) oraz „teorii Burgessa”. Debord wykazuje tu znajomość co najmniej słynnej grafiki Ernesta Burgessa ujmującej w formie kręgów koncentrycznych społeczne zróżnicowanie Chicago.

Burgess był jednym z czołowych przedstawicieli najbardziej innowacyjnego ośrodka badań nad miastem – szkoły Chicagowskiej, dla której fundament stanowiły badania Roberta Parka oraz jego młodszych współpracowników, m.in. Rodericka McKenzie'ego. Park zasłynął z serii artykułów *Ekologia człowieka*, w których twierdził, że w ludzkich zbiorowościach takich jak miasto ujawnia się „poziom podspołeczny”, „biotyczny”. Ulf Hannerz [2006: 39] zauważa w tym podejściu inspiracje społecznym darwinizmem: wizją walki o byt w obrębie terytorialnym, w którym najsilniejsi mieszkańcy okupują najlepsze miejsca, a inni dopasowują się do ich wyborów. Park używał w tekstach dotyczących społecznych relacji w Chicago pojęć takich jak „dominacja”, „następstwo”, „konkurencja” czy „symbioza”, opisując, jak różni mieszkańcy czerpią korzyści lub ponoszą straty w wyniku koegzystencji w obrębie jednego środowiska [Hannerz 2006: 40]. Danymi, które pozwalały wyznaczać „strefy ekologiczne”, były zmieniające się wartości gruntów. Na tej podstawie powstał wspomniany przez Deborda diagram kół koncentrycznych. Pierwszy krąg, wyznaczany przez grunty o najwyższej wartości, stanowiła dzielnica biznesowa. Kolejna strefę – przejściową – kolonizował m.in. przemysł, czyniąc ją w konsekwencji mniej interesującą dla zamożnych mieszkańców. W kolejnych strefach dominowało budownictwo mieszkalne, a ostatni, piąty krąg stanowił strefę „dojazdów do miasta”, czyli przestrzeń zajmowaną przez osoby związane z miastem, ale w nim nie mieszkające. Mapowanie miasta zainspirowane przez Parka stało się ważnym sposobem pozyskiwania informacji i prowadzenia badań. Zależało mu na uczynieniu z socjologii miast dyscypliny naukowej, a nauka w drugiej dekadzie XX wieku była kojarzona z pomiarami i

liczbami [Hannerz 2006: 42]. Konsekwencją tak przyjętej postawy badawczej było oddzielenie się socjologii miast od ich etnografii i antropologii w latach 30. XX wieku:

„(...) w Chicago powstały dwa typy badań nad miastem; narodziły się jako jedność, lecz rozeszły się w dwie różne strony, jeśli wziąć pod uwagę to, jak się współcześnie określa skłonności poszczególnych dyscyplin [Hannerz: 2006: 42].”

Debord postrzegał Szkołę Chicagowską oraz europejskich badaczy miast jako „ekologów”, wyrażając wątpliwości wobec metod ilościowych. Kwestionował możliwości pozyskiwania wymiernych danych w potencjalnych badaniach psychogeografii, zwracając uwagę na powszechny brak umiejętności opisu własnych doświadczeń miejskiego środowiska:

„Ekologia, gdy usiłuje badać nastroje-otoczenie za pomocą zwyczajnych ankiet, grzęźnie w ruchomych piaskach niestosownego języka [Debord 2016: 226].”

Następnie Debord przytacza przykład telewizyjnej debaty z 1959 roku na temat dzielnicy Mouffertard. Mieszkańcy oraz antropolog (oryginalnie w tekście „ekolog”) zgodzili się, że dzielnica:

„(...) to cuchnący i niehigieniczny obszar wypełniony przeraźliwymi rudarami, jednocześnie zaś orzekli, że jest to wspaniałe miejsce do życia. (...) W tej dziedzinie muszą się dopiero pojawić praktycy-teoretycy nowego rodzaju, którzy będą potrafić mówić o wpływie urbanistyki, a także modyfikować ów wpływ [Debord 2016: 226].”

Szkoła Chicagowska nie ograniczała się jednak wyłącznie do metod Parka. Skupiała różnych badaczy, którzy jako pierwsi wychwycili i analizowali przejawy dezorganizacji miejskiej zbiorowości i problem malejącego wpływu istniejących społecznych norm zachowania na jednostkę w niej funkcjonującą [Hannerz 2006: 34]. Do przedstawicieli skupionych na badaniach jakościowych należeli m.in. Nels Anderson, Frederik Thrasher, Robert Redfield, Louis White czy Florian Znaniecki – kładący nacisk na obserwację zjawisk społecznych w ich naturalnym środowisku, włączający do badań niesformalizowane wywiady, sondaże, zbieranie dokumentacji osobistej, historie życia. Florian Znaniecki odróżniał wszelkie fakty społeczne od przyrodniczych, jako pochodzące z życiowych, codziennych doświadczeń konkretnych ludzi. Autor *Socjologicznych podstaw ekologii ludzkiej* (1938) postulował:

„Badacz kultury musi brać przestrzeń jak wszystko, z czym ma do czynienia — jak układ językowy, mit, ceremoniał, kompozycję muzyczną, obraz, narzędzie, pieniądź —

z jej współczynnikiem humanistycznym, tj. tak jak jest doświadczana przez te podmioty ludzkie, których kulturę bada [Znaniecki 1938: 90].”

Nels Anderson używał metody obserwacji uczestniczącej, prowadząc badania nad ludźmi nazywanymi *Hobo* – wędrownymi pracownikami końca XIX i początku XX wieku. Natomiast Frederik Thrasher w pracy *The Gang: a study of 1313 gangs in Chicago*, skupił się na aspekcie terytorialnym w powstawaniu gangów. Twierdził, że w wielu wypadkach ich powstawanie zaspokajało potrzeby poznawcze członków wobec niebezpiecznej przestrzeni miasta, a więzi powstawały w czasie wspólnego włóczenia się [Hannerz 2006: 51]. Wnioski z badań zbiegają się z figurą miasta jako labiryntu – przestrzeni w pierwszym kontakcie nieprzejrzystej, zaskakującej, pełnej złożonych relacji i miejsc tylko dla wtajemniczonych, często niebezpiecznej (w różnym rozumieniu) oraz nieefektywnej z punktu widzenia logiki taylorizmu. Wszystkie te cechy były postrzegane przez projektantów „lepszego miasta” w jednoznacznie negatywy sposób. Odpowiedzią miało być miasto czytelne, doświadczane w dużej mierze w wygodny, zdystansowany sposób (samochód, winda, rozległe pieszne pasaże, okno, media), w którym oszczędność czasu i efektywność podstawowych czynności zwiększyłyby się radykalnie.

„Oczyszczenie” i zdynamizowanie miasta postulowane przez funkcjonalistów przynosiło jednak konsekwencje w postaci monotonii, zubożenia doświadczenia, przytłoczenia jednostki – na co zwracała uwagę między innymi dziennikarska i aktywistka Jane Jacobs w swojej najważniejszej pracy *Śmierć i życie wielkich miast Ameryki*. Jacobs stała się merytorycznym głosem artykułowanego przez mieszkańców w latach 50. XX wieku sprzeciwu wobec funkcjonalistycznej, intensywnej i radykalnej przebudowy Nowego Jorku ukierunkowanej na duże inwestycje deweloperskie i ułatwienia dla komunikacji samochodowej. Jacobs swoje pierwsze refleksje nad fenomenem życia w mieście ujawniła już w latach 30. XX wieku. Wówczas powstały teksty opisujące zachowania ludzi na targowiskach i ulicach handlowych, przywołujące przedmioty, dźwięki i kolory. Ujawniły one wrażliwość autorki wobec synestetycznego doświadczenia różnorodnego i tłoczego Nowego Jorku. W tekście *Brylant świeci i w popiele* Jacobs przybliżyła czytelnikowi tajemnice i praktyki enklawy opanowanej przez handlarzy brylantami:

„Handlarze, którzy są w stanie dotknąć prowadzącego aukcję, gromadzą się wokół niego, a reszta siedzi na dwóch ławkach naprzeciw. Prowadzący podaje kwotę, od której zaczyna się licytacja, a handlarze w ciszy ją podnoszą. Ci, którzy stoją blisko, ściskają go za ramię, szturchają w żebra albo następują mu na stopę, a ci co na ławkach puszczają

oko, podnoszą palce, drapią się po łokciu, lub wykonują inny zauważalny gest. Wszystko dzieje się szybko. Po chwili klejnoty zdobywa ten, kto dał za nie najwięcej, i wszyscy zdają się zadowoleni. Wygląda to niesamowicie, chaotycznie, jak połączenie pokazu iluzjonisty i czytania w myślach [Jacobs 2016: 50].”

W latach 50. XX wieku Jacobs podjęła się prób nie tylko opisanie, ale też zanalizowania przestrzeni miejskiej i odnalezienia przyczyn, które nadają jej określony kształt. W swoich antropologicznych, intuicyjnych, opartych na doświadczeniu tekstach stawiała opór autorytetowi aparatu zarządzania naukowego, wskazując na wiele obszarów ignorowanych przez funkcjonalistów. Nacisk położyła na dowartościowanie tworzonych w ramach przestrzennych układów relacji (między ludźmi, ale też – co charakterystyczne dla afirmatywnej wobec przedsiębiorczości Jacobs – między podmiotami gospodarczymi i instytucjami). Na przekór modernistom twierdziła, że utrwalone sieci relacji wytwarzają poczucie bezpieczeństwa (współodpowiedzialność) i związku z miejską przestrzenią, którą buduje nawarstwianie się miasta z czasem. Modernistyczna relokalizacja tych relacji jest niemożliwa – nadwątla lub niszczy istniejące powiązania, tak jak każda silna i zaskakująca ingerencja w środowisko przyrodnicze:

„Tak się składa, że problematyka miast jest przykładem zorganizowanej złożoności, tak jak nauki biologiczne. Mamy w nich do czynienia z «sytuacjami, w których kilka lub nawet kilkadziesiąt wartości zmienia się w tym samym czasie w subtelnie powiązane ze sobą sposoby» [Jacobs 2014: 443].”

Użyta przez Jacobs metafora organiczna korespondowała z „ekologicznym” językiem socjologicznego, antropologicznego opisu miast, przede wszystkim jednak była przejęciem i odwróceniem argumentacji adwersarzy, którzy nazywali zarazą (*blight*) gęstą śródmiejską zabudowę i kształtujące się w niej relacje. Aktywistka przedstawiła urbanistów jako aroganckich chirurgów, którzy nie zapoznawszy się ze stanem i dolegliwościami pacjenta, zabierają go na salę operacyjną. Jacobs nie tylko w swoim najgłośniejszym dziele używała terminologii medyczno-przyrodniczej do opisu miast. Sformułowania takie jak „mutowanie” czy „diagnoza” pozwalały jej podkreślić zagrożenia związane z jej zdaniem nieodpowiedzialnym zarządzaniem, ale były też emanacją wrażliwości, która wskazywała, że każde miasto czy dzielnica jest osobnym przypadkiem wymagającym namysłu. Zarówno u Jacobs, jak i u sytuacionistów widzimy zainteresowanie i próby zrozumienia (diagnozowania) umiejscowionych złożonych relacji. Nie oznacza to jednak postawy konserwatywnej, unikającej interwencji. Sam Debord w późniejszych pismach, w których

eksperymentował w dialogu z Constantem nad założeniami „urbanistyki jednościowej” tłumaczył:

„Jej uwaga skupia się na terenie doświadczeń *przestrzeni społecznych* przyszłych miast. Nie jest sprzeciwem wobec funkcjonalizmu, ale jego przewyciężeniem: chodzi o to, żeby osiągnąć, oprócz bezpośredniej użyteczności, pasjonujące funkcjonalne otoczenie [*Urbanistyka jednościowa...* 2016: 235].”

Poszukiwania „dobrego miasta” nie są hamulcem zmian, ale wzywają do refleksji nad tym, gdzie, czy, w jakim stopniu i dlaczego powinny one zostać wprowadzone. Jakość życia znajduje się w nich na pierwszym miejscu – choć nie oznacza to odrzucenia kwestii produktywności. Sytuacyjności i Jacobs wskazywali na produktywność różnych sektorów gospodarki wynikającą z różnorodności i stymulacji wyobraźni. To co różni lepsze miasto od dobrego miasta to kwestia wyboru metodologii analizy i praktyk zakładających transformację. W poszukiwaniu „dobrego miasta” należy przyjrzeć się najdrobniejszym elementom wpływającym na jakość życia, „lepsze miasto” koncentruje się na dużych liczbach, przepływie ludzi i towarów, oszczędzonych minutach i organizacyjnych korzyściach wynikających z unifikacji.

Przestrzeń i miejsce

W 1967 roku na architektonicznej konferencji *Cercle d'Etudes Architecturales* Michel Foucault zaskoczył audytorium stwierdzeniem, że przestrzeń zaczyna być bardziej znaczącym czynnikiem determinującym nasze życiowe doświadczenie od eksplorowanego w XIX wieku problemu jednostki uwikłanej w procesy historyczne [Foucault 2005: 117]. To spostrzeżenie jest dziś uznawane za jedno z wcześniejszych (obok prac i działań sytuacjonistów czy tekstów Henri Lefebvrea), fundatorskich manifestacji nurtu „myślenia miejscami”, określanego jako zwrot przestrzenny (*spatial turn*) w naukach humanistycznych, jak nazwał go amerykański geograf Edward Soja w pracy *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory* z 1989 roku.

Foucault istotę znaczenia przestrzeni omówił, używając autorskiego terminu „heterotopia” – otwartego określenia dla sytuacji, w których łączą się przestrzenie wyobrażone i przestrzenie realne. Związek ten Foucault wyjaśnił, posługując się figurą lustra:

„Zwierciadło funkcjonuje jako heterotopia w tym sensie, że miejsce, które zajmuję w momencie, gdy patrzę na siebie w lustrze, czyni jednocześnie absolutnie realnym, powiązanym w całą otaczającą mnie przestrzenią, i absolutnie nierealnym, ponieważ aby było postrzegane, musi ono przejść przez ów wirtualny punkt, który jest tam [Foucault 2005: 120-121].”

Na długo przed Manuelem Castellsem francuski filozof opisywał heterotopie jako sieć. Sieć ta utkana miała być z relacji między przestrzenią wewnętrzną (pierwotnej percepcji wyobrażeniowej) i zewnętrzną (związaną z odkładającym się życiowym doświadczeniem), buduje przestrzenie: „(...) które w pewien sposób powiązane są ze wszystkimi innymi, i które z tego względu zaprzeczają wszystkim innym [Foucault 2005: 120].” Filozof wymienił sześć cech charakterystycznych heterotopii. Pierwsza: mają istotne kulturowe znaczenie. Druga: pełnią specyficzną społeczną funkcję, a jednocześnie ich kulturowe określenie ulega zmianie. Trzecia: heterotopie mogą łączyć w jedno przestrzenie, które wydają się niekompatybilne. Czwarta: charakteryzuje je heterochronia – inne niż codzienne odczuwanie w nich upływu czasu. Piąta: nie są przestrzeniami publicznymi, są jednak dostępne, ponieważ pełnią ważną rolę w kulturze i społeczeństwie, ale dostęp do nich regulują specyficzne normy. Szósta: heterotopia może łudzić i sprawiać wrażenie „realnej przestrzeni”. Foucault jako wypełniające ramy tego pojęcia wymienia wiele różnorodnych miejsc – burdel, cmentarz czy heterotopie dewiacji: „takie, w których sytuowane są jednostki o zachowaniu dewiacyjnym w stosunku do

przeciętnego czy wobec wymaganej normy” [Foucault 2005: 120] – szpitale, więzienia. To właśnie heterotopijna przestrzeń więzienna – w szczególności więzienie będące realizacją idei panoptikonu Jeremy’ego Bethama – stała się punktem wyjścia dla pojęcia władzy dyscyplinarnej, które Foucault opisał w *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Panoptykony budowane na planie okręgu z osadzoną w centrum przeszkloną wieżą dla strażników mają oddziaływać na psychologię więźnia, który samokontroluje się, mając świadomość, że jest lub może być w każdej chwili obserwowany. To techniczne rozwiązanie francuz potraktował jako metamodel sprawowania władzy w nowoczesnych społeczeństwach. Dariusz Czaja we wstępie do *Innych przestrzeni, innych miejsc. Map i terytoriów*, zauważa:

„Heterotopia znajduje się w pół drogi między oswojonym i znanym miejscem rzeczywistym (*topos*) a miejscem pozbawionym realnej przestrzeni, istniejącym jako byt wyobrażony, pomyślany (*ou-topos*). Heterotopia jest, ale istnieje inaczej niż miejsca rutynowo dostępne, odwiedzane i doświadczane. Pozostaje w relacji niewspółmierności z resztą otaczającej ją przestrzeni. Funkcjonuje w niej jako byt inny, osobny, wyróżniony. Jest wyrwą w uporządkowanej strukturze przestrzennej [Czaja, 2013: 14].”

Czaja porównuje refleksję Foucaulta do równie wpływowej koncepcji *nie-miejsca* sformułowanej przez francuskiego antropologa Marca Augé [2010]. Opisywane przez badacza miejsce antropologiczne jest oswojone, namacalne i stanowi komponent tożsamości jednostkowej lub zbiorowej. Wyodrębnione przez Augé nie-miejsce jest czymś pozbawionym tych cech.

„Miejsce i nie-miejsce są raczej ulotnymi biegunami – pierwszy nigdy całkowicie się nie zatarł, drugi nigdy się nie dopełnia – palimpsesty, w które bezustannie wpisuje się gra tożsamości i relacji. Jednak nie-miejsca są miarą epoki: policzalną miarą, którą można ująć, dodając do siebie za cenę kilku konwersji pomiędzy powierzchownością, objętością i odległością, trasy powietrzne i kolejowe, autostrady, ruchome przybytki zwane "środkami transportu" (samoloty, pociągi, samochody), porty lotnicze, dworce i stacje kosmiczne, wielkie sieci hoteli, wesołe miasteczka, supermarkety, skomplikowane węzły komunikacyjne, wreszcie – sieci kablowe lub bezprzewodowe działające w przestrzeni pozaziemskiej i służące tak dziwnej komunikacji, że łączy ona jednostkę wyłącznie z innym obrazem jej samej [Augé 2011: 53].”

Miejsca antropologiczne mają ze sobą przynajmniej trzy wspólne cechy: „chcą się widzieć (chce się je widzieć) jako służące identyfikacji, racjonalne i historyczne” [Augé 2011: 34].

Wyznaczane są także poprzez zbiór konwenansów, przepisów, zakazów i nakazów, które przekazuje zarówno forma przestrzenna, jak i społeczne zachowania [Augé 2011: 36]. W przeciwieństwie do nie-miejsc nie wymuszają problematycznej zdaniem Augé transferowości, która sprawia, że jednostka funkcjonuje w nich indywidualnie i samotnie.

Augé nie ukrywał inspiracji myślą francuskiego antropologa, językoznawcy oraz psychoanalityka Michela de Certeau, dla którego miejsce jest kategorią określaną przez ruch, uwidaczniająca się w praktykach codzienności, w których: „koczownicze albo metaforyczne miasto przenika (...) do zrozumiałego tekstu zaplanowanego i czytelnego miasta” [de Certeau 2008: 95]. W pracy *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania czynności* de Certeau odwołuje się do metaforyzowania narzuconego porządku, które praktykowali Indianie wobec dominacji europejskich kolonizatorów. Ich działania polegały na osłabianiu forsowanego wobec nich prawa, nie poprzez odrzucenie go, ale w swoiste użycie go do celów i odniesień obcych wobec systemu [de Certeau 2008: 37]. Praktyki takie – zdaniem de Certeau – we współczesnej codzienności są stosowane przez miliony ludzi, którzy za pomocą drobnych podstępów i alternatywnych zastosowań wynajdują własne obszary wyodrębnione z masy narzuconych produktów, norm i zachowań.

De Certeau rozróżniał i przeciwstawiał sobie miejsce i przestrzeń. To pierwsze wiązał z działaniem władzy, która stara się wprowadzać normy warunkujące zachowania i nadzorować ich przestrzeganie. Miejsce jest więc w tym ujęciu czymś określonym, stałym i zmienia się powoli. Mierzy się z dynamiką przestrzeni i próbuje ją okiełznać. Przestrzeń jest natomiast dynamicznie wytwarzana w wyniku ruchu aktywnych podmiotów, które rzucają wyzwanie miejscu: jego materialnemu wymiarowi, związanym z nim normom i wyobrażeniami, a także stwarzają relacje, w jakie w nim zachodzą. Przestrzeń zdaniem autora *Wynaleźć codzienność* jest czymś silnie performatywnym i tymczasowym. Z dualizmem przestrzeni i miejsca związane są dwa wyodrębnione sposoby działania: taktyki i strategie. Strategie są sposobami utrzymywania władzy poprzez różnorodne regulacje i zaplanowane formy zarządzania jednostkami [de Certeau 2008: 38]. Kontrolowanie miejsca to ważny element w ich realizacji.

„Nazywam >>strategią<< rachunek stosunku sił możliwy z chwilą, gdy w jakimś >>środowisku<< można wyodrębnić podmiot woli lub władzy. Strategia wymaga miejsca, które mogłoby być opisane jako *własne (un propre)* i które może w związku z tym stanowić podstawę do regulowania jego stosunków z odmienną zewnętrżnością. Na tym strategicznym wzorcu została zbudowana polityczna, ekonomiczna i naukowa racjonalność. [de Certeau 2008: XLII].”

Taktyki (w odróżnieniu od strategii) praktykują jednostki i grupy społeczne w „miejscu innego” [de Certeau 2008: 37]. Są one subwersywanymi działaniami służącymi znajdowaniu luk w narzuconych przez władze strategiach. Służą pomysłowemu kwestionowaniu norm, wskazówek i nakazów formowanych wprost lub przez architekturę miejsc. Dynamika przestrzeni związana z realizowanymi w niej taktykami jest oporną stroną codzienności. De Certeau widzi działania jako wybory podmiotowe – dzięki indywidualnym taktykom podmiot może przywrócić lub obronić swoją wolność i subiektywną interpretację świata. Jak zauważa Highmore [2006: 110], te codzienne działania są – paradoksalnie – jednocześnie zbyt nieznaczące, szczątkowe, jak i poprzez ich dystrybucję i częstotliwość zbyt nadmierne, aby mogły zostać ujarzmione przez rewolucyjną siłę władzy modernizującej wszelkie aspekty życia.

Opisywane w niniejszej pracy działania o charakterze *site-specific* realizowane są – nawiązując do rozgraniczeń zaproponowanych przez de Certeau – w miejscach, z którymi mierzą się w przemyślany i świadomy sposób. W centrum zainteresowania stawiają miejscami ruiny kontrolowane, ale nieużytkowane lub użytkowane w bardzo ograniczony sposób. Miejsca te regulowane są przez specyficzne strategie negatywne – blokujące dostęp (ze względu na regulacje własnościowe lub bezpieczeństwa), ale nie są w nich realizowane strategie pozytywne, umożliwiające jakieś określone użytkowanie. Jednocześnie mają one ciężar pamięci – są śladami, ruinami, „ranami” w żywej tkance miasta. Działania artystyczne na moment animują wewnątrz nich, wokół nich lub w silnym z nimi powiązaniu dynamiczną sytuację (przestrzeń), w ten sposób próbując zmierzyć się z blokującym charakterem władzy. Pozwalają na odkrycie przestrzeni przez uczestników i uczestniczki poprzez cielesne zetknięcie się z jej materialnością – bezpośrednią lub zapośredniczoną obrazem, dźwiękiem. Dotykają problemu pierwotnej funkcji przestrzeni i jej historii, wiążąc ją z szerszym kontekstem sytuacji i funkcji miasta. Umożliwiają moment improwizowania indywidualnych taktyk eksploracyjnych uczestników i uczestniczek. Zdarzenia te budują pomost między tym, co Ewa Rewers zalicza do sfer *polis* oraz *metapolis*. Sfery te pozostają w dynamicznej relacji, którą można określić jako „(...) stały, aczkolwiek dla wielu ukryty lub paradoksalny związek, związek między miastem projektowanym, budowanym, zarządzanym i zamieszkiwanym oraz miastem doświadczanym, przeżywanym, myślanym i interpretowanym. [Rewers 2005: 298].”

Ewa Rewers opisuje *polis* jako przestrzeń określoną, zarządzaną, projektowaną i zamieszkiwaną przez określone osoby. Tak rozumianą egzystencję miasta rozważa się z perspektywy podstaw ekonomicznych, pozycji politycznej, infrastruktury, sytuacji

ekologicznej. *Metapolis* to płaszczyzna antropologicznego, subiektywnego oraz intersubiektywnego doświadczania i interpretowania miasta. Na *metapolis* składają się m.in. odczucia wynikające z krajobrazu, fragmentów wiedzy, kulturowego i myślowego klimatu danego miejsca. Napięcie między *polis* i *metapolis* składa się na podmiotową układankę tras, przyzwyczajęń, refleksji i emocji, pozwalającą mieszkańcom funkcjonować w mieście, rozwijać się i konstituować swoją tożsamość, którą Ewa Rewers określa jako swoistą dyspozycję do zadawania pytań [Rewers 2005: 303-304]. Powołując się na myśl Castellsa, autorka zwraca się ku postrzeganiu współczesnej tożsamości jako nieustannego poszukiwania proporcji między przeszłością a przyszłością, kontynuacją i zerwaniem, poszerzaniem wiedzy i jej odrzucaniem, praktykowaniem pamięci i jego zaprzestaniem [Rewers 2005: 303]. Rewers przywołuje popularną wśród badaczy miast figurę miasta-palimpsestu. Widzi w niej metaforę wskazującą na egalitarny i rozproszony charakter tworzenia miasta, którego kształt jest wynikiem w większym stopniu przypadku niż racjonalnej, zaplanowanej organizacji [Rewers 2005: 303-304]. Warto zaznaczyć, że przywołana tu figura nie ma być wyrazem tekstualnego postrzegania zagadnień takich jak kultura i tożsamość (miasto-tekst). Ewa Rewers w *Post-polis...* wskazuje na liczne ograniczenia takiego podejścia wobec miasta i proponuje w zamian inne jego konceptualizacje: jako przestrzeni zdarzeń, śladów i pustek, ruchu, rytmu energii czy odmiennej od miejsc między-przestrzeni. Wszystkie te propozycje łączy spojrzenie na kulturę jako na zanurzenie podmiotu w hybrydycznym, wielozmysłowo angażującym i dynamicznym środowisku, którego potencjalne „odczytanie” skutkuje uproszczeniami [Rewers 2005: 33].

Opisywane zdarzenia artystyczne interweniują w miejscach z jednej strony wyłączonych z miejskiego życia, „okaleczonych”, ale też pełnych historycznych i estetycznych bodźców uruchamiających pokłady wiedzy i wyobrażeń zawartych w *metapolis*. Niejednoznaczność, czasami drastyczność tych miejsc dotyka przeszłości, teraźniejszości, ale też zadaje pytania o ich przyszłość. Yi-Fu Tuan w pracy *Topophilia: A Study of Environmental Attitudes and Values* proponuje neologizm „topofilia” opisujący „afektywną więź między ludźmi i miejscem” [Tuan 1990: 93], dzięki której konkretne środowisko może wzmacniać nasze odczucia odprężenia, bezpieczeństwa, przyjemności. Natomiast krajobrazy grozy (*Landscapes of Fear*) [Tuan 1979] wywołują „topofobię”, wzbudzają nieprzyjemne odczucia, przygnębiają i budzą lęk.

Punktem wyjścia do rozważań na temat „topofilli” i „topofobii” było dla Tuana przekonanie o powszechności i osobistym charakterze doświadczenia ludzkiego, kształtowanego w czasie formowanego za pomocą różnych języków i zachowań. Dzięki docierającym do człowieka bodźcom i przetwarzaniu ich wewnątrz umysłu powstaje projekcja ciągłości przestrzeni

sięgająca poza zakres percepcji zmysłowej. Powstała w ten sposób przestrzeń konstruowana przez umysł może mieć specyficzne cechy wyróżniające i wartościujące dane miejsce. Przestrzeń początkowo obca (topofobiczna) i abstrakcyjna w wyniku wyżej opisanych procesów może stać się miejscem topofilijnym – znajomym, ciekawym, estetycznie nieobojętnym. Może zaistnieć też proces odwrotny – w wyniku inercji czy degradacji miejsce może utracić swoje znaczenie.

Miejsca odseparowane, estetycznie surowe, zrujnowane, blokowane przed codziennym użytkowaniem są potencjalnie przedmiotami skrajnych i radykalnych transformacji – nieustannie zagrożone materialną anihilacją jako przygnębiające relikty, miejsca niebezpieczne, nieefektywnie wykorzystane „aktywa” miejskiej gospodarki. Grozi im także radykalne przekształcenie, odarcie ze śladów, charakteru, zatarcie pamięci, czasem nawet pomimo pozostawienia elementów pierwotnej formy przy tworzeniu nowoczesnego, „przyjaznego” fragmentu miasta. Postrzeganie miejsc w kategoriach „topofilijnych” i „topofobicznych” dotyczy nie tylko budynków czy pojedynczych posesji, ale też większych fragmentów miasta, nawet całych dzielnic. Zaproponowane przez Tuana pojęcia wiążą się silnie z podmiotowym doświadczeniem – np. miejsce mało atrakcyjne, ale dobrze znane z dzieciństwa często odpieramy topofilijnie. Jego radykalne przekształcenie może więc budzić w nas opór lub melancholię. Z perspektywy władzy performansu organizacyjnego [McKenzie 2011: 69-120] dotarcie do takich indywidualnych odczuć jest trudne, a nawet jeśli wykonalne, to niekoniecznie wykorzystanie ich postrzegane jest jako efektywne.

Wpływ przestrzeni na indywidualne odczucia analizowali także Edwad T. Hall i Erving Goffman. Hall [1978] postulował poszukiwania „ukrytych wymiarów” kultury, które wyznaczają nasz ruch, determinują zachowania, warunkują stopniowalność naszego dystansu (od intymnego do publicznego) do innych osób. wartościowania analizuje nasz ruch Goffman wykonał szereg produktywnych analiz przestrzeni i ich odbioru emocjonalnego, a także wpływu na interakcje międzyludzkie. Charakterystyczna dla nowoczesnych metropolii winda jest na przykład zdaniem Goffmana przestrzenią, która skłania do zawieszenia interakcji lub zmiany jej charakteru w przypadku spotkania z osobą z zewnątrz. Krępująca presja powstaje, ponieważ rozpoczęta interakcja może zmuszać pozostałych do przyjęcia roli nie-osób – biernych uczestników procesu komunikacyjnego [Goffman 2008: 152-156]. Podobne obserwacje zaprowadziły architekta Steena Eilera Rasmussena do wniosku o szczególnej roli projektanta przestrzeni:

„Architekt jest jakby producentem teatralnym, człowiekiem aranżującym scenę, na której toczy się nasze życie. Od tego, w jaki sposób to zrobi, zależy nieskończenie wiele [Rasmussen 2015: 14-15]”.

Przyjazność przestrzeni jako kluczowy czynnik wpływający na życie miasta znalazł się w centrum zainteresowania przedstawicieli nowego urbanizmu. Architektoniczne formy, skala, priorytet ruchu pieszego powinny być ich zdaniem stosowane w celu tworzenia przestrzeni „topofilijnych”, odpowiednich (jakkolwiek ta ocena jest autorytarna) do wielkości i dynamiki ludzkiego organizmu. Architekturę jako język odczytywany w sposób intuicyjny opisuje Léon Krier [2001]. Wyodrębnia on formę (czyli przestrzenie wspólnototwórcze, zachęcające do spędzania w nich czasu) oraz uni-formę (budynki-maszyny, funkcjonalistyczną zabudowę niesprzyjającą interakcji). Jan Ghel w *Życiu między budynkami*, określanym często jako „podręcznik” nowego urbanizmu, zauważa:

„Jako punkt wyjścia nie zostanie tu sformułowany ambitny program. Wręcz przeciwnie, podstawową koncepcją jest to, że codzienne życie, zwykłe sytuacje i przestrzenie, w których żyje się na co dzień, muszą stanowić centrum uwagi i starań [Ghel 2013: 51].”

Performans organizacyjny zarządzający miastem nie zawsze koncentruje się na samej substancji. Często głównym narzędziem tworzenia „dobrych skojarzeń” z miejscem są wyspecjalizowane działania marketingowe, tworzenie tożsamości marki, wizerunku miasta. Wizerunek (*image*) w podręcznikach *Public Relations* przedstawiany jest jako wyobrażenie, jakie wyodrębnione grupy interesariuszy mają o organizacji lub instytucji. Nie jest to obraz jednolity, a raczej mozaika różnych obrazów powiązanych z organizacją lub instytucją [Grunig 2001: 364]. Krystyna Wojcik [2015: 40] określa *image* jako wynik emocji, indywidualnych zachowań oraz znajomości obiektu. Pojęcie wizerunku zaistniało w ramach performansu organizacyjnego w latach 60. i było wówczas silnie utożsamiane z pojęciem stereotypu – uproszczonego i zabarwionego wartościująco obrazu rzeczywistości, odnoszącego się do grup społecznych, instytucji, sytuacji. Zainteresowanie funkcją stereotypów w społecznym odbiorze informacji i kreowaniu postaw wobec świata wzbudziły teksty Waltera Lipmanna, a w szczególności jego praca *Opinia Publiczna (Public Opinion)* wydana w 1922 roku.

Współczesnym badaniem i kreowaniem wizerunków miejsc, dzielnic, miast i regionów zajmuje się branding regionalny. Zakłada on, że ze względu na globalną konkurencję ośrodków terytorialnych zarządzające nimi podmioty muszą wdrażać szereg działań komunikacyjnych,

które pomagają wzmocnić lokalny potencjał i przyciągnąć zewnętrznych inwestorów, pracowników czy turystów. Wyniki tych działań są opisywane przez rankingi, wśród których jednym z najbardziej znaczących jest Anholt City Brand Index. Teorie i narzędzia służące przywołanym celom marketingowym są różnorodne. Badacz brandingu regionalnego i ekonomista Gert-Jan Hospers zwraca uwagę, że miasto jest jednostką zbyt złożoną, aby stosować w jego przypadku koncepcje wypracowane dla korporacji. Obserwacja ta wydaje się dość oczywista, ale z racji tego, że duże przedsiębiorstwa w ogromnej liczbie wchłaniają specjalistów z zakresu tworzenia marki, zarówno programy nauczania, jak i doświadczenia praktyków orbitują głównie wokół tej specyficznej formy organizacji. Tymczasem specyfika brandingu terytorialnego wymaga uwzględnienia wyspecjalizowanej literatury. Jej znamiennym przykładem są prace Kevina Lyncha, które wzbudziły zainteresowanie amerykańskich i europejskich studentów na kierunkach jak urbanistyka czy zarządzanie przestrzenią. Koncepcja ta to użyteczny punkt startowy dla nowoczesnego marketingu miejskiego – twierdzi Hospers [2009: 232]. Lynch zajmował się badaniami „obrazu miasta” – mentalnej projekcji łączącej doraźne doznania, pamięć i wiedzę – prezentując stanowisko, że świat jest postrzegany przez człowieka jako zbiór punktów zlokalizowanych na „płaszczyznach” dzielnic i regionów, połączonych zapamiętanymi trasami. Amerykanin zasłynął swoim pomysłem na empiryczne badania krajobrazu miejskiego ujawniające elementy, które składają się na jego subiektywną percepcję. W pracy z 1960 roku *Obraz miasta* [Lynch 2011] wyodrębnił pięć kluczowych elementów w tworzonych przez mieszkańców mentalnych mapach: drogi, granice, rejony, węzły i punkty informacyjne, których konfiguracje wpływają na odczuwaną czytelność struktury miasta i ocenę jego jakości. Swoje badania Lynch prowadził min. w Los Angeles, Jersey i Bostonie. Analizując zebrane dane na temat percepcji miasta dokonywanej przez jego mieszkańców, przekonywał, że tylko pełen, zakodowany w pamięci i przetworzony mentalnie obraz miasta wywołuje komfort emocjonalnego bezpieczeństwa. W *Good City Form* Lynch [1981] dokonuje rewizji czynników wpływających na postrzeganie miejsc, utożsamianie się z nimi i lokowanie ich w porządku czasu. Zmienia perspektywę miasta z przestrzeni form architektonicznych w stronę żywego środowiska. Nowością jest wskazanie, że na postrzeganie miasta wpływają w znaczącym stopniu zdarzenia (Biennale i karnawał na Wenecję, a Oktoberfest na Monachium). Planowanie i kształtowanie przestrzeni ma być poprzedzone pytaniem o cel i o użytkownika, tak aby rozwój miasta wynikał z podmiotowych akcji, doświadczeń oraz wyobrażeń.

Jako drugą ważną dla brandingu regionalnego pozycję Hospers wymienia pracę socjologa Johna Urrego [2007] *Spojrzenie turysty*, w której autor analizuje masowe praktyki i rodzaje doświadczenia turystów poszukujących konsumpcji wrażeń i wizualnej przyjemności. Na narodziny współczesnej turystyki – zdaniem Urrego – niebagatelny wpływ miało wynalezienie fotografii oraz nowe, metropolitalne formy przestrzeni miejskiej przygotowane pod spektakl, np. na potrzeby Wystaw Światowych. Urry dokonuje systematyki spojrzeń turysty, z których najważniejsze jest spojrzenie romantyczne – poszukiwanie unikalnych doznań estetycznych np. krajobrazu, oraz spojrzenie zbiorowe – obserwowanie miejsc specjalnie przygotowanych pod obecność masy ludzi, która niejako przekonuje o atrakcyjności miejsca. Przykładem miejsc wykreowanych dla różnorodnych spojrzeń (animujących zbiorowe spojrzenie jak i formalnie zachwycających) są tak zwane nowoczesne „ikony” architektoniczne (*iconic buildings*). Jedną z najbardziej znanych miejskich transformacji dokonanych przy udziale takiej „ikony” dokonała się w najważniejszym ośrodku kultury baskijskiej – poprzemysłowym Bilbao. W przemianę miasta zaangażowano szereg wybitnych twórców. Santiano Calatrava zaprojektował Zubizuri – most dzieło sztuki, a także imponujący terminal lotniczy. Rafael Moneo – gmach biblioteki uniwersyteckiej. Architekturę nowej linii metra stworzył Norman Foster, jeden z najwyżej cenionych architektów świata. Palacio Euskalduna czy Alhóndiga Bilbao to przykłady spektakularnych modernizacji istniejących poprzemysłowych obiektów i zmiany jego funkcji. Najważniejszą ikoną miasta jest jednak siedziba Muzeum Gugenheima, która od rozpoczęcia budowy w 1993 roku była przedmiotem zainteresowania mediów na całym świecie. Obiekt autorstwa Franka Gher’ego został zbudowany z tytanu, wapienia i szkła, a jego innowacyjną „zwijającą się” formę udało się stworzyć dzięki oprogramowaniu służącemu do projektowania samolotów CATIA. Ze względu na imponującą bryłę, a także samą instytucję słynącą z kolekcji znanych twórców, muzeum stało się ważnym punktem na trasach biur podróży oferujących wycieczki do Hiszpanii. Cyrkulujące obrazy monumentalnego budynku – zarówno profesjonalne, jak i amatorskie fotografie dystrybuowane obecnie w ogromnej skali za sprawą mediów społecznościowych – sprawiły, że Bilbao pokazywane jest jako przykład „awansu” z miasta globalnie niskorozpoznawalnego w relatywnie dobrze rozpoznawalne.

Powstanie muzeum w Bilbao jest realizacją określonej strategii w ramach działań nazywanych *placemaking*. Pojęcie to ogólnie odnosi się do procesów, które mają dane miejsce uczynić użytecznym i znaczącym. Mogą one obejmować zarówno działania infrastrukturalne, „twarde”, czyli manipulacje krajobrazem, jak i „miękkie”: odpowiednią reorganizację

przestrzeni, pracę z lokalną społecznością i jej pamięcią [Encyclopedia of Urban Studies 2010: 599]. Proces ten może mieć różne cele. Często na pierwszy plan wysuwa się cel wizerunkowy, który ma następnie przekładać się na poprawę kondycji ekonomicznej. W skali dzielnicy i okolicy silna infrastrukturalna interwencja może przyczynić się do zjawiska gentryfikacji („uszlachetniania”), czyli stopniowej wymiany społeczności mniej zamożnej na lepiej sytuowaną. Artyści świadomi swojej potencjalnej roli w takich procesach zaczęli zwracać coraz większą uwagę na sytuację lokalnych społeczności, co określane jest jako zwrot w kierunku współpracy w sztuce (*Collaborative Turn*) i związane z nim nurty: sztuka partycypacyjna, sztuka relacyjna (*community-based art*). Jednym z prekursorów opisywania tego zjawiska artystycznego jest krytyk sztuki i kurator Nicolas Bourriaud, autor *Estetyki Relacyjnej* [2012]. Ważny moment dla *Collaborative Turn* odnajduje on we wczesnych latach 90. XX wieku, kiedy w wyniku wewnętrznej ewolucji w obszarze sztuki doszło do nadania szczególnej wartości spotkaniu, relacjom, które zaczęły być postrzegane jako swoiste obiekty estetyczne. W tak zarysowanej perspektywie sztuka staje się aktywnością „(...) polegająca na wytwarzaniu relacji ze światem za pomocą znaków, form, gestów lub przedmiotów [Bourriaud 2012: 150].”

Wywodzący się z romantyzmu mit artysty – indywidualisty, outsidera, geniusza – przynajmniej w jakimś stopniu zostaje zastąpiony nowymi postawami, uwzględniającymi rolę innych w procesie artystycznym. Sztukę zaczyna się traktować jako platformę wypowiedzi i ekspresji również dla nie-artystów. Claire Bishop w pracy *Sztuczne Piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni* [2015] ujmując *Collaborative Turn* jako efekt procesów zapoczątkowanych przez artystyczne ruchy awangardowe (dadaizm, radzieckie rekonstrukcje wydarzeń rewolucyjnych, futurizm) które aktywizując z prowokując widownię, liczyły na wyemancypowanie jej ze stanu alienacji narzuconego przez porządek władzy. Bishop krytykuje autora *Estetyki relacyjnej* za ujmowanie zwrotu w kategoriach harmonijnej współpracy, bez dostatecznego uwzględnienia złożoności społecznych antagonizmów (nawiązując do prac Chantal Mouffe i Ernesta Leclau). Jako jedną z wczesnych, a jednocześnie reprezentatywnych dla zjawiska opisuje akcję *site-specific* o partycypacyjnym charakterze zatytułowaną *Project Unitè* z 1993 roku [Bishop 2015: 345-347]. Działanie to miało miejsce w modelowej mieszkaniowej jednostce zaprojektowanej przez samego Le Corbusiera we francuskim Firminy. Dawny symbol nowoczesności stał się do tego czasu przestrzenią częściowo porzuconą, cieszącą się lokalną sławą miejsca do życia „ostatniego wyboru”. Kuratorzy Yves Aupetitallot i Christian Philipp Müller do pracy z miejscem zaprosili twórczynię i twórców m.in. z Francji, Niemiec i Stanów Zjednoczonych. Ich celem miało być

zdiagnozowanie sytuacji i zainicjowanie działań odnoszących się do skomplikowanych relacji wewnątrz społeczności mieszkańców (składającej się głównie emigrantów pochodzenia afrykańskiego), a zarazem krytyczna recepcji wpływowego intelektualnego i estetycznego projektu, jakim jest architektura modernistyczna. Efektem pracy w jednostce było zaaranżowanie kilkunastu pomieszczeń w opustoszałych lokalach pod bardzo różnorodne działania: od przestrzeni wypełnionej przez ślady zamieszkania i prowadzenia medytacji nad artystycznym nomadyzmem (Renée Green), poprzez zaaranżowanie kawiarni dla mieszkańców (Heimo Zobernig) czy otwartej biblioteki muzycznej (Clegg & Guttmann). Bishop zauważa przy tej okazji szorstkość i niejednoznaczność relacji mieszkańcy – artyści oraz częściową porażkę projektu, którą uwidocznili pełen napięcie oficjalny wernisaż. Kontrowersje wzbudza jednoznaczna ocena tego projektu, niewątpliwie jest on jednak przykładem próby wejścia artysty w rolę twórcy środowiska, osoby wzmacniającej relacje, w rolę słuchacza, a nie mówcy, a jednocześnie działania odrębnego wobec aktywizmu społecznego [Bishop 2015: 353].

Sztuka partycypacyjna była też kolejną próbą emancypacji sztuki z zawiłych relacji z władzą i z technologiczno-produkcyjnych uwarunkowań. Łukasz Białkowski [2014], odwołując się do *Estetyki Relacyjnej* i *Postproduction* Bourriauda, w których posługuje się on dwiema metaforami dzieła sztuki – „szczeliny” i „taśmy montażowej” analizuje partycypacyjność sztuki w kontekście powiązanych z nią instytucji. „Szczelina” to pojęcie wywodzące się z myśli Karola Marksa. Oznacza zachowania wymykające się logice kapitalistycznej (takie jak np.: rezygnacja z zysku, wymiana, samowystarczalność), w których ujawnia się znaczenie relacji międzyludzkich. Metafora taśmy montażowej dotyczy alternatywnej produkcji narracji, której dokonują artyści: używając form zaczerpniętych z codzienności, rekonfigurują je i wprowadzają w ruch, a tym samym „przeprogramowują” otaczającą ich rzeczywistość. Odwołując się do krytycznego stanowiska Bishop sięgającego po teorie polityczności Mouffe, Białkowski zauważa, że o ile alternatywa jest możliwa gdy sytuacja dzieje się w „szczelinowych” wspólnotach, o tyle w kontekście „taśmy montażowej” artysta jest częścią hegemonicznego porządku tworzonego przez świat sztuki, dzięki któremu zyskuje uprzywilejowaną pozycję. „Oznaczałoby to rezygnację z postulowanej naiwnej wiary w demokratyczny charakter instytucji (...) oraz przyznanie, że nie każdy może być partnerem w tych negocjacjach [Białkowski 2014: 94].” Bez postulowanego przez Białkowskiego „stłuczenia niewidzialnej szyby” między instytucją a otoczeniem uładzona sztuka partycypacyjna łatwo może zostać

wykorzystana do budowania „marki” miasta, dzielnicy czy miejsca. Katarzyna Baług - artystka, członkini powstałego w Bostonie kolektywu Department of Play, zauważa:

„(...) Miasta, których budżety maleją, coraz częściej widzą w artystach tanich rzeczników lub „specjalistów” od spraw społecznych i kształtowania przestrzeni publicznej. Zatrudniają do tak zwanego *creative placemaking*, czyli przetwarzania anonimowych przestrzeni w rozpoznawane, przyjazne miejsca, które umilają życie w postmodernistycznym mieście. Niektórzy idą dalej i nazywają artystów pielęgniarzami podupadłych dzielnic, gdzie zajmują oni miejsce obok instytucji pomocowych [Baług 2016].”

Claire Bishop [2015: 39] analizuje te mechanizmy na przykładzie rozbudowanych brytyjskich programów realizowanych w latach 1997-2010, za rządów Partii Pracy, kiedy artystów angażowano jako elastycznych, przedsiębiorczych specjalistów, znajdujących narzędzia do przewyższania lokalnych problemów społecznych. Artystyczna aktywność w danym obszarze w takim kontekście staje się sygnałem troski władzy. Opisywane przeze mnie przypadki zdarzeń artystycznych mają charakter rzucenia wyzwania w postaci zidentyfikowania i ujawniania uznawanego za relatywnie marginalny lub niewygodnego problemu. Niewątpliwie współpraca jest w nich istotnym zagadnieniem, jednak w przeciwieństwie do działań o charakterze negocjacji lub zrzeczenia się, są to formy spotkania, w których zachowana zostaje uprzywilejowana pozycja artysty jako kogoś kto zaskakuje, intryguje, odsłania, a nawet oskarża. Dzięki temu wydarzenia artystyczne nie stanowią wygodnego narzędzia do kreowania wizerunku miejsca, dzielnicy czy miasta, ale świadomie ten wizerunek testują. Prowokują pytania o to, na ile wizerunek kreowany jest w oparciu o rzeczywisty stan miejsc, a na ile poprzez powielanie fantazmatów.

Przyspieszony metabolizm

Obejmujący rozmaite dziedziny ludzkiej aktywności paradygmat performansu szczególnie widoczny jest w inżynierii i technologii. Postulując wyodrębnienie obszaru technoperformansu, Od dywanu o nazwie *Downs Carpet's Performing Star* po oprogramowanie *Mimetics Corporation's Performance*⁷ – McKenzie przywołuje listę różnorodnych towarów mających *performance* w nazwie [McKenzie 2011: 134-136]:

„Brytfanny, wieże stereo, tkaniny, rowery, opakowania foliowe, nasiona roślin – całe mnóstwo produktów wskazuje nam zaledwie siedliska technoperformansu, które już opisano najwyraźniej [McKenzie 2011: 136].”

Co to znaczy, że technologie performują? McKenzie odwołuje się tu do praktyki inżynierskiej, której podstawę stanowi szereg prognoz, weryfikowanych za pomocą modeli i prototypów, które są testowane i często wielokrotnie modyfikowane, by wreszcie zostać przeniesione w warunki pozalaboratoryjne, gdzie nadal się je monitoruje, tworząc „bazę doświadczenia” [McKenzie 2011: 137]. Planowanie procesu testowania opiera się w dużym stopniu na doświadczeniu i intuicji. Performans dostarcza niezbędnych informacji zwrotnych o technologii i pozwala zdecydować, które rozwiązanie zaakceptować, a które zmodyfikować lub odrzucić. Awangardą technoperformansu są sieci komputerowe i systemy łączności. Stanowią one metatechnologię, poddawaną ciągłym intensywnym testom performansu, a zarazem pozwalającą na testowanie innych technologii przed ich wdrożeniem [McKenzie 2011: 144]. McKenzie, powołując się na głosy specjalistów, twierdzi, że ocena tego performansu ma charakter jakościowy, jest bliższa sztuce niż analizie ilościowej [McKenzie 2011: 143]. Performans technologiczny prowadzi do wielowymiarowych kompromisów, uwzględniających różne czynniki: od kosztów działania, trudności wytworzenia, niezawodności (lub celowej zawodności), do spodziewanej satysfakcji użytkownika.

Problematyzując zagadnienie performansu technologicznego, McKenzie odwołuje się do dokonanego przez Heideggera rozróżnienia między *techne* i „rzucającą wyzwanie” (*Herausfordern*) technologią – które, jak twierdzi, reprezentuje wzajemną krytykę między naukami humanistycznymi i technicznymi. W przypadku technologii wyzwalamina zostaje sama energia natury, której człowiek rozkazuje ujawnienie się jako „zasobu”, jako przedmiotu przywołanego przez podmiot, który sam musi liczyć się z nieprzewidywalnością wywołanej interakcji. Cechy techniki są wyznacznikiem epoki nowoczesności, która jest zdaniem

Heideggera naznaczona nieautentycznym odkrywaniem, które służy człowiekowi by stawać się bytem nadającym wszelkiemu bytowi miarę i kierunek. Heidegger apeluje, aby technikę zbliżyć do *techne* – obszaru od techniki różnego – czyli sztuki. Przywołanie myśli Heideggera służy McKenziemu do określenia esencji siły, która łączy w sobie różnorodne paradygmaty performatyki: kulturowego, organizacyjnego i techno-performansu.

Epokę performansu naznacza wyzwanie (o różnych celach) i „wisząca” niewypowiedziana groźba dla tych, którzy wyzwania nie podejmą. „Świat został wyzwany do performansu – albo..” [McKenzie 2011: 201] – podsumowuje McKenzie. Zauważa też, że waga technologicznego performansu jest kwestią racji stanu – wymusza działanie i to działanie szybkie, pozwalające osiągnąć przewagę w świecie rozumianym jako zaawansowany „poligon wysokiego performansu” (*high-performance*) [McKenzie 2011: 342]. Autor *Perform or else...* rozważa to zagadnienie w kontekście historii Stanów Zjednoczonych. Spojrzenie historyczne odsłania jak to co społeczne, kulturowe jest ściśle związane z technologią. Każdy projekt technologiczny musi uzyskać wsparcie ze strony świata polityki, finansów i społeczeństwa, zanim stanie się rzeczywistością. Technologie są redukowane lub porzucane z powodu zmieniających się nastrojów społecznych lub politycznych. Inne zyskują szczególny społeczny prestiż, zaczynając determinować inne dziedziny. Takie zjawisko William Fulbright nazwał „kompleksem wojskowo-przemysłowym”, a określenie to spopularyzował prezydent USA Dwight Eisenhower, który w ostatnim przemówieniu jako głowa państwa ostrzegł przed zimnowojennym rozwojem technologii rakietowej jako determinującym zarówno politykę, jak i codzienność amerykańskiego społeczeństwa [McKenzie 2011: 129-130]. Rozwój broni rakietowej pozwolił na stworzenie doktryny MAD (Mutual Assured Destruction), czyli zagwarantowane wzajemne znaczenia – o charakterystycznym akronimie, które w języku angielskim oznacza szaleństwo. Użycie broni nuklearnej wobec USA miało doprowadzić do nieuchronnego odwetu. Strategia militarna musiała zakładać więc ciągły ruch i doskonalenie systemu, tak aby był skuteczny i odporny na całkowite zniszczenie (co oczywiście wymagało nakładów finansowych). Jednym ze sposobów na uniknięcie druzgocącego pierwszego uderzenia i wyegzekwowanie MAD jest mobilność rakiet, którą osiąga się dzięki umieszczeniu ich na pokładach, okrętów, łodzi podwodnych, samolotów, platform lądowych. System ten jest kontynuacją doktryny stosowanej od końca XVII wieku przez Royal Navy – *fleet in being*. Paul Virilio w *Prędkość i polityka* widzi w niej kamień milowy na drodze do nowoczesności. Jest on fundamentalną zmianą w myśleniu o wojnie, a tym samym o władzy, i objawia się jako:

„(...) nieustanna obecność niewidzialnej floty gotowej do zaatakowania przeciwnika w dowolnym miejscu i czasie, do unicestwienia jego woli mocy na skutek stworzenia strefy globalnego niebezpieczeństwa, w której już nigdy nie będzie on w stanie podjąć jakiegokolwiek decyzji z pełnym przekonaniem, ani czegokolwiek *chcieć*, czyli zwyciężać [Virilio 2008: 55].”

Virilio twierdzi, że to właśnie na morzu narodziła się możliwość łatwego przemieszczania się i przenoszenia ciężkich maszyn, prowadząca do witalizmu technologicznego, czyli momentu w historii, w którym ciało technicznego transportu staje się ewolucyjnym narzędziem – dającym ogromną przewagę przedłużeniem ludzkiego ciała [Virilio, 2008: 64]. Virilio twierdzi, że z tego względu postęp ma charakter dromologiczny – czyli przyspieszający i wprawiający w ruch, niwelujący zastaną różnorodność na rzecz binarnego podziału na „żywiących nadzieję” i „ludy pozbawione nadziei”, unieruchomione przez niedostatki ich urządzeń technicznych, żyjące i utrzymujące się przy życiu w świecie skończonym [Virilio 2008: 66]. W konsekwencji sformułowane na Zachodzie „prawo do morza” w państwach nowoczesnych znajduje swoje odzwierciedlenie także w „prawie do drogi”. Miejska substancja zaczęła odpowiadać stanowi przepływu ulicy. Architekturę zaczęto postrzegać jako okno na ruch. Wszystko po to, aby kierować ruchem mas ludzkich, zamieniając oczekiwaną przez nie swobodę przemieszczania w *dyktaturę ruchu* [Virilio 2008: 43].

Richard Sennett [2010: 280-284] zauważa, że dynamika zmian „udrażniających” miasta musiała mierzyć się z tym, co nazywa oporem umiejscowionym – materialną strukturą będącą wyzwaniem dla twórców miasta. Opór umiejscowiony może zostać przezwyciężony lub nie. Jeśli to się nie uda, może tworzyć albo granicę uniemożliwiającą wymianę, lub ekoton – miejsce wyraźniej separacji dwóch środowisk, ale umożliwiające wymianę. Powstawanie miejsc granicznych i ekotonów może być efektem zarówno geograficznych uwarunkowań, jak i planistycznych, politycznych działań inicjujących przecięcie, rozdzielenie obszaru miasta. „Opór jest czymś, co napotykamy lub sami tworzymy” – zauważa Sennett [2010: 279].

Polityczne znaczenie przemieszczania się ciał w przestrzeni skończonej zostało przełożone na elastyczną przestrzeń wirtualną. Virilio w *Bombie Informacyjnej* ogłasza śmierć „lokalnego” miasta na rzecz wirtualnie umiejscowionego globalnego *metacity* [Virilio 2006: 16]. Dodatkową warstwą ruchu staje się wymiana informacji, pozwalająca zniwelować materialne rozproszenie różnych zjawisk społecznych czy gospodarczych, dotąd powiązanych z konkretnymi przestrzeniami miasta. Choć ciała pozostają statyczne (przed komputerem) lub poruszają się w ograniczony sposób (urządzenia mobilne, okulary VR), to za pomocą wzroku

zyskują wrażenie ciągłego ruchu, szybkości, eksploracji nowych obszarów. Zjawisko to jako siłę zmieniającą współczesne miasta diagnozuje także Ewa Rewers [2005: 5-18], określając je problemem post-polis (miasta oderwanego od rdzenia, idei *polis*), które ma kłopoty z ustaleniem „prawa do miasta” ze względu na utracenie historycznego, autonomicznego systemu norm, jego transnarodowy charakter oraz rozmycie materialnych zewnętrznych granic przeniesienie ale także przeniesieniem agory do dynamicznych przestrzeni mediów elektronicznych [Rewers 2005 129-130]. Media elektroniczne pozwalają wznieść przyspieszenie na jeszcze wyższy poziom poprzez nie transportowanie ciał ale przeniesienie zmysłów do innej przestrzeni.

Norbert Elias [2016] w *Eseju o czasie* zauważa, że cywilizacja nadała mu rolę konwencyjnego mierzalnego za pomocą technologii „fizycznego” obiektu. W ten sposób czas pozwolił na nową, bardziej elastyczną i synchronizowaną w niezależny od regionu sposób organizację funkcjonowania społeczeństw. Dla Eliasa czas jest „(...) symbolem relacji, jaką grupa ludzi, czyli grupa istnień biologicznie obdarzonych pamięcią i zdolnością do myślenia syntetycznego, ustanawia między co najmniej dwoma kontinuumami zmiany, spośród jedno pełni funkcję punktu odniesienia lub jednostki miary dla pozostałych [Elias 2016: 64]”. W pewnym momencie punkt odniesienia ze zdarzeń astronomicznych czy przemian przyrodniczych zastępują „abstrakcyjny” mechaniczny czas, warunkowany przez technologię, który w ujęciu Eliasa staje się narzędziem kontroli i organizacji zbiorowości. Refleksje Eliasa w kontekście postulatów Virilio prowadzą do wniosku, że przestrzeń miast musiała zostać zorganizowana w taki sposób, aby jednostki i produkty mogły „zdażyć na czas”. Ignorowanie tej dyscypliny mogło doprowadzić do chaosu i stanowić ogromne zagrożenie dla każdej formy władzy.

Richard Sennett w „*Ciało i kamień...*” analizuje moment, kiedy kluczowym zagadnieniem w projektowaniu miast stało się zapewnienie swobodnego przepływu, który prowadził do tego, że:

„Pojedyncze ciała, pokonując przestrzeń miejską, stopniowo się odrywały od tej przestrzeni i od zamieszkujących ją ludzi [Sennett 1996: 259].”

Sennett śledzi wpływ, jaki na planowanie miast wywarła publikacja dzieła z zakresu medycyny – *De motu cordis* Wiliama Harveya z 1628 roku, którego autor twierdził, że serce jest mięśniem, który wskutek kurczenia się wypycha krew do tętnic. Opisywał również, jak krew przepływa przez serce drogą dwóch osobnych, zamkniętych układów: płucnym i systemowym. Sennett [1996: 208-226] przekonuje, że praca Harveya stała się produktywną

metaforą dla projektantów miast doby oświecenia. System dróg w nomenklaturze XVIII wiecznych planistów zaczął funkcjonować jako układ „tętnic” i „arterii”, które nie mogły „tamować się”. (terminologia ta zachowała się do dziś). Metafora cielesna odwoływała się także do warunków higienicznych, w których postulowane regularne zabiegi miały utrzymywać w zdrowiu miejski organizm. Wizja cyrkulacji płynów i powietrza ukształtowała myślenie urbanistów, architektów i decydentów miejskich w XVIII wieku. Jak zauważa Erik Swyngedouw [2006], wraz z kolejnymi odkryciami zaczęto postrzegać miejski ruch jako proces przypominający szlak metaboliczny. W XIX wieku zaczęto analizować przemianę materii wewnątrz „miejskiego” ciała, a w XX wieku pojawiły się metafory nawiązujące do ekosystemów i wymiany energii.

Od lat 60. XX wieku biologiczne metafory poznawcze stosowane wobec zjawisk miejskich zaczęły przeplatać się z projektami poszukiwania wyrażonego w liczbach modelu metabolicznego dla miast. Jonathan P. Rose w pracy *Dobrze nastrojone miasto* wskazuje na moment, w którym przekroczono metaforyczny próg między metaforą a modelem w pracach inżyniera miejskiego Andiego Wolmana, który opracował proste, liniowe modele „miejskiego metabolizmu”, w których dostarczana do miasta czysta woda, żywność i paliwo ulegają „zużyciu” i wracają do ekosystemu, który musi ponownie je uzdatnić lub związać pozostałości przemiany (paliwa kopalne). Rose wpisuje te prace w nurt szerszej dziedziny – ekologii przemysłowej [Rose 2019: 181].

W XXI wieku badacze kontynuują próby systemowego opisanie miejskiego metabolizmu. Spojrzenie na cywilizację z perspektywy metabolicznej – dotyczącej utrzymywania dostaw energii niezbędnej do funkcjonowania systemu – zawarł Thomas Homer-Dixon w pracy *The Upside of Down: Catastrophe, Creativity, and the Renewal of Civilization*. Kanadyjski analizuje w niej upadek cywilizacji starożytnego Rzymu, biorąc pod uwagę wydatek energetyczny potrzebny do utrzymania niezbędnej infrastruktury. Oczywiście w starożytnym wydaniu ta energia to ilość kalorii potrzebnych do utrzymania pracujących ludzi i zwierząt. Autor przeanalizował więc możliwości milionowego imperium u szczytu potęgi – uwzględniając wykarmienie 60-milionowej populacji i jej pracę nad ambitnymi przedsięwzięciami (infrastrukturalnymi, handlowymi i militarnymi). Wzrastające zapotrzebowanie energetyczne imperium, w tym samego milionowego Rzymu, wymagało utrzymywania ogromnego terytorium oraz stymulowało napędzaną wycieńczającą pracą niewolników latyfundialny system produkcji żywności, który okazał się długoterminowo umiarkowanie efektywny, a bardzo wrażliwy na wstrząsy społeczne i wojny. W konsekwencji

Rzym po upadku cesarstwa wyludniał się aż do średniowiecza, w którym miasto liczyło ok. 10 tysięcy mieszkańców. Praca Homer-Dixona pokazuje oczywistą zależność między rozrostem miast a systemem pozwalającym wyprodukować i dostarczyć do niego zasoby. Innowacyjne jednak było zastosowanie wyliczeń uwzględniających wiedzę archeologiczną i nauki ścisłe do szacowania konkretnych ilości kalorii metabolizowanych przez Rzym i arealów, jakie były potrzebne do utrzymania milionowego miasta przed rewolucją przemysłową. Wykorzystanie nowych technologii rolniczych napędzanych przez paliwa kopalne sprawiło, że w XXI wieku milionowych miast jest długa. W 2020 roku mamy już do czynienia z ośrodkami skupiającymi 100-milionową populację – jak megalopolis Jing-Jin-Ji (JJJ), konsekwentnie integrujące się transportowo, instytucjonalnie i gospodarczo „miasto-region” o powierzchni 217,156 km², na które składają się Pekin, Tianjin i Hebei. Ludność miast według raportu ONZ już w 55% [zob. *2018 Revision of World Urbanization Prospects*] zamieszkuje w miastach, co jest bezprecedensowym zjawiskiem w historii cywilizacji. Stan ten utrzymywany jest dzięki bardzo złożonym działaniom, kumulacji wiedzy i eksploatacji zasobów, które są coraz intensywniej badane i monitorowane.

Geoffrey West w książce *Scale: The Universal Laws of Life and Death in Organisms, Cities and Companies* opublikował wnioski z pracy, w której przeniósł metody badań nad metabolizmem zwierząt (prowadzone z Jimem Brownem i Brianem Enquistem) do rozumienia istoty „życia” miast i przedsiębiorstw. Poszukiwał korelacji pomiędzy rozmiarami organizmu a przeciętnym okresem jego życia. „Scale” jest raportem z próby uściślenia metaboliczności miast, rozpoznawanej za sprawą biologicznej metaforyki [West 2017; 268]. Badacz nie kryje swojego uznania dla metafor Jane Jacobs, podkreślającej zalety zagęszczenia ludzkich interakcji w miejskim otoczeniu. Westa intryguje między innymi powód, dla którego miasta przyciągają kolejnych mieszkańców. Jednym z istotnych wniosków, jakie wysnuwa, jest wyjaśnienie tendencji wzrostowej współczesnych miast. Nazywa ją „efektem 15%” – o tyle właśnie wraz z zaludnianiem w mieście wzrastają różne badane wartości społeczno-ekonomiczne (zarobki mieszkańców, przestępczość) czy neutralne (np. szybkość, z jaką ludzie chodzą). West [2017: 325-337] postuluje istnienie „premi”, jaką otrzymują większe miejskie organizmy, dzięki czemu przyciągają kolejnych mieszkańców i stymulują własny rozrost. Wzrost jednak nie może być kontynuowany w nieskończoność. Systemowi grozi wciąż upadek z powodu braku zasobów – jak do tej pory groźbę tą oddalają kolejne innowacje.

W 2000 roku Eugene F. Stoermer (amerykański biolog) oraz Paul Crutzen (holenderski chemik, badacz atmosfery i meteorolog) zaproponowali, by naznaczony industrializacją

i urbanizacją na niespotykaną dotąd skalę okres wyodrębnić jako nową epokę geologiczną okresu czwartorzędu – antropocen. Koncepcja ta zakłada, że zmiany dokonywane przez człowieka mają tak dużą skalę, że stabilny holocen został poddany silnej presji potencjalnie prowadzącej do jego schyłku. Bezprecedensowy stopień ingerencji człowieka w środowisko skutkuje nieodwracalnymi zmianami, utratą bioróżnorodności czy modyfikacją składu chemicznego atmosfery czy oceanów. W międzynarodowym środowisku naukowym pojawiły się kontrowersje, czy wpływ człowieka na życie na Ziemi jest na tyle silny, że należy wyodrębnić nową geologiczną epokę, a jeśli jest, to jaki i jak ustalić cezurę dla nowej epoki. Symboliczny jej początek często wyznacza się w roku 1763, w którym James Watt udoskonalił maszynę parową, umożliwiając swoim wynalazkiem przyspieszenie rewolucji przemysłowej. Takie założenie wiąże antropocen z technologicznym skokiem, ale istnieją wiele alternatywnych propozycji. Koncepcja „długiego antropocenu” wskazuje, że *homo sapiens* systematycznie – przez metody przekazywania wiedzy – od czasów prehistorycznych był wyjątkowo silnym czynnikiem zmiany ekosystemów. Jeszcze inne koncepcje wiążą antropocen ze wzrostem potęgi Zachodu. Zgodnie z tym ujęciem rozpoczyna się on w latach 1450-1750 – w okresie odkryć kolonialnych i upadku feudalizmu na rzecz kapitalizmu. Zwolennicy tej koncepcji wskazują na nierównomierny wpływ kultur, państw, organizacji i jednostek na środowisko.

Ewa Bińczyk zauważa, że termin antropocen – pomimo wciąż trwających dyskusji wśród naukowców z kręgu nauk przyrodniczych – „żyje już własnym życiem w kulturze popularnej i mediach” [Bińczyk 2018: 96]. Został też zaadoptowany przez wpływowych humanistów: Rosi Braidotti, Donnę Haraway, Nicholasa Mirzoeffa, Petera Sloterdijka, Bruno Latoura i cały krąg identyfikowany z ruchem ontologii zorientowanej na obiekt – Grahama Harmana, Levi Bryanta, Timothyego Mortona oraz wielu innych. W szerokim obiegu medialnym antropocen pojawił się w drugiej dekadzie XXI wieku. W 2011 roku na okładce *The Economist* pojawiło się hasło „Witamy w Antropocenie”, zapowiadające poświęcony problemowi artykuł. Popularność zaczęły zyskiwać zamieszczane w przestrzeni internetowej nagrania audiovideo konferencji i debat oraz podcasty dotyczące tego tematu. Okazało się, że pojęcie antropocenu rzuca wyzwanie akceptowanym dotąd normom etycznym i społecznym, wizjom cywilizacji oraz relacji między człowiekiem a czynnikami pozaludzkimi. Stało się także przyczynkiem do określenia egzystencjalnej kondycji człowieka XXI wieku – dysponującego zaawansowanymi narzędziami, które pozwalają mu uniknąć codziennej pracy czy walki o zapewnienie sobie niezbędnych dóbr. Człowieka, który ma dostęp do ogromnej, coraz trudniejszej do przyswojenia i zweryfikowania ilości informacji, czującego, że uruchomione procesy (choćby

związane z rewolucją przemysłową) obarczone były nieznanym w swojej skali i konsekwencjach ryzykiem. Antropocen jest też obciążony hipokryzją dnia codziennego: świadomością potrzeby zmian, a zarazem problemami z przyjęciem radykalnej postawy.

Bruno Latour w *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej* za krytyczny dla zachodniej myśli uznaje podział – na poziomie ontologicznym oraz epistemologicznym – pomiędzy tym, co naturalne i co społeczne. Zdaniem Latoura jest on wynikiem politycznego, nieformalnego układu, zawartego w połowie XVII wieku. Za istotny historyczny moment autor uznaje kompromis zawarty między przyrodnikiem, wynalazcą pompy próżniowej Robertem Boylem oraz filozofem Thomasem Hobbesem, autorem *Lewiatana*. Przyrodniczy uzyskali na Zachodzie autonomię w badaniach, ale pod warunkiem, że ich praca nie będzie ukazywana jako rewolucyjna społecznie i politycznie, ale jako neutralne odkrywanie niezmiennych praw rządzących naturą. Bruno Latour zauważa tu zasadniczą różnicę w aparacie badawczym stosowanym do kultury zachodu i do kultur niezaawansowanych technologicznie, które zachodnim badaczom łatwiej jest opisać jako usieciowione naturo-kulturowe kolektywy skupiające ludzi, inne organizmy, przedmioty, symbole i technologie. Latour postuluje, aby cywilizację techniczną także badać jako taki usieciowiony kolektyw.

Zwiększając się uwaga wobec złożoności środowisk sprawia, że coraz bardziej dyskusyjne staje się określanie czegoś jako „naturalnego”, „zgodnego z naturą” lub będącego „powrotem do natury”. Timothy Morton zachęca do sceptycyzmu wobec pojęcia natury ze względu na jego zideologizowanie i normatywność. Zauważa, że różne kultury na przestrzeni dziejów utożsamiały naturę z przewidywalnym cyklem, uosabianym przede wszystkim przez zmiany pór roku. Natura była więc opisem okresu przewidywalnej zmienności Holocenu [Morton 2016: 58]. Mimo że liczne obserwowane zjawiska naturalne budziły grozę i reprezentowały siły destrukcyjne, to zawsze towarzyszyła im nadzieja, że sytuacja z czasem ustabilizuje się i wróci do umiarkowanego, korzystnego dla ludzi stanu. Zarówno historia naturalna, jak i obserwacje z okresu epoki antropocenu podważają tę pewność. Równowaga środowiska nie zawsze musi być osiągnięta. Morton postuluje spojrzenie na współczesne środowisko z pozycji ciemnej ekologii (*dark ecology*), ciekawości poznawczej wobec działalności wszelkich czynników pozaludzkich, w tym tych, które budzą w nas niepokój. Konglomeraty takich czynników opisuje jako hiperobiekty (*hiperobjects*). Świadomość ich istnienia stała się możliwa dzięki rozwojowi wiedzy naukowej, zastosowaniu zaawansowanych technologii oraz precyzyjnych i silniejszych od naszych zmysłów narzędzi obserwacji i pomiaru. Morton tworzy

w ten sposób pojemną kategorię opisu dla szerokiej gamy zjawisk, takich jak globalne ocieplenie, radioaktywne pierwiastki, plastik czy wirus w fazie pandemii. Hiperobiekty są czysto spekulatywne, ale łączy je nieskończone istnienie w proporcji do ludzkiego życia [Morton 2013: 17] oraz cechy takiej lepkości (wywołują poczucie bliskości i obcości), nietutejszość (są trudno wykrywalne), nieregularne falowanie i fazowość (przejściowa, niestała aktywność). Dla naszego doświadczenia hiperobektu charakterystyczna jest „estetyka asymetryczna” [Morton 2012]. Pojawia się ona w nurtach w sztuce odwołujących się do „demonicznych” sił wyzwalanych między innymi przez rozwój technologii, trudnych zależności między ludźmi i nie-ludźmi oraz hipokryzji widocznej w stylu życia i aksjologicznych wyborach.

W badaniach w ramach *International Geosphere and Biosphere Programme* wyodrębniane są dwie fazy antropocenu – Industrializm w latach 1800-1945 i Wielkie Przyspieszenie, które nastąpiło po pierwszych udanych próbach z bronią nuklearną. Jak zauważa Ewa Bińczyk, ta druga faza oznacza:

„(...) nieobserwowalną wcześniej intensyfikację wpływu człowieka na systemy planetarne, przez co zmierzamy do przekroczenia wielu punktów przełomowych równocześnie. (...) Wcześniejszy wpływ człowieka na systemy planetarne w epoce przedindustrialnej miał wymiar przejściowy i lokalny (regionalny, może kontynentalny) ale nigdy globalny. Natomiast po roku 1945 obserwujemy tempo zmian dające się opisać przy użyciu matematycznego pojęcia wzrostu wykładniczego [Bińczyk 2018: 90].”

Wielkie Przyspieszenie zbiega się więc z postulowaną przez McKenzię epoką globalnego performansu. Zmiany technologiczne, organizacyjne i kulturowe są próbą dostosowania się do nowych możliwości, dogonienia i przegonienia konkurencji – nasilającej się zarówno między państwami narodowymi, firmami i korporacjami, jak i między jednostkami, które zaistniała sytuacja wytraca z poczucia stabilizacji jednocześnie dając szansę na bezprecedensową, indywidualną sprawczość.

Ośrodki miejskie są w awangardzie tego przyspieszenia. Zachodzące w nich zmiany sprawiają, że w sieciowych, splątanych, rozlewających się efektach szybkiego wzrostu aktywności cywilizacyjnej samo miasto staje się „bezforemne”, a przebieg jego granic – dyskusyjny. Wraz z rozwojem broni palnej i nowej, dynamicznej taktyki walki przestało istnieć miasto jako twierdza z wyraźnymi granicami: murami i bramami oddzielającymi symbolicznie

i faktycznie strefy *urbanitas* od *ruralis*. Dawne bramy i rogatki z budowli o praktycznym przeznaczeniu stały się budowlami o znaczeniu czysto symbolicznym. Odwieczny performatywny akt wkroczenia przez bramę do miasta przestał być możliwy. Miejskość zaczęto definiować „od środka” – czyli poprzez obszary centralne, reprezentacyjne, unikalne monumenty. Jednym z nich jest powstała w latach 1788-1791 Brama Brandenburska, która, jak zauważa Krzysztof Cichoń:

„(...) jest kuriozum skłaniającym do tego, że budowanie bramy w centrum miasta może mieć sens. Wyjęty wprost z książki Winckelmana suchy heksastylos, z rzymską attyką i konstantynopolitańsko-wenecką kwadrygą budowany w chwili gdy >>na Zachodzie<< jakobini i żyrondyści przewracają ład świata to czyste szaleństwo w pruskim kostiumie. (...) ten anachroniczny dziwoląg stał się po 200 latach *pars pro toto* symbolem miasta [Cichoń, 2014: 37].”

Miasto stało się przestrzenią wzmożonej, produkującej nowe kody kulturowe interakcji – jest testowane i intensywnie przekształcane. Stało się nie tylko schronieniem, ośrodkiem wymiany, pracy i politycznych zdarzeń, ale pewnego rodzaju techniczno-biologiczną strukturą, sprawnym wehikułem umożliwiającym większą efektywność jego mieszkańcom. Wehikułem, w którym wzajemnie oddziałują na siebie nie tylko ludzie i istoty przystosowane do życia w pobliżu ludzkich skupisk, ale także – nawiązując do teorii aktora-sieci Bruno Latoura [2000] – inni, różnorodni aktorzy i akanci uczestniczący w miejskim pulsie życia: przedmioty, mikroflora, technologie czy hiperobiekty. Jak zauważa Donna Haraway w manifestie cyborga:

„Maszyny z końca XX wieku sprawiły, że różnica między naturalnym a sztucznym, umysłem a ciałem, samorozwojem a konstrukcją stała się na wskroś dwuznaczna. Nasze maszyny są niepokojąco żywotne, a my sami jesteśmy przerażająco bezwładni [Haraway, 1998]”.

Rejestrowany przez Haraway bezwład (czy to, co Bińczyk nazywa „marazem antropocenu”) stanowi istotny kontekst, który warto zaznaczyć w ujęciu proponowanego przez McKenzie technoperformansu. McKenzie sprzężenie między performansami kulturowym, organizacyjnym i technicznym w *Performuj albo...* odnosi do studium przypadku katastrofy promu kosmicznego Challenger 28 stycznia 1986 roku. Performatyk ukazuje spletaną sieć presji i wyzwań zarówno na poziomie wizerunku instytucji, prestiżu państwa w tym jego systemu edukacyjnego (kosmiczna lekcja), napięć organizacyjnych i „testowanej” w akcji technologii. Przykład ten jest dynamiczny i złożony – właśnie przez złożoność i presję czasu

dochodzi do katastrofy. McKenzie na kanwie swoistej gry słownej zarysowuje w ostatniej części *Performuj albo...* historie wybranych „challengerów”. Zaczyna od fikcyjnego ekscentrycznego profesora Challengego, wzorowanego po troszę na prawdziwej postaci Williamie Rutherfordzie oraz na bohaterze opowiadania Arthura Conana Doyle’a *Eksperyment profesora Challengego*. Profesor Challenger testuje i przewrotnie wykorzystuje figurę wykładowcy, by angażować studentów w poszukiwania i kwestionowanie ustrukturalizowania aktywności akademickich. Wśród podążających za Nietzscheańską „wiedzą radosną” McKenzie wymienia też załogę pływającego oceanarium i laboratorium – statku HMS Challenger czy upartą krytyczkę współczesnego ładu gospodarczego, Jane Challenger – bohaterkę powieści Márcio Souzy. Nad wszystkimi tymi prototypowymi postaciami unosi się widmo konfrontacji z performatywną władzą. Eksperymenty, badania, akty oporu często nie osiągają zamierzonych rezultatów, ale osiągają inne – są z perspektywy władzy performansu katastrofami. Wartością stają się zaistniałe w trakcie działań implikacje, proces, determinacja, czasem nagła zmiana planu. Sam teoretyczny projekt McKenziego ulega także rozkładowi, dekompozycji na ostatnich stronach, gdzie rozmyta lub rozsypana typografia staje się coraz bardziej nieznosna dla wzroku. Jest to akt antycypacji (zgodnej z teorią), że kolejne akademickie czy pozaakademickie performansy „przetestują” zawartą w książce propozycję, by szybko zastąpić ją kolejną wersją – również poddawaną testom. „Prototypy” McKenziego cechuje hektyczność, przyzwolenie na granie/igranie i ekscentryczność. W kontekście omawianych w pracy przypadków pewnego rodzaju „luką” w jego spojrzeniu (odwołując się do metodologicznych rozważań o koncepcji *gaps and holes* w metodologii studium przypadku zasygnalizowanej we wstępie niniejszej pracy) jest nieobecność przykładów konsekwentnego, cierpliwego, częściowo nieefektywnego performansu wobec postawy marazmu, bezwładu, inercji. Wspomniana wczesnej figura hiperobiektów jest dobrym punktem odniesienia. Mamy tu bowiem do czynienia ze złożonym procesem wyzwalań ontologicznie nietransparentnego czynnika – pozaludzkiego, ale mającego związek z ludzką aktywnością.

Przykładem performansu wobec hiperobiektu jest traktowanie smogu pojawiającego się w okresie niskich temperatur w polskich miastach – także w Łodzi. Miejscy aktywiści i aktywistki od wielu lat zwracają uwagę na związane z nim problemy. Jest przyczyną wielu kłopotów zdrowotnych, reprodukuje też model energetyczny zidentyfikowany jako globalnie szkodliwy. Zmiany w tym zakresie są zaskakująco powolne mimo wagi problemu – dopiero w drugiej dekadzie XXI wieku stały się przedmiotem działań systemowych. Dzięki działaniu aktywistów informacje o stanie powietrza są łatwo dostępne – w mediach obok prognozy pogody czy w

aplikacjach na smartphony. Przyglądając się temu krytycznie, monitorowanie napływających informacji ma jednak ograniczony sens. Oczywiście w dni silnego, groźnego smogu niektórzy mogą ograniczyć własne wzmacniające go działania, zmniejszyć intensywną aktywność fizyczną, baczniej przyjrzeć się swojemu zdrowiu czy uruchomić filtry powietrza, ale na tym możliwości się kończą. Redukcja problemu jest możliwa tylko za sprawą wspólnego, systemowego działania – sprawiedliwej i ekologicznej polityki energetycznej, dostosowania norm prawnych i przekierowania odpowiednich zasobów na zmianę. Brakujący prototyp upartego i cierpliwego „challengera” to ktoś, kto nie może się pogodzić ze stanem uśpienia, ignorancji czy niedoceniań skali problemów.

W opisywanych przypadkach można łatwo odnaleźć wrażliwość na miasto jako zbiorowość, która jest siecią powiązań między ludźmi a innymi czynnikami pozaludzkimi, miejscem ujawniania się naszego specyficznego stosunku do innych form życia, ulegającej zmianom technologicznym przestrzeni intensywnej komunikacji. W przypadku działalności zespołu Jude bardzo wyraźnie ujawnia się istota sprzężenia między performansem technologicznym, organizacyjnym i normami społecznymi. W przypadku grupy urząd ® miasta w licznych notatkach, tekstach, wystąpieniach i oczywiście samym manifeście podnoszona jest kwestia rozsądnej dystrybucji zasobów, równowagi energetycznej. Przepraszam i *18 rzek* to refleksja na temat wyparcia ze świadomości jak i dziwnej ontologii łódzkich rzek, jak zmarginalizowanego czynnika pozaludzkiego w miejskiej zbiorowości. Przytaczane jako przykład w kontekście *Focus Łódź Biennale 2010* działanie Konrada Kuzyszyna wskazuje jak projektowanie jest istotne dla wytwarzania i utrzymywania miejskiej tożsamości wobec zaniku jego substancjonalnych granic.

Część II

Pomnik Kamienicy 2011, grupa urząd ® miasta

Ściana niezrealizowanych zobowiązań

Akcja o charakterze *site-specific* grupy urząd ® miasta zatytułowana *Pomnik Kamienicy 2011* została przeprowadzana 26 maja 2011 roku przed murem stanowiącym pozostałość po wyburzonej kamienicy przy ulicy Piotrkowskiej 58. Było to kluczowe zdarzenie w programie obchodów *30-lecia odsłonięcia Pomnika Kamienicy* – spektakularnego zdarzenia artystycznego z 1981 roku. Grupa urząd ® miasta powstała w 1979 roku w pracowni Włodzimierza Adamiaka przy Piotrkowskiej 149, a jej pierwotnym celem było poszukiwanie i artykułowanie postulatów w obszarze architektury i urbanistyki krytycznych wobec dominującej wówczas w Łodzi praktyki funkcjonalistycznej. Stworzyli ją: Włodzimierz Adamiak (wykładowca) Marek Janiak (student), Zbigniew Bińczyk (student), oraz Wojciech Saloni-Marczewski (student). Andrzej Kwietniewski w artykule *Historia wg dumasa (ojca)* tak opisuje początki grupy:

„Rok pierwszy to czas intensywnej pracy z socjologami, psychologami, historykami sztuki i artystami. Starali się sięgnąć do istoty problemu – określić wzajemny kontekst jakości ludzkiego życia i kształtu przestrzeni w jakim się ono realizuje [Kwietniewski 1995].”

W trakcie tych poszukiwań grupa wykształciła swój badawczo-artystyczny charakter i zaadoptowała język (manifesty) oraz formy (happening, performans, fotografia, film). Akcja *Pomnik Kamienicy 2011*, choć odwoływała się do zdarzenia z 1981 roku, nie była jego rekonstrukcją, ale okazją do działania wobec nowych, niepokojących zjawisk obserwowanych w przestrzeni miejskiej. Członkom grupy zależało, aby sytuacja zyskała wymiar medialny. Działanie poprzedziła konferencja prasowa, która odbyła się o godz. 15.30 w FabrySTREFIE, mieszczącej się w pofabrycznym kompleksie przy Piotrkowskiej 138/140. Następnie artyści i organizatorzy 30-lecia wraz z przedstawicielami lokalnej prasy i pozostałymi uczestnikami przenieśli się na miejsce (dystans ok. 1 km). Dotarli do „wyrwy” w zwartej zabudowie wielkomiejskich kamienic, jakie tworzą pierzeję ulicy Piotrkowskiej. Jediną pozostałością po wyburzonym budynku był fragment frontowej ściany pierwszej kondygnacji, którą pokrywały plansze z wizualizacjami zapowiadającymi odbudowę.



Piotrkowska 58, 2022 rok, fot. Błażej Filanowski

Pięciokondygnacyjna kamienica powstała w latach 70. XIX wieku z kapitału Izraela Freindla vel Freundata według projektu sygnowanego przez Hilarego Majewskiego. Po wojnie, choć była użytkowana, to uległa znaczącej degradacji. Straciła wysokie poddasze z oknami (piątą kondygnację) na rzecz pochylonego pod niewielkim kątem płaskiego dachu. Usunięto z niej wszystkie ornamenty, skuto balkony, a oryginalną, ozdobną stolarkę okienną zastąpiono najprostszym „krzyżowym” układem. W 2005 roku należąca do zasobów miejskich posesję zainteresował się Łódzki Zakład Energetyczny, który miał swoją siedzibę w oficynie pod tym adresem. Układ z miastem o przekazaniu nieruchomości obejmował konieczność zapewnienia dotychczasowym mieszkańcom nowych lokali o zapisanym w umowach standardzie oraz odbudowę kamienicy pod kierunkiem służb konserwatorskich, zgodnie z dokumentacją z okresu wspaniałości budynku. Efekt negocjacji został w mediach przedstawiony jako sytuacja *win-win*. Spółka otrzymała nową posesję w bezpośrednim sąsiedztwie swojej dotychczasowej siedziby, redukując koszty ewentualnej przeprowadzki całego zespołu. Dla władz miasta odtworzenie efektownej, estetycznej przestrzeni zgodnie z historycznym oryginałem miało być osiągnięciem kolejnego celu na drodze poprawy wizerunku miasta i jego reprezentacyjnej ulicy. Umowa pozwalała też ochronić kolejne miejsce znaczące dla historii miasta – jego XIX wieczna substancjonalność ograniczała się głównie do ścian, na skutek powojennej

przebudowy. Jednocześnie miasto mogło zaproponować lokatorom kamienicy mieszkania z lepszymi udogodnieniami cywilizacyjnymi. W kontekście losu mieszkańców mamy tu jednak ambiwalencję: oferta nowych lokali ze względu na wyższy standard mogła części z nich znacząco ułatwić życie, jednocześnie rozbijała sąsiedzką wspólnotę i dla wielu osób wiązała się z przeprowadzką do innej, nowej części miasta. Z punktu widzenia lokatorów optymalnym rozwiązaniem mógłby być remont kamienicy i pozostawienie jej w miejskim zasobie. Przebieg negocjacji jednak nie uwzględniał ich znaczącego wpływu na zaistniały proces.

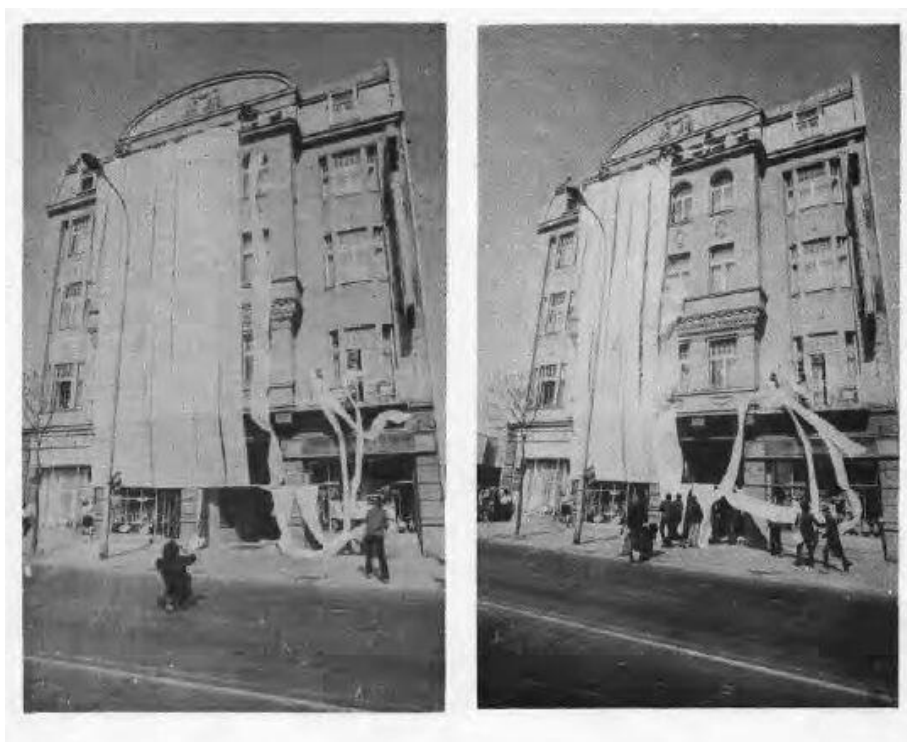


Pomnik Kamienicy 2011, fot. Paweł Justyna

Przedsiębiorstwo otrzymało zgodę na rozebranie starego budynku w 2007 roku i wkrótce przeprowadziło prace wyburzeniowe. Zobowiązało się przy tym – podając informację do publicznej wiadomości – że do końca 2010 roku wzniesie nowy obiekt, a jego oddanie do użytkowania będzie miało miejsce w roku 2011. W maju 2011 roku było oczywiste, że termin nie zostanie dotrzymany. Negocjacje prowadzone były między miastem a ŁZE. Był to moment przejściowy, wkrótce powstała PGE Polska Grupa Energetyczna S.A – nowa, bardziej scentralizowana spółka akcyjna, której większościowym udziałowcem jest skarb państwa. ŁZE stało się oddziałem spółki PGE Dystrybucja z grupy PGE. Te strukturalne zmiany spowodowały, że plan rozwoju infrastruktury przedsiębiorstwa na terenie Łodzi został wstrzymany. Jednocześnie (prawdopodobnie z powodów wizerunkowych lub z braku decyzji) jeszcze przez wiele lat w komunikacji spółki akcyjnej zapowiadano odbudowę kamienicy.

Akcja *Pomnik Kamienicy 2011* miała na celu interwencję w zaistniałej sytuacji – wyburzenia kamienicy i niedotrzymania zobowiązań. W majowe popołudnie (akcja rozpoczęła się o godz. 16.15 i trwała ok. 45 minut) „wyrwę” w zabudowie zasłoniły płachty białej tkaniny rozpostarte na konstrukcji, którą zawieszono na dwóch dźwigach budowlanych – znajdujących się na ulicy Piotrkowskiej z jej południowej i północnej strony. Instalacja miała przywodzić na myśl spektakularną, kilkunastometrową kurtynę – charakterystyczny element klasycznej sceny teatru europejskiego. Wiejący tego dnia silny wiatr sprawiał jednak, że fragmenty materiału falowały w różne strony, co uniemożliwiało uzyskanie wizualnego efektu kurtyny. Uczestnicy i uczestniczki akcji spontanicznie zaczęli przytrzymywać fragmenty kurtyny, lokując się w pobliżu ocalałej ściany. Sytuacja ta niejako „wywołała na widok” niewidocznych w tłumie obserwatorów członków grupy urząd ® miasta i organizatorów 30-lecia odsłonięcia Pomnika Kamienicy, tworząc znakomitą okazję dla fotoreporterów.

Biała tkanina i moment odsłonięcia był bezpośrednim nawiązaniem do akcji z przed 30-lat, która stanowi kluczowy kontekst dla zdarzenia. Użycie jej na dużą skalę w przestrzeni miasta jest wyraźnym sygnałem dla uczestników miejskiego życia, że dzieje się coś niecodziennego, a obiekt, który został zasłonięty, być może czeka jakaś transformacja. To specyficzne „wyłączanie z krajobrazu” eksplorowali artyści z kręgu Land Artu, w szczególności bułgarski artysta Christo, znany z prac polegających na tworzeniu za pomocą tkanin barier wizualnych w krajobrazie naturalnym oraz szczelnym opakowywaniu materiałem miejsc czy budynków. W przypadku „pomników” grupy urząd ® miasta po etapie wyłączenia z krajobrazu następuje efekt „spadającej kurtyny” – istotny bodziec wizualny, będący odpowiedzią na oczekiwania i ciekawość tego, co jest za nią ukryte. W akcjach z 1981 i 2011 roku odsłonięcia nie ukazują niczego „nowego”. Ich celem jest raczej zakłócenie codzienności i związanej z nią anestezji – estetycznej akceptacji stanu obecnego, obojętności wobec niego – a także podsycenie ciekawości wobec substancjonalnie niezmiennych obiektów.



Pomnik Kamienicy 1981, fot. z archiwum Włodzimierza Adamiaka

Kiedy w 1981 roku grupa urzęd [®] miasta odsłoniła *Pomnik Kamienicy*, kontekst sytuacji był inny niż trzydzieści lat później. Podczas pierwszej akcji grupa ceremonialnie nadała status pomnika samotnej kamienicy przy ul. Piotrkowskiej 164, ocalałej z wyburzeń całego kwartału historycznych zabudowań dokonanych w celu budowy Śródmiejskiej Dzielnicy Mieszkaniowej (ŚDM), zwanej przez łodzian ze względu na wysokość budynków „Manhattanem”. Był to jeden z najbardziej radykalnych planów mających na celu realizację w powojennej Łodzi założenia architektonicznego w duchu CIAM-u. Funkcjonalistyczne projektowanie w powojennej Łodzi mogło rozwinąć się po okresie socrealizmu, w latach 60. XX wieku. Szybko zaczęto postrzegać je jako obowiązujący model dla całego miasta; nową normę, która z czasem miała zastąpić starą – pierzejową zabudowę tworzoną przez kamienice. Kiedy w Łodzi urbanistyczna i architektoniczna rewolucja funkcjonalizmu nabiera tempa, na terenach podmiejskich budowano duże osiedla mieszkaniowe. W przypadku Manhattanu i poszerzenia przebiegającej przez centrum Łodzi trasy wschód-zachód zmiana polegała na radykalnej interwencji w obszarze gęsto zabudowanym. Dawne kamienice stały się przeszkodą zgodnie z charakterystyczną dla funkcjonalizmu koncepcją projektową, którą Gordon Cullen [2011] opisał jako planowanie na stepie (*desert planning*). Polega ona na tym, że urbanista lub architekt tworzył projekt, który koncentruje się na zespole budynków, ignorując to, co w planowanym obszarze już istnieje oraz kontekst wokół. Nierzadko projekty powstają na gruzach dawnych

dzielnic, rozbijając bezpowrotnie sieci relacji społecznych oraz likwidując lub degradując wartościową architekturę. W jej miejsce pojawia się zunifikowana, monotonna przestrzeń. Praktyka ta spotkała się z ruchem krytycznym opisanym w rozdziale *Dobre miasto*. Krytyka ta dotyczyła całej filozofii funkcjonalistycznej. Co warto zaznaczyć, nawet architektów otwartych na znaczące przeobrażenia miast ogarniał pesymizm wobec estetycznej jakości nowopowstających osiedli. Czołowy łódzki architekt Miastoprojektu – Łódź (państwowej pracowni odpowiedzialnej za funkcjonalistyczne przeobrażenia) i działacz partyjny Bolesław Kardaszewski ubolewał:

„Gdzie bym w Polsce nie przebywał, to zawsze jestem w Koninie, bo wszędzie budujemy tak samo [Ciarkowski 2016: 55 oryginalnie cytat z: „Odgłosy” 1976 nr 12 s. 4].”

Kontekst sytuacji z 1981 roku prezentował się następująco – samotna kamienica zachowała się otoczona wyczyszczonym pod rozbudowę terenem. Ogłaszając ją pomnikiem, twórcy akcji zastosowali subwersywną taktykę – kreowali nowe znaczenia, używając znanych i praktykowanych ceremonialnych form. Tym samym nadali kamienicy nieznany dotąd nadzwyczajny status, podobny do wprowadzonego na mocy konwencji haskiej z 1954 roku znaku „Zabytek chroniony prawem”, którego biało-niebieska tarcza zaprojektowana przez prof. Jana Zachwatowicza wciąż znajduje się na licznych polskich zabytkach. Artyści obok samego gestu odsłonięcia zdecydowali się na ufundowanie i wmurowanie w chodnik przed posesją pamiątkowej tablicy z czerwonego granitu o treści: „7-go maja 1981 roku kamienica ta stała się pomnikiem kamienicy. Grupa urz[ę]d ® miasta.”. Włodzimierz Adamiak wspomina:

„Ten artystyczny gest (musieliśmy uzyskać na jego realizację zgodę cenzury!) był wyrazem naszej pełnej determinacji i równocześnie przeświadczenia o bezradności. Wmurowując w posadzkę bramy tablicę pamiątkową i odsłaniając elewację budynku, wykonaliśmy pastisz na obowiązujące rytuały. Ustanowiliśmy pierwszy na świecie pomnik kamienicy. Wydawało się wtedy, że tylko na krótko, zanim powrócą z robotą buldożery [Adamiak 2018a: 190].”

Gorzkie oczekiwanie, że kamienica zostanie jednak zniszczona, wyrażała dedykacja pojawiająca się na pierwszej stronie folderu informującego o akcji: „wszystkim wyburzonym dotąd łódzkim kamienicom i tym, które zostaną wyburzone w przyszłości”. Folder, plakat oraz wysokiej jakości dokumentacja fotograficzna wykonana w czasie zdarzenia miały pozostać dowodami aktu niezgody. Ku nieskrywanym zaskoczeniu członków grupy kamienica przy

Piotrkowskiej 164 istnieje do dziś i została wkomponowana w powstały w latach 90. XX wieku kompleks Orange Plaza. Zachowała się także pamiątkowa tablica, która, jak zauważa Adamiak, trafiła do turystycznego obiegu:

„Dodatkową, niespodziewaną i przekorną satysfakcją stało się to, iż przez wiele lat na mapkach centrum Łodzi z Biura Promocji czy Biura Informacji Turystycznej (nie pamiętam) był zaznaczony graficznie i umieszczony w spisie łódzkich pomników Pomnik Kamienicy, a nie było na nich pomnika Kościuszki [Adamiak 2018a: 192].”

Kontekst sytuacyjny z 2011 roku jest odwróceniem sytuacji z 1981 roku. Piotrkowska 58 to wyrwa w części miasta, w której zachowały się w większości historyczne obiekty. Zamiast spodziewanego zniknięcia kamienicy, oczekiwana była jej odbudowa i przywrócenie świetności. O ile zaskoczeniem akcji w 1981 roku było niespodziewane zachowanie kamienicy o tyle w 2011 niespodziewany obrót sprawy polegał na zignorowaniu przez koncern energetyczny zobowiązań wynikających z umowy z miastem.

Trzydziestolecie stało się pretekstem do akcji wskazującej współczesne zagrożenia dla łódzkich kamienic, które nie zniknęły już w ramach kompleksowych wyburzeń zarządzanych „centralnie”, ale nielegalnych lub bardzo kontrowersyjnych, szybkich akcji wyburzeniowych realizowanych często w weekendy (gdy nie pracują służby konserwatorskie i ewentualna interwencja policji nie uzyskuje odpowiedniego wsparcia) realizowanych przez mniejsze, prywatne podmioty.

Sytuacje z 1981 i 2011 roku różni jeszcze jeden element kontekstu sytuacyjnego. Kiedy w latach 80. XX wieku architekci stanowili awangardę w swoim oporze wobec fali wyburzeń, w 2011 roku zignorowanie zobowiązań przez energetycznego giganta spotkało się z wieloma różnorodnymi formami oburzenia. Krytyka wobec braku postępów w realizacji umowy pojawiła się m.in. w: materiałach oddziału łódzkiego Telewizji Polskiej, publicznego Radia Łódź oraz artykułach Dziennika Łódzkiego, regionalnego oddziału Gazety Wyborczej, Super Ekspresu i licznych lokalnych portali internetowych. Na uwagę zwraca oburzenie wśród internautów. Aktywiści wykupili domenę internetową [Piotrkowska 58] i uruchomili fanpage na portalu Facebook na którym opisywali sytuację, upowszechniali krytyczne teksty prasowe, sugerowali bojkot konsumencki, a także publikowali humorystyczne materiały na temat „Pierwszej w świecie niewidzialnej kamienicy”. Niektóre z krytycznych materiałów wymagały od twórców pewnych umiejętności w zakresie animacji, jak krótki (0:26) film w serwisie YouTube na kanale „Miasto z innej beczki” pt. *PGE - Robimy prąd i nie dotrzemy obietnic*

- Piotrkowska 58, na którym widzimy kamienicę w stanie swojej świetności, którą rozrywa nagła eksplozja [*PGE – Robimy prąd...*].

W sierpniu 2012 roku przed siedzibą PGE pojawił się wykupiony przez aktywistów baner z hasłem *Łodzianie Pytają Dlaczego?*, zdjęciami wizualizacji kamienicy (z napisem: tak miało być) i stanu obecnego (z napisem: a tak zostało). Za pomocą m.in. forum Skyscraper i portalu Facebook organizowano też akcje „trolingu” oficjalnych kanałów społecznościowych PGE przypominające o łódzkich zobowiązaniach w komentarzach, redystrybuując w nich krytyczne i humorystyczne memy czy krótkie filmy [Ziomek 2013].

Akcja z maja 2011 roku nie była też pierwszym zdarzeniem wyrażającym opór wobec braku postępów w odbudowie. Pionierskie działanie przeprowadzała w tym miejscu Grupa Pewnych Osób. GPO (działające najintensywniej w okresie od 2007 do 2017 roku) to formacja aktywistyczno-artystyczna skoncentrowana na estetyce przestrzeni publicznej miasta, zrównoważonym rozwoju, ochronie miejsc historycznych oraz szeroko rozumianej lokalnej tożsamości. Do preferowanych form ich działania należą m.in. akcje typu *flash mob* (zaskakująco spójne działanie pozornie przypadkowego „tłumu”), pikiety estetyczne, akcje sprzątania miasta, usuwania nielegalnych reklam czy stawiania ironicznych „głazów dziękczynnych” (parapomników błędnych decyzji miejskich władz). Małgorzata Hanzl [2010], powołując się na prace Manuela Castellsa [1982], zauważa istotną rolę komunikacji za pomocą masowych mediów (dobre kontakty z lokalnymi dziennikarzami) oraz technologii informacyjnych (strona internetowa, a później media społecznościowe), które pozwalają lokalnym i efemerycznym inicjatywom wybrzmieć na większą skalę. GPO w lutym 2011 roku, kiedy oczywiste stało się, że pierwotny plan wzniesienia budynku do końca 2010 roku został zignorowany, zorganizowało sesję fotograficzną przed obiektem. Przechodnie mogli pozować z tabliczką z napisem „Kiedy?”. Zdjęcia uczestników oraz petycja w sprawie odbudowy zostały wysłane do PGE.

Po majowej akcji Janiaka, Adamiaka, Bińczyka i Salonięgo-Marczewskiego miał miejsce kolejny krytyczny performans, tym razem zorganizowany przez stowarzyszenie Kultura Aktywna pt. *Łodzianie pytają gdzie jest kamienica* [17.09.2012]. Polegała ona na zamieszczeniu na ścianie kamienicy długiego baneru z tytułem akcji. Baner później został przemieszczony na wiadukt nad aleją Adama Mickiewicza. We wszystkich tych manifestacjach wybrzmiewał zarówno elementarny sprzeciw wobec niedotrzymania umowy i niszczenia łódzkich zabytków, jak i spojrzenie na miasto jako coś więcej niż wynik umów, jako formę zamieszkiwanego dobra wspólnego [por. Lefebvre, 2012: 183–197].

We wrześniu 2011 roku na konferencji w Urzędzie Miasta Łodzi prezydent Hanna Zdanowska przedstawiła nowego architekta miasta, którym został Marek Janiak.

W 2012 roku negocjacje między PGE a Urzędem Miasta nie doprowadziły do kompromisu. PGE wciąż utrzymywała, że nie jest zobowiązana do respektowania umów podpisanych przez ZEŁ. Zamalowana została wisząca na ocalałej ścianie od 2010 roku tablica z wizualizacjami kamienicy po odbudowie i napisem „Przywracamy XIX-wieczną świetność kamienicy przy ul. Piotrkowskiej 58 – PGE Dystrybucja S.A. Oddział Łódź” oraz logo firmy.

W 2013 roku miejski konserwator zabytków Bartosz Walczak złożył w sprawie wyburzenia kamienicy zawiadomienie do prokuratury w związku z naruszeniem Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, powołując się na dokumentację sporządzoną przez Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków, uznającą warunkowość sprzedaży. W tym czasie Generalny Konserwator Zabytków Piotr Żuchowski uchylił decyzję konserwatora wojewódzkiego nakazującą odbudowanie kamienicy. W uzasadnieniu swojej decyzji twierdził, że dokument zawierał sformułowanie „rekonstrukcja”, które jest nieprecyzyjne [Hac 2013]. Ograniczyło to pole działania miasta do negocjacji, w których brano pod uwagę sprzedaż działki lub jej zamianę. Pomimo kilku deklaracji i informacji o bliskim porozumieniu, posesja pozostawała we własności PGE. W 2017 roku fiaskiem zakończyły się zaawansowane rozmowy PGE z firmą Budmał, która chciała odkupić działkę i odbudować kamienicę.

W 2020 roku z inicjatywy m.in. Roberta Dybalskiego powstał apel przedsiębiorców z ulicy Piotrkowskiej wysłany do siedziby PGE, wzywający do szybkiego rozwiązania problemu „wyrwy” w krajobrazie reprezentacyjnej ulicy.

Dziesięć lat po akcji *Pomnik kamienicy 2011* obiekt wciąż nie został odbudowany. Jego właścicielem niezmiennie pozostaje PGE. Na posesji zorganizowano parking dla pracowników pobliskiej oficyny należącej do spółki. O tym, że kiedyś stała tu kamienica, świadczy pozostawiona ściana pierwszej kondygnacji i wmurowana w chodnik tablica grupy urząd ® miasta.

Urządzanie zamiast tworzenia miasta

Zawiązana pod koniec lat 70. XX wieku nieformalna grupa studentów i czynnych zawodowo architektów – grupa urząd ® miasta – postawiła sobie za cel znalezienie i wyartykułowanie odmiennych wobec dominujących na uczelni sposobów myślenia o mieście i metod jego organizacji. Grupę łączyło przekonanie o wartości historycznej zabudowy miasta i jego

unikalnym, wartym zachowania i ochrony charakterze. Włodzimierz Adamiak wskazuje na wpływ, jaki wywarła na niego ówczesna postawa konserwatora zabytków Antoniego Szrama:

„Pierwszy raz spotkałem Antoniego Szrama w 1973 roku, gdy pełniąc funkcje konserwatora zabytków w Łodzi, bronił w trakcie publicznej debaty wraz z Michałem Władysławem Piotrkowskim przed modernizacyjnymi pomysłami kompletnej przebudowy ulicy z zachowaniem frontów kamienic jako „artefaktów” przeszłości [Adamiak 2018b: 319].”

Zawiązane w latach 70. XX wieku relacje ze Szramem Adamiak kontynuował aż do śmierci wybitnego łódzkiego konserwatora zabytków w 2019 roku. Marek Janiak wspomina Szrama (obok Ireny Popławskiej i Henryka Jaworskiego) jako jedną z postaci inspirujących w swojej postawie wobec historycznej architektury Łodzi [Janiak 2018: 315]. Najmłodszy członek grupy poznał Szrama w 1989 roku na wystawie Lochy Manhattanu. Już wcześniej doceniał jego retorykę prezentowaną na łamach *Odgłosów*. Konserwator dekonstruował w swoich tekstach propagandową narrację o obcym proletariacie, burżuazyjnym charakterze architektury pofabrykanckiej Łodzi, wskazując na przykład, że pałace i kamienice należy postrzegać jako efekt pracy robotników i dzieło wprawnych rzemieślników. Janiak doceniał postawę Szrama, postrzegając ją nie jako efekt chłodnej kalkulacji, ale wynik podejścia do życia:

„Owa cecha [Antoniego Szrama – dodał BF] polegała na tym, że nigdy nie krytykował złej strony, tylko chwalił dobrą. To nie była i nie jest strategia, lecz sposób widzenia świata. Można powiedzieć, że Antek jest z tej samej gliny co Grek Zorba. Nawet w katastrofie widzi piękno. Nie przejmuje się również przesadnie szczegółami [Janiak 2018: 316].”

Kolejnym celem grupy musiało być stworzenie języka i obrazów przystających do prezentowanych poglądów. Grupa uznała, że do artykułowania tak odmiennego stanowiska odpowiednie są teksty prasowe, charakterystyczne dla awangardy artystycznej manifesty i akcje z pogranicza działań społecznych i artystycznych. Manifest grupy stworzono i dystrybuowano na plakatach i w katalogach (w języku polskim i angielskim) w czasie akcji *Pomnik kamienicy* w 1981 roku, jego treść w druku i przestrzeni internetu pojawiła się także w 2011 roku. Została ona skierowana do trzech wyodrębnionych grup.:

„Do projektantów:

1. Wysiłaj się umiejętnie – „myśl dużo, wymyślaj mało”.
- Nie jesteś pierwszy. Nie projektuj od nowa – kontynuuj.
- Nie niszczyć – wykorzystaj.
2. Nie nauczaj ludzi jak żyć – ucz się od nich.
3. Uwzględniaj różnorodność potrzeb. Nie wszyscy chcą twojej formuły świata i życia – może oni mają rację?
4. Działaj nie „na największe dobro”, a „na jak najmniejsze zło”.

Do sprawujących władzę:

1. Nie jesteś niezbędny – przydajesz się.
2. Nie musisz być silny – staraj się być sprawnym. Twoja sprawność wyraża się między innymi w sposobach organizacji przestrzeni, stanie środowiska i tym jak mało cię widać.
3. Umożliwiaj ludziom samoorganizację – ulżysz sobie i im.
4. Patrz wyżej – punkt 4.

Do wszystkich:

1. Jakość twojego jednostkowego, prywatnego życia stanowi o jakości świata.
2. Jakość i poziom życia to dwie różne wartości. Większość z tego co ci ofiarowują i w imię czego szamoczesz się – stanowi tylko o poziomie życia – materialnym wyrazie niektórych elementów jego jakości.
3. Zadbaj sam o swoją jakość życia – nikt cię w tym nie wyręczy.
4. W zaistniałych już dokonaniach ludzkości tkwią nieznane ci nieokreślone wartości, szanuj je.
5. Pamiętaj o ograniczonych zasobach energetycznych świata.
- Masz duży udział w procesie jego entropii. Zwolnij, nie staraj się być liderem.
6. Twoje największe rezerwy i twoja szansa tkwią w twojej świadomości”.

Jak uratować miasto i powstrzymać „dżumę” cywilizacyjną

Do projektantów:

1. Wysilaj się umiejętnie — „myśl dużo, wymyślaj mało”. Nie jesteś pierwszy. Nie projektuj od nowa — kontynuuj. Nie niszcz — wykorzystaj, przystosowuj.
2. Nie nauczaj ludzi jak żyć — ucz się od nich.
3. Uwzględniaj różnorodność potrzeb. Nie wszyscy chcą twojej formuły świata i życia — może oni mają rację?
4. Działaj nie „na największe dobro”, a „na jak najmniejsze zło”.

Do sprawujących władzę:

1. Nie jesteś niezbędny — przydajesz się.
2. Nie musisz być silny — staraj się być sprawnym. Twoja sprawność wyraża się między innymi w sposobach organizacji przestrzeni, stanie środowiska i tym jak mało cię widać.
3. Umożliwiaj ludziom samoorganizację — ulżysz sobie i im.
4. Patrz wyżej — punkt 4.

Do wszystkich:

1. Jakość twojego jednostkowego, prywatnego życia stanowi o jakości świata.
2. Jakość i poziom życia to dwie różne wartości. Większość z tego co ci ofiarowują i w imię czego szamoczesz się — stanowi tylko o poziomie życia — materialnym wyrazie niektórych elementów jego jakości.
3. Zadbaj sam o swoją jakość życia — nikt cię w tym nie wyręczy.
4. W zaistniałych już dokonaniach ludzkości tkwią nieznane ci nieokreślone wartości, szanuj je.
5. Pamiętaj o ograniczonych zasobach energetycznych świata. Masz duży udział w procesie jego entropii. Zwolnij, nie staraj się być liderem.
6. Twoje największe rezerwy i twoja szansa tkwią w twojej świadomości.

How to save the town and stop the plague of civilization:

To Designers:

1. Strain yourself competently — „think hard, invent little”. You are not the first one. Do not design once again — go on. Do not destroy — avail yourself, adapt.
2. Do not learn people how to live — learn by looking at them.
3. Regard a variety of needs.
4. Act not for the best good but for the less bad.

To the Powerful People:

1. You are not necessary — you are useful.
2. You do not have to be strong — try to be skilful. Your skilfulness is expressed among other things by the ways of organizing the space, by the state of environment and by the fact you are not noticeable enough.
3. Enable people to organize themselves. — You will relieve your feelings and feelings of the people.
4. Look at the point n° 4.

To all of us:

1. The standard of your individual life defines the standard of the world.
2. The standard and kind of life are two different values. Most of everything that they give you struggle, define only a kind of life — only a visible picture of some elements of its standard.
3. Look yourself after your standard of live —nobody will help you out in doing that.
4. There are unknown and indefinable values in achievements of mankind. Respect them.
5. Remember of limited energetic resources of our world. You take part in the process of its entropy. Do ont hurry up, do ont try to be a leader.
6. Your supplies and your chance are in your consciousness.

Najbardziej kateryczne hasła skierowane zostały w stronę projektantów: „Nie jesteś pierwszy”, „Nie projektuj od nowa”, „Nie niszcz”, „Nie nauczaj ludzi jak żyć”. Członkowie grupy wspominają swój sceptycyzm i odczuwaną trudność przełamania panujących w środowisku dogmatów. Dogmatyczność ta była ewolucją kolejnych sformułowanych w XIX i XX wieku utopii miejskich. Wywodzą się one bezpośrednio z filozoficznej koncepcji Thomasa More’a, jego wizji idealnego miasta i społeczeństwa, mającej duży wpływ na fundamenty europejskiej racjonalności, które na grunt myślenia o mieście przełożyli m.in. Robert Owen, Tony Garnier, Le Corbusier, Robert Moses, autorzy Karty Ateńskiej [Rewers 2005: 255]. Zbigniew Bińczyk wspomina natomiast, że w kontrze do koncepcji miasta-ideału poszukiwał koncepcji miasta poprawnego:

>>>Nam wystarczyło miasto „poprawne”, bo jak wtedy mówiliśmy: „idealne zwierzę w przyrodzie nie występuje i nie ma sensu się zajmować jego szukaniem [Bińczyk 2012: 40].<<<

Pogląd ten członkowie grupy rozwinęli w maszynopisie *Urządzenie Miasta* [1981] – obszerniejszym (32 strony) zapisie przemyśleń i koncepcji wyartykułowanych w syntetycznym manifestie. W dokumencie autorzy prezentują stanowisko grupy, ale też przyglądają się

mechanizmom wartościującym zabudowę miast i opisują ich wpływ na decyzje dotyczące zachowania historycznej zabudowy. Zauważają, że pojęcie zabytku występuje przede wszystkim w kontekście wyodrębnionych obiektów historycznych, wartościowanych jako warte zachowania ze względu na znaczącą artystyczną jakość.

„Gdyby spróbować sporządzić plan Łodzi na podstawie opracowań historyków sztuki, jawiłaby się ona jako jedna ulica Piotrkowska zakończona układem zabudowy Placu Wolności, kilka rozrzuconych zespołów rezydencjonalnych i fabrycznych oraz pojedyncze egzemplarze rzeczywistych secesyjnych obiektów miejskich. (...) powstały w ten sposób szkielec graficzny miasta w żaden sposób nie odzwierciedlałby organizmu miejskiego, który na przełomie wieków zamieszkiwało blisko pół miliona ludzi [Urządzanie Miasta 1981: 2].”

Autorzy uważają, że historyczne centrum Łodzi zasługuje na kompleksową ochronę rozumianą jako zachowanie pewnego układu przestrzennego. Jako przykład wskazują na sposób ochrony i stopniowe dowartościowanie nie najświetniejszych elementów ale całości na Krakowskim Kazimierzu. Podobnie:

„(...) Łódź stanowi niezwykle przejrzysty przykład charakterystycznych dokonań w sposobach zabudowy i rozwoju XIX w. miast, praktycznie od początku i jako taka powinna być uznana za obiektywną istotną wartość kulturową [Urządzanie Miasta 1981: 5].”

Członkowie grupy wskazują, że z tego względu ich przedmiotem zainteresowania jest „urządzanie miasta”, które przeciwstawiają jego budowaniu, tworzeniu, jako działaniom zawierającym wskazany w manifestie niepożądany niszczycielski pierwiastek. Jednocześnie „urządzanie” nie zamyka drogi dla zmian, niezbędnych, aby zachowana struktura działała efektywnie. Łódź, która powstawała w dynamiczny sposób, a wiele decyzji dotyczących jej rozwoju było podejmowanych opieszale lub ignorowanych, wymaga zmian na wielu płaszczyznach. Zmiany te jednak powinny sprzyjać poprawie jakości życia – jest to czynnik, którego ani projektanci, ani władze nie uwzględniają w dostatecznym stopniu.

Jakość życia opisywana jest w *Urządzaniu miasta* m.in. w kontekście koncepcji psychologicznych Tomasza Tomaszewskiego. Mają składać się na nią następujące elementy: poziom subiektywnych przeżyć, aktywność, produktywność, współuczestnictwo, świadomość. Autorzy zwracają uwagę, że współczesne projektowanie koncentruje się tylko na pojedynczych aspektach, najczęściej ignorując kwestie ludzkiej potrzeby przynależności do grupy jako

istotnego elementu jednostkowej jakości życia – co można zinterpretować jako zarzut wobec zunifikowanej architektury i urbanistyki funkcjonalistycznej. Jako alternatywną ścieżkę myślenia o wspólnej przestrzeni członkowie grupy proponują model analizy skoncentrowany na energii: środowisko w tym ujęciu jest magazynem energii, a grupa decyduje o dystrybucji tej energii do jednostek. Te grupowe decyzje są opisane w *Urządzaniu miasta* jako energia organizacji, która: „(...) występuje w postaci niepisanych praw, tradycji, zwyczajów, jednym słowem – kultury-grupy [*Urządzanie Miasta* 1981: 14].”

Pozostaje pytanie, jak modyfikować poprawne miasto, które nie może przecież być strukturą skostniałą. Autorzy postulują włączenie w proces decyzyjny mieszkańców, którzy powinni być podmiotem, a nie przedmiotem zmian. W tekście wielokrotnie podkreślana jest konieczność uwzględniania złożoności i różnorodności relacji w miejskim środowisku. Kamienice postrzegane są jako mikrośrodowiska sprzyjające tej różnorodności – poprzez odpowiednią skalę, mieszanie się klas społecznych, bliskie sąsiedztwo (oficyny i fronty kamienic), wreszcie dzięki przestrzeni podwórka, która jest publiczna, ale zarządzana przez grupę mieszkańców. Energię organizacji autorzy identyfikują z różnymi formami samoorganizacji społecznej, zauważając jednak, że kształtowana jest ona też za pomocą „energii władzy” tworzącej specyficzny aparat, którego zadaniem jest skierować uwagę wszystkich jednostek na nią.



Od lewej: Adamiak, Bińczyk, Janiak, Saloni-Marczewski, fot. z archiwum Włodzimierza Adamiaka

Sprawujący władzę byli drugą grupą wyodrębnioną w manifestcie. Pierwszy punkt tej części to polityczna deklaracja – wymowna w kontekście sukcesów „Solidarności” – wskazująca, że możliwa jest samoorganizacja na wielu poziomach. Władza jest wzywana do uszanowania tych organicznie powstających struktur, wywodzących się z nich norm, tradycji, zachowań preferowanych. Zbyt wiele narzucanych „centralnie” norm może prowadzić do przerostu organizacyjnego – co zgodnie z założeniem, że źródłem energii jest środowisko, może prowadzić do nadmiernie szybkiego, bezsensownego zużycia jego zasobów [*Urządzanie Miasta* 1981: 20].

„Bierny stosunek do organizacji, nie reagowanie na jej eksplozywny rozwój, doprowadziły do tego, co było zakodowane w niej od początku tj. naruszenia dostępnego nam magazynu energii – czyli energetycznej destrukcji środowiska przyrodniczego. Oczywiście daleko jeszcze do wyczerpania zasobów energetycznych. Organizacja jednak wywołała pewien rodzaj fenomenu – dostała zadyszki – nie jest już w stanie zapewnić takich zasobów pozyskiwania energii ze środowiska, które równoważyłyby jej potrzeby energetyczne [*Urządzanie Miasta* 1981: 24].”

Trzecim adresatem manifestu są „wszyscy” – świadome podejście do zagadnień jakości życia, rozwijanie własnej świadomości ekologicznej i szacunku dla wspólnego dziedzictwa to zadania dla każdego z nas. Sceptycyzm wobec długofalowego kontynuowania XX-wiecznego podejścia do zasobów energetycznych prowadzi do sformułowania postulatu: „Zwolnij, nie staraj się być liderem”. Poprawne miasto to takie, które nie marnuje energii, optymalizuje jej nakłady w stosunku do rezultatów. Jak komentuje Bińczyk:

„Z tego wyciągaliśmy wiele wniosków, łącznie z praktycznymi pomysłami typu: jaka ma być sieć ulic, jakie są potrzebne usługi miejskie, wysokość budynków. Trzeba zaznaczyć, że nasza formuła nie zawierała recepty, ale wskazywała kierunki, w których miasto powinno zmierzać [Bińczyk 2012: 40].”

Zachowanie historycznej zabudowy Łodzi to w tym kontekście nie tylko ocalenie ostatniej fazy rozwoju przedfunkcjonalistycznego, dziewiętnastowiecznego miasta, ale też rozsądne używanie jego energii organizacyjnej, rozumianej jako normy i zachowania, które już w nim funkcjonują, i wreszcie oszczędność zasobów materialnych (przyrodniczych), które muszą zostać zużyte do przebudowy centrum.

Powrót po trzydziestu latach?

Dziennikarka łódzkiej Gazety Wyborczej Aleksandra Hac na jej łamach informowała o *Pomniku Kamienicy 2011*, podkreślając znaczenie akcji w kontekście dystansu czasowego od poprzedniego działania twórców: „trzy dekady później grupa znowu pojawi się na naszej głównej ulicy i zaprotestuje” [Hac 2011]. Rzeczywiście grupa urząd ® miasta najbardziej zasłynęła ze spektakularnego wystąpienia z 1981 roku, nie jest jednak formacją jednego zdarzenia. Zaraz po odsłonięciu *Pomnika Kamienicy* członkowie grupy udali się do Krakowa na *Manifestacje, performance* organizowane przez Wojciecha Sztabę, Artura Tajbera i Władysława Kaźmierczaka w Galerii Sztuki Współczesnej. W dniach 10-17 maja 1981 roku grupa współtworzyła akcję *Siedem dni na stworzenie świata*. Było to wspólne przedsięwzięcie grupy Łódź Kaliska (w składzie Janiak, Kwietniewski, Świetlik, Rzepecki), grupy urząd ® miasta (w składzie Adamiak, Bińczyk, Janiak) oraz Gruszki Herron, Jerzego Frączka i Iwony Lemke. *Siedem dni...* było tygodniowym multihappeningiem składającym się z improwizowanych, otwartych na przypadek i interakcję z otoczeniem drobnych zdarzeń i gestów w przestrzeni Krakowa. Przede wszystkim na aranżowanym w trakcie działania podwórku przy ulicy Kanonicznej ale też w najważniejszych przestrzeniach miasta, jak akcja *Upadek absolutny* pod Pomnikiem Adama Mickiewicza na krakowskim rynku. *Siedem dni...* było swoistym „testem” służącym wykreowaniu własnego – pozwalającego wydobyć się z reguł opresyjnej codzienności ostatniej dekady PRL-u i odmiennego wobec neoawangardowej postawy intelektualno-badawczej – świata sztuki. Działania rejestrowano na zdjęciach i taśmie filmowej.

„Na taśmie zostały zarejestrowane rutynowe czynności uczestników, napisy na murach, zabawy o erotycznych podtekstach. Powstał specyficzny typ dokumentacji wzbogacony o interwencję twórczą. Kameralną posługiwał się każdy, kto miał na to ochotę, artyści otwarci byli na działanie przypadku i niekonwencjonalne metody rejestracji. Jeden z fragmentów filmu został nakręcony przez Włodzimierza Adamiaka z zawiązanymi oczami. Kwietniewski natomiast stosował naprzemiennie bliskie kadry i dalekie ujęcia oraz zabiegi z przechyleniem całości obrazu [Leśniak 2017: 378].”

Obie formacje biorące udział w *Siedmiu dniach...* łączył Marek Janiak, który jest współtwórcą powstałej również w 1979 roku i znacznie lepiej rozpoznawalnej w środowisku artystycznym grupy Łódź Kaliska. Zawiązała się ona w Darłowie w czasie Ogólnopolskich

Fotograficznych Spotkań Młodych, z których zostali wykluczeni jej przyszli członkowie: Adam Rzepecki, Andrzej Świetlik, Marek Janiak i Andrzej „Makary” Wielogórski oraz w geście solidarności „usunięci na własne życzenie”: Andrzej Kwietniewski (działający w ŁK do 2007 roku), Andrzej Różycki (reżyser, fotografik, członek Grupy Zero-61 i Warsztatu Formy Filmowej) oraz Jerzy Koba (fotografik) .

Powodem wykluczenia artystów była akcja, która wydarzyła się przed domem, w którym odbywał się plener. Przyszli członkowie grupy Łódź Kaliska przed wejściem wystawili własny stolik obok tych przygotowanych przez organizatorów, opisanych jako: rejestracja uczestników, wydawanie bloczków na posiłki, opłata klimatyczna. Na „dodatkowym stoliku” widniał napis „komunikacja i aklimatyzacja”, przy którym pobierano 22,40 zł od osoby w celu zakupu wódki, którą potem częstowano wnoszących „opłatę”. Wykluczeni twórcy postanowili sami zorganizować sobie plener. Jedną z najbardziej ikonicznych akcji z Darłowa jest performans „Przegrodzenie ulicy czarną wstęgą dla zrobienia zamieszania i odwrócenia uwagi, w celu narzucenia białej płachty na grupę osób, skrępowania ich i walenia po dupach”, w którym jedną z ulic w mieście twórcy zaanektowali, tworząc „bramkę” z rozciągniętej wszerek tkaniny. Podejmowanie działania i sama nazwa grupy, nawiązująca do (istniejącego jeszcze wtedy) eklektycznego budynku dworca zlokalizowanego na zachodzie Łodzi, były czymś odmiennym wobec postawy dominującej w neoawangardowym środowisku artystycznym, w którym oczekiwano nazwy wskazującej na program oraz badawczego charakteru przedsięwzięcia wobec wybranych w procesie twórczym mediów. Jak zauważa Anka Leśniak, nazwa grupy jest:

„Wybrana jakby od niechcienia, przypadkiem, żartem, może oznaczać też pierwszy krok artystów w stronę postmodernizmu, w którym dadaistyczna strategia ironii, absurdu, gry z odbiorcą staje się popularna [Leśniak 2017: 374].”

Przewrotną odpowiedzią grupy na neoawangardowe oczekiwania było stworzenie przez Janiaka i Kwietniewskiego nowego „kierunku artystycznego” – sztuki żenującej.

We wrześniu 1981 roku na plenerze w Osiekach artyści z grupy Łódź Kaliska zaczęli nie tylko wyrażać swój dystans wobec norm neoawangardowego środowiska, ale też prowokować twórców z tego kręgu wystąpieniami i realizacjami. W ośrodku twórcy wywiesili transparent „Świątynia Sztuki Żenującej” postavili „Przezroczysty Namiot Kultury i Sztuki” oraz malowali na budynkach hasła takie jak: „Pozdrawiamy Urzędników sztuki”, czy „Jestem prymitywem sztuki aktualnej”. Prowokowali też w czasie działań innych twórców, m.in. w czasie

performansu *Pranie* Marii Pinińskiej-Bereś. Janiak obok pranych i rozwieszanych płócien powiesił swoją podkoszulkę, natomiast Rzepecki dorzucił do bali używane prześcieradła. Działania żenujące wymierzone w środowiska neoawangardowe, identyfikujące się z szeroko rozumianym konceptualizmem były formą artystycznej krytyki samych artystów – zarówno odsłaniały szereg respektowanych norm, zachowań jak i sięgająca romantyzmu autokrację artystyczną – jednostki wybitnej, mającej szczególne predyspozycje. Zarówno Łódź Kaliska wobec artystów neoawangardowych, jak i grupa urzęd ® miasta wobec środowiska projektantów, w szczególności architektów, wyrażały radykalną krytykę, której podstawą było oskarżenie o nieuzasadnione samouprzywilejowanie. Uprzywilejowanie roszczące sobie władzę nad nie-artystami: wykluczające nieodpowiednie jednostki ze środowiska, konserwujące podział na widownię i twórcę, używające pseudonaukowego języka uzasadniającego prawo do autorytarnych interwencji.

W 1981 roku na plenerze w Osiekach, w czasie *Konstrukcji w Procesie* oraz toruńskiego *Spotkania młodych* coraz bardziej zaczęła się klarować postawa nowego środowiska, które Jacek Józwiak określił jako Kultura Zrzuty. Zrzutę sugestywnie opisuje na przykładzie wydawanego przez środowisko czasopisma artystycznego „Tango”, stanowiącego zbiór własnych, indywidualnych postaw estetycznych i historii. W Kulturze Zrzuty znaczącą rolę odgrywały zdarzenia artystyczno-towarzyskie, nonszalanckie wobec świata zewnętrznego, afirmujące banalne gesty i postawy, preferujące zabawę medium i konwencjami [Józwiak 2012: 76-77]. W *I Manifestie Kultury Zrzuty* z 1985 roku Janiak apeluje „(...) nie trać siebie na usilne robienie rzeczy istotnych, i tak je robisz” [Janiak 1985]. Ważnym kontekstem dla rozwoju tego środowiska było ogłoszenie stanu wojennego. Boykot państwowych ośrodków kultury skłonił artystów niezależnych do poszukiwania własnych, wolnych od nacisków aparatu władzy miejsc oraz do tworzenia sztuki będącej reakcją na powszechne restrykcje. Janusz Zagrodzki, prowadzący w latach 1979-1987 niezależną galerię ŚLAD, opisuje czas stanu wojennego jako rozkwit „sztuki prywatnej” – powstającej w prywatnych miejscach, z własnych środków artysty dla zaufanego grona [Zagrodzki 2019]. Najważniejszym miejscem działalności Kultury Zrzuty stał się w tych warunkach Strych – lokal mieszczący się na poddaszu frontowej kamienicy przy ul. Piotrkowskiej 149 w Łodzi, z którego można było dojrzeć „Pomnik kamienicy”. Pomieszczenie z wykuszem było pracownią Włodzimierza Adamiaka (wówczas jedyne go wykładowcy Politechniki Łódzkiej z całej grupy), natomiast reszta powierzchni pozostawała praktycznie niewykorzystana. Na początku 1982 r. Adamiak przekazał lokal Janiakowi, który wraz z innymi uczestnikami Kultury Zrzuty (przede wszystkim: Andrzejem Wielogórskim,

Jackiem Józwiakiem, Tomaszem Snopkiewiczem, Zbigniewem Bińczykiem) zaczął organizować alternatywne miejsce kultury. Strych stał się miejscem spotkań, performansów, wystaw i warsztatów oraz redakcją i „wydawnictwem” artystycznego czasopisma „Tango”. Zaangażowani w działanie Strychu byli od strony artystycznej także: Adam Rzepecki, Andrzej Kwietniewski, Andrzej Świetlik i Jacek Kryszkowski. W jego przestrzeni cykl „Nieme Kino” organizował także Józef Robakowski. Za początek intensywnej działalności Strychu można uznać 8 czerwca 1982 r., gdy otwarto w jego wnętrzach pierwszą ekspozycję prac Zbigniewa Libery. Poddasze kamienicy jako intensywnie użytkowane alternatywne miejsce kultury funkcjonowało do końca 1985 r.

Grupa urząd ® miasta w tym czasie stała się częścią określanego jako Kultura Zrzuty szerszego ruchu, w którym wypracowana w latach 1979-1981 myśl na temat miasta była wciąż rozwijana. Grupa przygotowała w 1983 r. poster Strychu prezentujący plany zagospodarowania przestrzeni i kolaż z dokumentacji wydarzeń na międzynarodowy konkurs architektoniczny na projekt teatru undergroundowego w Sztokholmie. W 1987 roku wzięła udział II Międzynarodowym Biennale Architektury w Krakowie prezentując koncepcję *Architektury Powtórzeń*, w której historyczna substancja miała stać się punktem odniesienia i inspiracją dla nowych obiektów. Urząd ® miasta przy dużym zaangażowaniu Adamiaka i Janika wyprowadzał działania ze Strychu oraz Teofilowa – będącego rodzinną własnością Bińczyka późniejszego miejsca „plenerowych” akcji środowiska – utrzymując autonomię, jednocześnie będąc częścią Kultury Zrzuty.

Po pierwszych częściowo wolnych wyborach w 1989 roku i zmianach ustrojowych pojawiły się nowe możliwości formalnego zrzeszania się. Wówczas stworzono organizację skupiającą ludzi zainteresowanych ochroną i rewitalizacją historycznego centrum, a w szczególności jego najważniejszej ulicy. Fundacja Ulicy Piotrkowskiej powstała w roku 1990, a w jej 30-osobowym składzie założycielskim znaleźli się wszyscy członkowie grupy urząd ® miasta. Drugim prezesem Zarządu FUP został Marek Janiak, a obok niego ważną rolę jako Senior Fundatorów FUP pełnił Włodzimierz Adamiak. Fundacja ponownie czerpała więc z wiedzy i praktyki grupy i podobnie jak Kultura Zrzuty stała się szerszym, liczniejszym środowiskiem jej działania. FUP skoncentrowała się na ochronie historycznego kształtu ulicy, poprawie materialnej kondycji i atrakcyjności jej infrastruktury oraz animowaniu licznych wydarzeń o performatywnym charakterze, których celem było związanie łodzian z miejscem poprzez podmiotowe doświadczenie. Wiele z nich, jak Regaty Ulicy Piotrkowskiej, stało się wydarzeniami cyklicznymi. Będąc pastiszem znanych także z pop-kultury rywalizacji załóg

wioślarskich Oxfordu i Cambridge zawody rozgrywano w specjalnych, napędzanych ruchem rąk pojazdach. Rywalizowały załogi składające się z łódzkich studentów i akademików (choć w tym wypadku formuła nie była zbyt restrykcyjna). Kolejnym wydarzeniem była realizacja pomysłu powstałego w gronie grupy jeszcze z lat 80. – przeciąganie liny przez długość ulicy (jedna z edycji ustanowiła rekord księgi rekordów Guinnessa długości przeciąganej liny ok 4 kilometry). Wymienione przykłady podkreślały unikatowość dawnego traktu, pozwalając w cieleśny sposób doświadczyć współzawodnictwa w środowisku zgeometryzowanej XIX-wiecznej siatki ulic centrum Łodzi.

Fundacja Ulicy Piotrkowskiej organizuje także konkurs Najlepsze Wnętrze Roku, motywujący przedsiębiorców, instytucje, właścicieli lokali do zainteresowania się historycznym łódzkim krajobrazem oraz inwestowania w estetykę, która się w niego wpisuje. Potęga Łodzi – *Power of Łódź* to z kolei cykliczny konkurs fotograficzny skierowany do szerokiego grona, zachęcający do uwieczniania śladów łódzkiej potęgi. Przemierzanie ulic miasta, osobiste inwentaryzacje z aparatem i publiczny charakter pokonkursowej ekspozycji mają na celu wzmocnienie więzi łodzian z historycznymi miejscami. Działania FUP to także projekty „trwałe”, takie jak Pomnik Łodzian Przełomu Tysiącleci, składający się z kilkunastu tysięcy cegiełek z imionami i nazwiskami fundatorów, czy jego kontynuacja – Pomnik Łodzian Nowego Millenium. Niezwiązanym z FUP, ale wartym odnotowania pomysłem był zaproponowany przez Janiaka i Saloniego-Marczewskiego w połowie lat 90. XX wieku ikoniczny budynek dla Łodzi – hotel-statek. Obiekt do złudzenia przypominający wyrzucony na powierzchnię transatlantyk miał pojawić się w historycznej strefie miasta w kwartale Piotrkowska, Mickiewicza, Kościuszki i Zamenhoffa. Kontrowersje wokół projektu i koszty realizacji sprawiły, że ostatecznie hotel-statek nie stał się postmodernistycznym symbolem miasta [Ciarkowski 2016: 109].

Łódź Kaliska w latach 90. XX wieku zaczęła komentować nową rzeczywistość, m.in. poprzez prace z serii „New pop”, eksplorujące i naginające estetykę konsumpcji poprzez krzykliwość, bezpośredniość, jednoznaczny erotyzm i mieszanie się symboli światowych korporacji z symbolami narodowymi. Łódź Kaliska w dość nieoczekiwany sposób podjęła temat łódzkiego dziedzictwa w 2013 r. W galerii Atlas Sztuki grupa otworzyła wystawę, na której w pierwszej sali zaprezentowała obiekty rzeźbiarskie – „skamieniałe” tkaniny antykurzowe, będące swoistym odciskiem po maszynach z łódzkich fabryk. Przestrzeń wokół nich wypełniały dźwięki pracy w fabryce włókienniczej. W drugiej sali umieszczono wielkoformatowe zdjęcie satelitarne historycznego centrum Łodzi, ale pozbawione budynków

zbudowanych przed II Wojną Światową. Obraz niemal niezabudowanego miasta komentował momentami głos cytujący znany fragment z *Ziemi obiecanej*: „Ty nie masz nic, on nie ma nic, ja nie mam nic, więc zbudujemy fabrykę”. Ponownie, tak jak w przypadku *Pomnika Kamienicy* z 1981 roku, ukrycie, usunięcie, redukcja stały się taktyką wskazującą na wartość tego co opatrzone i przez to niedoceniane.

Ponowne wyłonienie się w 2011 roku grupy urząd ® miasta z większych środowisk można interpretować dwojako: jako chęć przypomnienia prekursorskiego działania, ale też jako pewną formę aktualizacji wiedzy. W 2007 roku w Łodzi wygasły liczne Miejscowe Plany Zagospodarowania Przestrzennego. Administracja miasta nie wprowadziła w życie nowych, co wywołało serię wyburzeń – głównie historycznych obiektów pofabrycznych. Praktyka ta miała na celu „oczyszczenie” atrakcyjnych gruntów w centrum miasta, umożliwiające w przyszłości intratną sprzedaż. Działania tego rodzaju wciąż pozostawały nielegalne, jednak sankcje – kary finansowe wymierzane przez konserwatora zabytków lub nadzór budowlany – nie były adekwatne do ogromnych, przyszłych zysków. Historyczne miasto zaczęło znikać, ale tym razem nie w związku z zakrojonymi na szeroką skalę planami tworzenia kolejnego miasta idealnego, ale poprzez rozproszoną, nieprzewidywalną „weekendową” rozbiórkę. Przykład Piotrkowskiej 58 to coraz częstsza sytuacja, w której zobowiązania przejął podmiot niezwiązany z miastem, niezależny od lokalnego kontekstu.

„Gdy w czasach świetności tego miasta mieszkaniec szedł Piotrkowską, widział zakład zegarmistrza, który był najemcą lokalu i świadczył usługi, podpisując się pod ich jakością „własną krwią”. Po sąsiedzku była restauracja, w której kręcił się przedsiębiorca, a w niej właściciel całej kamienicy rozmawiał o wynajęciu mieszkania z kolejnym potencjalnym klientem. Mecenasa zajmującego biuro na piętrze witał dozorca, który był panem (dysponentem) sytuacji w wymiarze, w którym określały to jego obowiązki. Oni wszyscy byli podmiotem tego miasta [Bińczyk 2012: 41-42].”

Performatywny sprzeciw grupy i innych łódzkich aktywistów miał na celu wywarcie presji poprzez negatywnie oddziaływanie na wizerunek spółki. Po 10 latach okazuje się, że koncern pomimo działania niezgodnego ze sztuką *public relations* wydaje się impregnowany na niezadowolenie artykułowane przez łódzian w mediach.

Jedną z najbardziej radykalnych grup artystycznych, których narzędziem jest nacisk na wizerunek różnych organizacji, są The Yes Men, działający poprzez udawanie decydentów i rzeczników prasowych, wysyłanie sfabrykowanych komunikatów do prasy czy działania w

internecie. Jednym z ich najbardziej zuchwałych przedsięwzięć było podszycie się pod rzeczników korporacji Dow Chemical, która była ówczesnym właścicielem fabryki pestycydów Union Carbide w Bophalu w Indiach. Wystąpienie miało miejsce w rocznicę tragicznego zdarzenia z 3 grudnia 1984, kiedy to z fabryki uwolnił się izocjanian metylu, uśmiercając prawie 4000 osób. „Rzecznicy” obiecali w imieniu koncernu na żywo w telewizji usunięcie zaistniałych wówczas szkód i wypłatę odszkodowań. Deklaracja ta wywołała wyprzedaż akcji Dow Chemical, którą powstrzymało dopiero oświadczenie prawdziwego rzecznika, że koncern nie będzie wypłacał odszkodowań. Strategia Yes Manów miała na celu stworzenie wizerunkowej presji, z której wycofanie się miało być problemem dla jego kierownictwa, a jednak okazało się wręcz natychmiastowe.

Podobnie w przypadku Piotrkowskiej 58 – dla spółki ogromnej i mającej silną sieć klientów biznesowych, relatywnie odpornej na konsumencki bojkot sprawa wyburzonej kamienicy okazała się wyjątkowo ... mało istotna. PGE deklaruje działania w zakresie społecznej odpowiedzialności biznesu w zakresie likwidowania szkód środowiskowych.

„Budowanie długoterminowej wartości naszej firmy uwzględnia, poza priorytetami biznesowymi, także trwałe relacje z otoczeniem oparte na zaufaniu, otwartości i dialogu [PGE].”

Brak jednak w skąpych informacjach o CSR spółki tak istotnych spraw jak kwestia kryzysu klimatycznego, wpływ inwestycji spółki na relacje międzynarodowe (Turów) czy dbałość o dziedzictwo i kulturę.

Performatywny wymiar dobrze urządzonego miasta

Jeden z kluczowych elementów dobrze urządzonego miasta stanowi planowanie przestrzenne. Efektywność prawa i podejmowanych decyzji w tym zakresie w Polsce jest powszechnie poddawana w wątpliwość. Wszystkie opinie zawarte w raporcie Najwyższej Izby Kontroli z 2017 roku – sprawozdania z dwóch paneli eksperckich przeprowadzonych w Łodzi i Warszawie – są w jakimś stopniu krytyczne wobec istniejącego stanu prawnego i praktyki w tym zakresie. Nieprecyzyjne przepisy sprzyjają zjawiskom takim jak m. in. „rozlewanie się” miast (czyli nadmiar inwestycji na obrzeżach przy niewykorzystaniu przestrzeni, gdzie do dyspozycji jest już gotowa infrastruktura). Na to wszystko zwracają uwagę członkowie grupy urządu ® miasta. Formą refleksji i reakcji w związku z tym fenomenem był projekt

„Niewidzialne miasto – w poszukiwaniu granic Łodzi i panoramy miasta”. Trwający dwa tygodnie projekt grupy studentek i studentów Instytutu Architektury

i Urbanistyki Politechniki Łódzkiej pod opieką Włodzimierza Adamiaka. Wyposażeni w wózek do malowania pasów na boiskach sportowych uczestnicy projektu zaznaczyli w przestrzeni miasta 103 km administracyjnej granicy Łodzi. Działanie to miało na celu stworzenie fizycznego znaku rozrostu miasta w ostatnich 200 latach i związanego z nią chaotycznego, autorytarnego wyznaczania na suburbiach „gdzie jest miasto”. Prace nad malowaniem granic dokumentowano fotograficznie. Obrazy wskazywały na różnorodność charakteru granicznych przedmieść prowadząc jednocześnie do konstatacji, że z żadnego z punktów granicy nie zaobserwujemy panoramy miasta. Konkretne propozycje i uwagi krytyczne każdy z członków grupy formułuje nieco odmiennie. Omówienie ich nie jest jednak tak istotne jak to, co je łączy – czyli przekonanie, że podstawą dobrego urządzenia miasta jest nie tyle lepsza organizacja struktur zarządzających i udoskonalanie prawa, co rozwój świadomości i poszukiwanie wyższej jakości życia. Kluczowe są postawy mieszkańców, którzy cenią w swoim mieście miejsca unikalne, naznaczone historią i rozpinające nić między *polis* i *metapolis* [Rewers 2005], a także pewną spójność struktury urbanistycznej – która musi ulegać zmianie, ale nie zgodnie z logiką rewolucji, lecz uzupełniania i udoskonalania.

Chaotyczne przepisy i niejasna praktyka wynikają z nieugruntowanych wartości i niepewności norm. Głównym sposobem działania grupy jest więc performowanie zdarzeń odnoszących się do spójnych narracji, które mają przekonywać mieszkańców i inne zainteresowane osoby o wartości miasta i zdejmować z niego ciężar negatywnych stereotypów. Ideę ten wyrażał slogan użyty kiedyś przez Krzysztofa Candrowicza, który wypromował Marek Janiak w czasie pełnienia swojej kadencji na stanowisku Architekta Miasta: „Łódź – ostatnie nieodkryte miasto w Polsce”. Hasło to miało przede wszystkim przywoływać skalę, różnorodność i bogactwo zachowanej historycznej struktury Łodzi. Pewnym pokłosiem *Architektury powtórzeń* był organizowany przez Biuro Architekta Miasta konkurs Współczesna Kamienica Łódzka, którego celem jest wypracowanie form architektonicznych wpisujących się w kontekst historycznej zabudowy i stanowiących inspirację przy wznoszeniu nowych obiektów.

Kontynuację spojrzenia na miasto wypracowaną przez grupę widać także w publikacjach wydawanych przez BAM. Jedną z nich jest *Typologia Łódzkiej Kamienicy* autorstwa Michała Domińczaka i Artura Zaguły [2016], pracowników naukowych Instytutu Architektury i Urbanistyki Politechniki Łódzkiej. Książka ta nie tylko zajmuje się opisem łódzkich kamienic

i próbą wyłonienia ich specyficznych cech, ale też argumentuje na rzecz postrzegania kamienicy czynszowej nie tylko jako pojedynczego obiektu, ale przede wszystkim jako komórki tworzącej specyficzny system w miejskim organizmie. Autorzy pokazują sieć zależności między kamienicami zarówno w wymiarze konstrukcyjnym (współdzielenie ścian nośnych), estetycznym i funkcjonalnym, jak i społecznym, który wiąże się z poczuciem wspólnotowości [Filanowski 2017: 186]. Janiak uważa, że w ramach tego systemu mogą z powodzeniem pojawiać się również nowe formy – na przykład minimalistyczne czy postmodernistyczne.

Podobne poszukiwanie systemowości, a zarazem unikalności widoczne jest w wydanej w 2013 roku i obronionej na Wydziale Form Przemysłowych krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w 2014 roku pracy habilitacyjnej Włodzimierza Adamiaka pod tytułem *Dziedzictwo. Detale przestrzeni publicznych Łodzi na tle innych miast*. Praca wskazuje rolę detali architektonicznych i małej architektury jako ważnych komponentów estetyki spajającej rozwijające się w XIX wieku miasto. W *Detalach...* obok analizowanych materiałów ikonograficznych (zdjęć, pocztówek i rysunków) z Łodzi można zobaczyć widoki obiektów z innych ważnych ośrodków miejskich XIX wieku, które zebrane razem, ilustrują tezę Adamiaka, że Łódź stworzyła swój miejski styl w ramach europejskiego kanonu projektowania.

„Wszystkie te różnorodne formy XIX-wiecznego wyposażenia miast, w tym także formy czysto technologicznej infrastruktury, które stanowią ważny składnik wystroju krajobrazu ulic i placów, charakteryzuje niezwykła spójność. Mówiąc wprost – znakomicie pasują one do budynków współcześnie im powstających oraz wzajemnie do siebie. Co ciekawe nie pozostają one w jakiejś istotnej opozycji do zabudowy i przestrzeni powstałych wcześniej [Adamiak 2013: 167].”

Członkowie grupy urząd ® miasta konsekwentnie przedstawiają Łódź jako unikatowy, lokalny system, który jest jednocześnie reprezentatywny dla pewnej fazy rozwoju miast europejskich w XIX wieku. Łódzkie śródmieście charakteryzuje pewna rama – rozumiana jako wytyczona siatka ulic oraz normy (prawne lub zwyczajowe) sposobu budowania. W tych wyznaczonych „komórkach” realizował się estetyczny walor, o który dbał architekt, biorąc pod uwagę możliwości i ambicje inwestorów, a także dostosowując kreatywnie zorganizowaną przestrzeń do zastanego sąsiedztwa. Nie było w tym systemie miejsca na modernistyczny akt „wyczyszczenia” – przestrzeni, relacji, miejsc czy pamięci – w celu realizacji na ich miejscu

wizji wybitnej (czy, jakby zwrócili uwagę członkowie grupy, uważającej się za wybitną) jednostki.

Postawa ta koreluje z charakterem wcześniej opisanych szerszych formacji, w ramach których realizowane były postulaty grupy. Specyficzną cechą środowiska Kultury Zrzuty było podważanie pozycji artysty, prowadzące do strategii wycofania się z obiegu sztuki. Zjawisko to Karol Józwiak określa za Arthurem C. Danto jako koniec sztuki, ostateczne jej porzucenie.

„Koniec sztuki nie jest spektakularny, jest szary i banalny. Moment graniczny sztuki wyznacza prozaiczność, codzienność, zwyczajowość. Czy dla tych tematów jest miejsce w dziedzinie historii sztuki? Chyba jest, jakże bowiem inaczej definiować, czym jest sztuka, jak nie poprzez opis jej granic, konturów. A tych konturów nie tworzą ikoniczne, uznane dzieła, ale twory na granicy sztuki i codzienności (a więc banał, prozaiczność?). Na te kontury nie mogą składać się życiorysy uznanych, niekwestionowanych, lecz postaci pobocznych, niejednoznacznych artystycznie, stojących jedną nogą w sztuce, drugą w codzienności, tym samym umykających uwadze, umykających zapisowi historycznemu [Józwiak 2017: 399-400].”

W tekstach grupy znajdziemy wyartykułowany sprzeciw wobec postawy wybierania wybitnych monumentów, które należy zachowywać i konserwować – w odróżnieniu od reszty, która zdaniem specjalistów nie dorównuje wybitnym obiektom, więc może zostać usunięta. System, który tworzą kamienice, jest właśnie czymś na granicy sztuki i codzienności. Pomysłowe rozwiązania, upowszechniające się lokalnie detale, różnorodność – to wszystko członkowie grupy postrzegają jako wartość, a nie „niedoskonałość”. Uchronienie tej struktury może mieć miejsce tylko wtedy, kiedy łodzianie będą mieli świadomość jej wartości. Jak zauważa Marek Janiak:

„Uważam, że prądem jest wyłącznie świadomość mieszkańców. Po pierwsze jako głos społeczny w demokracji mogliby wpływać na decyzje. I to się dzieje. Po drugie, część z nich uczestniczy w tych procesach. Są wśród nich ludzie, którzy wykupili fabryki i dokonali ich wyburzenia. Po trzecie – elity polityczne i intelektualne, które podejmują decyzje wywodzą się z tego społeczeństwa. Mają taką świadomość jak naród. Dlatego świadomość narodu kształtuje miasta. Te elity poza szczytnymi wyjątkami powiedziałbym niespecjalnie dążą do tego, żeby wzbogacić swoją świadomość czy też uczyć się. Bardzo często tkwią przy swoich poglądach. Poza tym

niewiele się robi w zakresie edukacji społeczeństwa. To jest najważniejszy obszar, przynajmniej od 1990 roku [*Ostatni wywiad ...* 2013: 64-65].”

Grupa stara się więc uczestniczyć w rozwijaniu owej „świadomości narodu” poprzez wypracowywanie swoich koncepcji w „wewnętrznym” gronie (diagnozowanie), a następnie performatywne działania prezentujące inne spojrzenie na XIX-wieczną strukturę miasta. Przekazywanie o niej wiedzy, ale przede wszystkim kreowanie zdarzeń, które pomagają uczestnikom zidentyfikować się z miejską przestrzenią.

Od Placu Wolności do Placu Niepodległości

Między 11 września a 10 października 2010 r. w Łodzi odbyło się *Fokus Łódź Biennale 2010* – międzynarodowe wydarzenie artystyczne, którego hasło przewodnie brzmiało *Od Placu Wolności do Placu Niepodległości*. Plac Wolności to współczesna nazwa wytyczonego w 1823 roku Rynku Nowego Miasta – centralnej przestrzeni założenia urbanistycznego, które miało stymulować i organizować rozwój Łodzi przemysłowej. Linie zabudowy placu wyznaczono na planie ośmiokąta – co było wówczas (i jest współcześnie) rozwiązaniem bardzo nietypowym i charakterystycznym. Dawny rynek stanowi (od strony północnej) wylot ul. Piotrkowskiej, a poza nią łączy trzy ulice: Nowomiejską (od północy), Legionów (od zachodu) i Pomorską (od wschodu). Przy rynku już w latach 20. XIX wieku roku wybudowano klasycyzujący ratusz (obecnie Archiwum Miejskie) oraz kościół ewangelicki Św. Trójcy (obecnie rzymskokatolicki kościół pw. Zesłania Ducha Świętego), którego zachowana forma jest wynikiem przebudowy z końca XIX stulecia. W połowie XIX wieku powstał kolejny charakterystyczny obiekt – budynek szkoły powiatowej (w okresie międzywojennym mieścił się w nim magistrat miasta, a obecnie jest to siedziba Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego). Kiedy pod koniec XIX wieku na Rynek Nowego Miasta została doprowadzona linia tramwajowa, rozpoczął się proces przekształcania miejsca z targowiska w reprezentacyjny plac. Jego prestiż skłaniał inwestorów do wznoszenia coraz bardziej okazałych budynków, które stopniowo zastąpiły drewnianą zabudowę.

W 1917 roku, podczas uroczystego posiedzenia Rady Miejskiej Łodzi, które zwołano dla upamiętnienia setnej rocznicy śmierci Tadeusza Kościuszki, radni zdecydowali o ufundowaniu pomnika Naczelnika. W 1918 roku – po odzyskaniu niepodległości – zdecydowano się na bardziej prestiżową lokalizację niż pierwotna – w samym centrum ośmiobocznego rynku. Po dwóch nierozstrzygniętych konkursach, projekt pomnika wyłoniono w trzeciej edycji w 1926 roku. Zwyciężyła koncepcja Mieczysława Lubelskiego, ucznia Xawerego Dunikowskiego. Na wysokim postumencie w formie obelisku całopostaciowa, pieszka figura trzymająca rulon (symbolizujący reformy prawne) wspierała się o drzewo (prawdopodobnie symbolizujące sprawiedliwość). Pomnik odsłonięto w 1930 roku. W okresie międzywojennym istniały ambitne plany przebudowy reprezentacyjnej przestrzeni – w wyniku konkursu z 1927 roku miał się na niej pojawić nowy ratusz, którego dwie części zlokalizowane po obu stronach ulicy

Pomorskiej połączone byłyby rozpościerającym się nad nią łukiem [Ciarkowski 2016: 21-22]. Po II wojnie światowej – pomimo korzystnego położenia – plac zaczął tracić swoje prestiżowe znaczenie. Miejska Rada Narodowa na swoją siedzibę wybrała będący w gestii syndyka jeszcze przed wojną pałac Juliusza Heinza przy Piotrkowskiej 104. Tuż po wojnie usunięto z placu propagandowy monument, zajmujący miejsce po zniszczonym pomniku Tadeusza Kościuszki. Jego odbudowa była dyskutowana już od 1945 roku. Rozważono realizację nowego projektu – w formie pomnika konnego. Ostatecznie jednak pod koniec lat 50. XX wieku podjęto decyzję o rekonstrukcji, do której został zaangażowany sędziwy Mieczysław Lubelski.



Plac Wolności, 2022 rok, fot. Błażej Filanowski

W latach 60. XX wieku zaczęto też stopniową wymianę zabudowy. To właśnie na jednej z działek po wyburzeniach akcją *Legalność Przestrzeni* przeprowadziła Ewa Partum. Nowe budynki dostosowane do linii zabudowy powstały w częściach północno-zachodniej, północno-wschodniej i jeden w części południowo-zachodniej. W latach 90. XX plac na co dzień służył jako istotny węzeł komunikacyjny, a ruch mieszkańców w pewnym stopniu animowały działania zlokalizowanych przy nim instytucji i punktów handlowo-usługowych (w godzinach porannych) i restauracji, pubów (w godzinach popołudniowych i wieczornych). Powszechne jednak stało się wrażenie, że jego znaczenie dla współczesnych Łódzian jak i atrakcyjność dla

turystów jest relatywnie niska. Szczególnie porównując z tym, jak wyglądały i były użytkowane historyczne rynki innych dużych polskich miast.

Polityka animacji placu po 1990 roku była dość niekonsekwentna – wyróżnić w niej można jednak trend lokowania kolejnych instytucji kultury, m.in. biura Festiwalu Dialogu Czterech Kultur. Jednym z największych sukcesów w tym zakresie okazało się udostępnienie przez Muzeum Miasta Łodzi w 2008 roku zwiedzającym Dętki – podziemnego ceglano-żelaznego zbiornika na wodę o torusowatym kształcie, zlokalizowanego pod Placem Wolności. Powstał on w 1926 roku w ramach imponującej przebudowy infrastruktury wodnokanalizacyjnej według projektu angielskiego inżyniera Williama Heerleina Lindleya, realizowanej na miejscu przez inżyniera Stefana Skrzywaną.

W 2010 roku, kiedy miała miejsce opisywana edycja Biennale, już od ponad dekady trwały dyskusje o kształcie Placu Wolności, w których aktywna była Fundacja Ulicy Piotrkowskiej. Rozstrzygano też konkursy na projekt jego zagospodarowania. Już w 2007 roku wszystko wskazywało, że wkrótce senny i zaniedbany rynek przybierze nową formę za sprawą wyboru „Koncepcji przebudowy funkcjonalno-przestrzennej płyty Placu Wolności wraz z koncepcją mebli urbanistycznych dla historycznej przestrzeni publicznej Łodzi” komunikowanej za pomocą sloganu „Salon Łodzi”. Zwyciężyła koncepcja zespołu w składzie: Joanna Raczkó-Kokoszewicz, Marcin Kokoszkiewicz, Karol Saloni-Marczewski. Zakładała ograniczenie ruchu kołowego, pozostawienie torowiska jedynie w północnej części placu, położenie jednolitej, monochromatycznej posadzki sygnalizującej priorytet pieszego użytkownika oraz kompleksową wymianę mebli miejskich, stylizowanych na formy z XIX wieku. Projektu nie zrealizowano. W 2011 roku, kiedy architektem miasta został Marek Janiak, problem Placu Wolności znów został poddany debacie. Projekt Janiaka częściowo kontynuował założenia „Salonu miasta”, miał jednak silniej zintegrować plac z ulicą Piotrkowską. Tej integracji miało służyć przeniesienie pomnika Kościuszki na północny skraj placu, by ułatwić organizację imprez masowych i tym samym nadać mu nową, znaczącą funkcję. Ten pomysł został skrytykowany przez organizacje pozarządowe i uczestników konsultacji społecznych, zarzucających Janiakowi sprzeniewierzenie się postulatowi grupy urzędu miasta.

Kolejna koncepcja (2021) zakłada stworzenie z Placu Wolności miejsca spotkań i relaksu, co jest pokłosiem popularności łódzkich Woonerfów. Woonerf to wywodząca się z Niderlandów koncepcja przestrzeni publicznej zaprojektowanej tak, by łączyła funkcje ulicy o bardzo uspokojonym ruchu, deptaku, drogi rowerowej i miejsca spotkań mieszkańców. Wiele z nich uwzględnia też miejsca parkingowe czy infrastrukturę komunikacji zbiorowej. Projekt

Placu Wolności przedstawiony w 2021 roku uwzględnia zredukowanie do północnej części infrastruktury dla komunikacji miejskiej, zasadzenie na płycie placu 60 drzew i wielu krzewów, wymianę nawierzchni i mebli miejskich. „Zazielenienie” także spotyka się z krytycznymi uwagami m.in. osób ze środowiska konserwatorów i historyków sztuki, wskazujących, że drzewa z czasem zdominują i zasłonią ważne dla historii miasta monumenty.

Jeśli podróżujemy z północy na południe, ulica Piotrkowska kończy się na Placu Niepodległości. Dochodzą do niego także ulice: Pabianicka, Rzgowska, Sieradzka, Skargi i Zarzewska. Jest on istotnym węzłem komunikacyjnym dla transportu zbiorowego – między innymi przebiega w jego obrębie trasa Łódzkiego Tramwaju Regionalnego. Razem z placem Wolności stanowią także dwa ważne punkty orientacyjne w strukturze urbanistycznej miasta. Plac Niepodległości powstał jako efekt działań mających na celu przeniesienie handlu w południowej części miasta z niewielkiego Górnego Rynku (obecnie placu Reymonta) do nowej, dającej większe możliwości przestrzeni. W 1902 roku pomysł udało się zrealizować, wykorzystując plac należący do spółki Leonhardt, Woelker i Girbardt, zajmującej się produkcją wyrobów wełnianych. Z czasem usankcjonowała się nieoficjalna nazwa miejsca odnosząca się do nazwiska właściciela Ernsta Leonharda – plac Leonarda. Obecną nazwę nadano w 1945 roku.

Plac Niepodległości od swojego początku do dziś pełni istotną funkcję handlową. Jego znaczną część zajmuje zbudowana w 1934 roku hala targowa Górnego Rynku potocznie zwana „Górniakiem”. W latach 60. XX wieku na południu placu wzniesiono, wówczas spełniający wysokie standardy w obszarze wygody konsumenta (np. ruchome schody), pawilon handlowy „Uniwersal”. Od północy zabudowę placu stanowią głównie przedwojenne kamienice – większość z nich wymaga remontu zarówno ze względu na stan estetyczny, jak i techniczny. Jedną z najbardziej charakterystycznych w bezpośredniej okolicy Placu jest wybudowana w 1909 roku i odnowiona w 2008 roku Kamienica Jana Starowicza, nazywana „Pod Góralem” ze względu na wkomponowaną w fasadę pełnopostaciową rzeźbę mężczyzny w tradycyjnym podhalańskim stroju, która była wyrazem propolskiej postawy właściciela. W północnej części placu na terenie zielonym znajduje się ceglany kościół parafialny pw. św. Faustyny Kowalskiej, wybudowany w drugiej połowie lat 90. XX wieku. Przed świątynią w 2008 roku odsłonięto pełnopostaciowy pomnik klęczącej Świętej Faustyny (Heleny Kowalskiej) autorstwa Kamila i Mariusza Drapikowskich. Z jej wyciągniętej ręki wypływa woda, co według twórców miało być aluzją do promieni łaski Chrystusa z wizji, którą spopularyzował obraz Eugeniusza Kazimirowskiego *Jezu ufam Tobie* z 1934 roku. Ta dość zaskakująca koncepcja ma jednak jeszcze inne tło: pierwotnie fundatorem pomnika miał być

Spółeczny Komitet Budowy Pomnika Świętej Faustyny, Patronki Miasta Łodzi, który jednak nie zebrał odpowiedniej kwoty, aby zdążyć z jego budową w rocznicę 70-lecia śmierci Kowalskiej. Strategicznym fundatorem stał się w tej sytuacji Zakład Wodociągów i Kanalizacji w Łodzi, który może przeznaczać środki na budowę i konserwację miejskich fontann.



Plac Niepodległości, 2022 rok, fot. Błażej Filanowski

W 2009 roku DPT „Uniwersal” stał się pustostanem czekającym na generalny remont i dostosowanie do wymagań współczesnego handlu. Oba place zamykające najważniejszą ulicę pomimo lokalizacji i znaczących nazw trudno było w 2010 roku postrzegać jako reprezentacyjne, wielkomiejskie. Na estetykę tych miejsc wpływały zaniedbania obiektów historycznych, wszechobecne agresywne reklamy, przede wszystkim jednak brak spójnej koncepcji zagospodarowania tych ważnych historycznie, tożsamościowo i praktycznie punktów na mapie miasta. Problemy te nie ograniczały się bynajmniej do obu placów, ale można było je zidentyfikować „od – do”, czyli na całej długości ulicy Piotrkowskiej.

Codziennosc transformującego się miasta, przytłaczająca marazmem i chaosem, miała stać się wyzwaniem dla artystów i artystek zaangażowanych w międzynarodowe wydarzenie:

„Zamiarem organizatorów jest twórcze wykorzystanie urbanistycznej, estetycznej i socjologicznej specyfiki Piotrkowskiej [*ŁFB - tekst prasowy 2010*].”

Podtytuł wydarzenia przywołujący nazwy placów miał też swoje znaczenie w warstwie symbolicznej – jako droga od wolności do niepodległości. To bezpośrednie odwołanie do idei stojącej za pierwszą *Konstrukcją w procesie* z 1981 roku – łódzką wystawą i spotkaniem artystów z całego świata, postrzeganym jako gest międzynarodowego poparcia środowiska artystycznego dla aktywnej wówczas „Solidarności”.

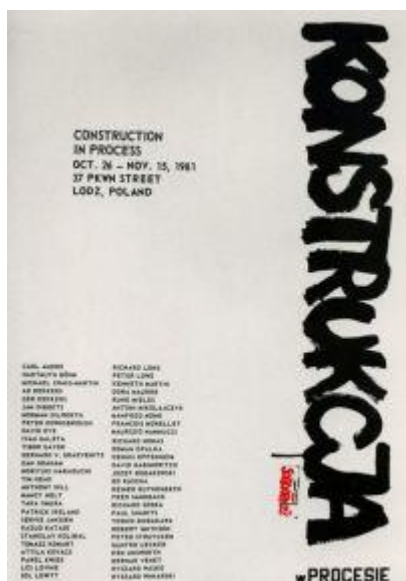
Pomysł na *Konstrukcję...* wyklarował się w 1980 roku, a jej inicjatorem był Ryszard Waśko, jeden z członków Warsztatu Formy Filmowej – formacji rozpoznawalnej i uznanej przez międzynarodowe środowisko artystyczne, o czym świadczą liczne zagraniczne wystawy, prezentacje, obecność w publikacjach poświęconych sztuce neoawangardowej. Waśko został zaproszony między innymi do prestiżowej wystawy *Pier+Ocean. Konstrukcja w sztuce lat siedemdziesiątych* w londyńskiej galerii Hayward. Była ona próbą zidentyfikowania i podsumowania osiągnięć okresu konceptualizmu, neokonstruktywizmu i minimalizmu lat 70. XX wieku. Pomysł, aby podobny przegląd zorganizować w kraju socjalistycznym w robotniczej i coraz silniej odczuwającej kryzysy Łodzi, był ryzykowny. Wpisywał się on jednak w coraz bardziej przekraczającej granice akceptowalne dla reżimu atmosferze wolności i poczucia konieczności istotnych zmian w normach regulujących życie codzienne. Ryszard Waśko brał udział w ruchu dążącym do zmian na Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi, której trzonem była Grupa Praca z Komitetu Odnowy Uczelni do której należeli m.in.: Jacek Józwiak, Andrzej Kamrowski, Wioletta Krajewska, Tomasz Snopkiewicz, Maria Waśko, Piotr Zarębski.

Waśko w celu realizacji wystawy „powołał” quasi-instytucję – będącą jedynie interesującą nazwą, bez żadnego zaplecza finansowego, mieszczącą się w prywatnym domu – Archiwum Myśli Współczesnej. Pierwszym etapem działania było wybadanie, czy twórcy zechcą uczestniczyć w takim spotkaniu. Na korespondencję – redagowaną poważnym językiem i w profesjonalny sposób przez urodzoną w Kanadzie Marielle Nitosławską – zaczęli entuzjastycznie odpowiadać artyści tacy jak: Dan Graham, Attila Kovacs, Sol LeWitt, Richard Long, Nancy Holt, Dennis Oppenheim, Ed Rusha, Richard Serra, Robert Smithson, Günther Uecker. Zainteresowanie twórców z całego świata przekonało zarząd „Solidarności” do wsparcia przedsięwzięcia i przekonania załóg zakładów do bezinteresownej współpracy. Wsparcia udzieliły później także władze miasta (w zakresie zapewnienia noclegów) i Miejskie Przedsiębiorstwo Komunikacji (udostępniając przestrzeń, w której zorganizowana została wystawa).

Łącznie w *Konstrukcję w Procesie* włączyło się ponad 50 artystów, którzy albo wysłali swoje prace, albo przyjechali do Polski na własny koszt, aby zrealizować je na miejscu. Ta bezinteresowna i spontaniczna odpowiedź była największym tego typu gestem międzynarodowego środowiska artystycznego od czasów działalności międzywojennej grupy „a.r.”, tworzącej w Łodzi Międzynarodową Kolekcję Sztuki Nowoczesnej. Do tej spuścizny odwoływali się z resztą sami twórcy *Konstrukcji*..., publikując reprinty historycznych tekstów oraz zapraszając do honorowego komitetu organizacyjnego członka i współtwórcę międzywojennej grupy – Henryka Stażewskiego. Fakt, że grupa „a.r.” właśnie w Łodzi wmurowała kamień węgielny polskiej awangardy, zaowocował tym, że w czasie „Karnawału Solidarności” przemysłowe miasto w centrum Polski przyciągnęło najbardziej progresywnych artystów. W 1981 roku do Muzeum Sztuki trafił dar *Polentransport 1981* – skrzynia z artefaktami z archiwum wybitnego niemieckiego artysty Josepha Beuysa. *Konstrukcja w Procesie* jeszcze bardziej przypominała ambitną akcję koordynowaną przez międzywojenną awangardę. Podobnie jak w latach 30. XX wieku, sami artyści powołali do życia ideę przedsięwzięcia i byli odpowiedzialni za kontakty z międzynarodowym środowiskiem.

Główna wystawa mieściła się w fabryce Miejskiego Przedsiębiorstwa Komunikacyjnego, przejętej po zakładzie Budrem i nieprzygotowanej jeszcze do nowych zadań. Wraz z urzeczywistnianiem się koncepcji wydarzenie zostało wsparte zarówno nie tylko przez władze miasta i państwowe przedsiębiorstwo, ale też przez wolontariuszy: robotników i aktywistów ze środowiska artystycznego. Atmosfera rewolucji społecznej i obraz zmagania ludzi w gospodarce ciągłych niedoborów zaskoczyły przybyłych artystów. Rune Mielsds wykonała performance, w którym przytoczyła statystyki obrazujące sytuację robotnic w łódzkim przemyśle. Szokujące dla mieszkającej w Kolonii artystki informacje dotyczyły ilości przepracowywanych godzin oraz warunków pracy, w tym ogromnego hałasu. Jak zauważa Paweł Spodenkiewicz [2012: 89], były to oficjalne dane, i tak znacznie lepsze niż to, co działo się w rzeczywistości.

Konstrukcja dla artystów ze świata stała się wyjątkowym przeżyciem: samoorganizacji, spotkania, pracy, solidarności, a także szansą na „zajrzenie” za żelazną kurtynę w historycznym momencie. Była innym światem, w którym sztuka wreszcie miała znaczenie, bo powstawała w miejscu, gdzie ludzie szczególnie zmagali się z życiowymi trudnościami – taki obraz wyłania się między innymi ze wspomnień Richarda Nonasa, uczestnika wydarzenia z 1981 roku [Sowińska-Heim 2015].



Konstrukcja zakończyła się w listopadzie. W ramach solidarności z robotnikami zachodni artyści odbyli dwutygodniowy protest oraz podarowali swoje prace „narodowi polskiemu”. Oficjalnie przekazanie dzieł „Solidarności” miało nastąpić 14 grudnia 1981 roku – dzień wcześniej rozpoczął się stan wojenny, a związek został zdelegalizowany. Zagraniczni twórcy własnym sumptem wydali katalog z *Konstrukcji w Procesie*, aby udokumentować wydarzenie. Pozostawionymi w mieście pracami zaopiekowało się Muzeum Sztuki w Łodzi – bez formalności, w pośpiechu złożono je w muzealnym magazynie. Sprawę można było uregulować dopiero w 1989 roku, a ostatecznie włączono prace do muzealnych zbiorów w roku 2005. *Konstrukcja* nie była wydarzeniem masowym, nie przebiła się do szerokiej grupy odbiorców w Polsce. Stała się jednak legendą i wyjątkowym doświadczeniem przekroczenia geopolitycznych podziałów. Jacek Józwiak wspomina:

„(...) oddech wywalczonej wtedy wolności miał nam wystarczyć jeszcze do końca lat osiemdziesiątych [Jach, Saciuk-Gąsowska 2012: 63].”

Jej możliwe konsekwencje dla polskiej kultury powstrzymał stan wojenny, ale mimo to wyzwolona wówczas energia nie została zupełnie rozproszona. Wróciła do Łodzi w 1990 i 1993 roku, kolejne edycje *Konstrukcji* miały też miejsce w Monachium (1985), w Izraelu (1994), w Melbourne (1998) i w Bydgoszczy (2000).

Łódzkie Biennale miało być nową odsłoną tych unikalnych spotkań. Jego pierwszą edycję zorganizowano w 2004 roku. Druga, pod hasłem „Mentality”, odbyła się w 25-lecie pierwszej *Konstrukcji w Procesie*. Wówczas zostało otwarte – jak się z czasem okazało efemeryczne – Muzeum *Konstrukcji w Procesie* zlokalizowane w siedzibie Łódź Art Center (Fabryce Sztuki)

– pofabrycznych przestrzeniach dawnej należących do Karla Scheiblera. Opisywana przeze mnie edycja w 2010 roku była ostatnią, a zarazem najodleglejszą od formuły Biennale charakterystycznej dla Kassel czy Wenecji. Czerpała natomiast najobficiej z doświadczeń *Konstrukcji w Procesie* z 1981, 1990 i 1993 roku.

Biennale jako działanie *site-specific* w skali makro

Do pracy przy ulicy Piotrkowskiej zaangażowano pięćdziesięciu dwóch artystów z całego świata. Grupa ta została wyłoniona przez komitet selekcyjny w składzie: Mirosław Bałka (artysta), Gabriele Horn (dyrektorka berlińskiego Kunst-Werke), Angelika Stepken (dyrektorka florenckiej Villa Romana), Jarosław Suchan (dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi), Richard Vine (redaktor *Art in America*), Gregory Volk (krytyk sztuki, kurator) oraz Ryszard Waśko. Komitet wybierał artystów, nie prace. Te, zgodnie z praktyką jaką wypracowały *Konstrukcje...*, były tworzone na miejscu i dla miejsca, czyli liczącej 4,2 kilometra długości ulicy Piotrkowskiej i dwóch placów. Artyści pracowali zarówno w przestrzeniach publicznych zewnętrznych, m.in. w podwórkach, pasażach i ogródkach na całej długości głównej arterii Łodzi, jak i w wyznaczonych lokalach, m.in. w opuszczonym gmachu dawnej Filharmonii Łódzkiej przy Piotrkowskiej 243, na terenie FabrySTREFY w dawnej fabryce Franza Ramischa (Piotrkowska 138/140), Łódź Art Center w dawnej fabryce Karla Scheiblera (Tymienieckiego 3), Centralnym Muzeum Włókiennictwa w dawnej fabryce Ludwiga Geyera przy Piotrkowskiej 282 oraz opuszczonych mieszkaniach czy lokalach handlowych. Główny punkt organizacyjny i informacyjny zlokalizowano w improwizowanym Klubie *Fokus Łódź Biennale 2010* przy ul. Piotrkowskiej 118. W biurze działał niewielki zespół organizatorów, w którego skład wchodził Ryszard Waśko (dyrektor artystyczny), Adam Klimczak (dyrektor wykonawczy), Ewelina Chmielewska, Łucja Waśko-Mandes i inni. Kluczową instytucją-organizatorem było Muzeum Miasta Łodzi, w którego głównej siedzibie – dawnym pałacu Izraela Poznańskiego przy ulicy Ogrodowej 15 – otworzono wystawę towarzyszącą pod tytułem *Konceptualizm. Medium fotograficzne*, kuratorowaną przez Marikę Kuźmich. W Biennale włączone też zostały przestrzenie bezpośrednio nie znajdujące się przy ulicy Piotrkowskiej ale też zlokalizowane w ścisłym centrum jak: Galeria Nowa Przestrzeń, Galeria Wschodnia, Miejska Galeria Sztuki – Ośrodek Propagandy Sztuki, Galeria Manhattan, Muzeum Kinematografii.

Piotrkowska i oba place stały się w ten sposób przedmiotem działania o charakterze *site-specific* – zarówno jako poszczególne przestrzenie, w które wkraczali artyści, jak i jako cała ulica. Wyzwanie zmierzenia się z lokalną specyfiką, sprawiło, że hasło „Od Placu

Niepodległości do Placu Wolności” wielu z nich zinterpretowało w szerokim kontekście refleksji nad tożsamością narodową i kwestią indywidualnej wolności. Dani Gall w swojej audiowizualnej pracy odwoływał się do doświadczeń z okresu służby wojskowej w rumuńskiej armii (dawna Filharmonia), instalacja Eriki Harrsch była ironicznym komentarzem do amerykańskiej loterii wizowej (Piotrkowska 94), na podwórku przy Piotrkowskiej 37 Daniel Knorr na specjalnym stelażu zainstalował kominiarkę skrojoną na nowojorską Statuę Wolności, komentując tym samym kwestie napięcia między wolnością, prywatnością i bezpieczeństwem. Inni twórcy skoncentrowali się na eksploracji lokalnej specyfiki. Daniel Malon (Piotrkowska 203/205) w swojej pracy zaprezentował wystylizowaną na retro dokumentację happeningów polegających na trzepaniu dywanów na zachowanych jeszcze przy Piotrkowskiej trzepakach. Mariana Naprushkina „przywróciła” zamkniętą w latach 90. XX wieku fabrykę zakładów „Eskimo”, instalując nad wejściem do niej podświetlany szyld. Niektóre z prac, jak *Łódzka gołębica* (Piotrkowska 94) O Zhang dotyczyły dramatycznych momentów z historii miasta. Artystka przywołała model getta zbudowany przez szewca Leona Jakubowicza i jego zdjęcia z żoną Rachelą prezentującą to specyficzne „pudełko”. Jak wskazują zamieszczone w nawiasach adresy, prace prezentowane w ramach Biennale były rozproszone na sporym obszarze. Ich oglądanie wiązało się z długą wędrówką po mieście, również po lokalach nie kojarzących się wcześniej ze sztuką, kulturą czy rozrywką. Przestrzeniach improwizowanych, w różny sposób naznaczonych, często zrujnowanych.

Miejsce pierwszej *Konstrukcji w procesie* także było tym „znalezionym”. Przestrzeń prezentacji czołowych twórców z całego świata stała się fabryczna hala szedowa przy ul. Dowborczyków 37 (wówczas ul. PKWN), należąca do łódzkiego MPK. Chwilowo opuszczona, wymagała generalnego sprzątnięcia, wielu napraw i wyniesienia ton niepotrzebnego sprzętu. Artysci weszli w przestrzeń surową, ale i autentyczną. Widoczne dla odbiorców okablowania czy ślady montażu prac dobitnie podkreślały tytułowy proces i to, że większość prac powstała z udziałem łódzian i z lokalnych materiałów. Łódzka wystawa stanowiła nową jakość także za sprawą samej przestrzeni, odbiegającej od estetyki *white cube*, jakiej przykładem była właśnie londyńska wystawa *Pier+Ocean*. Organizatorzy, a potem twórcy wkroczyli w nieartystyczną przestrzeń, surową i pełną pozostałości po niedawno zaprzestanej produkcji. Specyficzne oświetlenie hali szedowej, roboczy charakter – to wszystko nadawało wystawie pewną szczególną autentyczność i wzmacniało jej związek z łódzkim otoczeniem, z rzeczywistością chwiejącego się systemu PRL. Zdecydowana większość artystów tworzyła swoje prace na miejscu, z trudno dostępnych i nie zawsze spełniających oczekiwania materiałów. Ryszard

Waśko wspomina wynoszenie masy niepotrzebnych tworzyw z fabryki i karkołomne próby uzyskania niezbędnego sprzętu, porównując te wyzwania do organizacji wystawy na księżycu [Szupińska-Myers 2012: 132]. Robocza specyfika *Konstrukcji...* zafascynowała m.in. kuratora Haralda Szeemanna działającego w Bazylei, co uwidoczniło się w kolejnych organizowanych przez niego wystawach. W tym miejscu warto odnotować, że samo wydarzenie być może odbiło się większym echem za granicą niż w kraju. W 1989 roku artyści związani z organizacją *Konstrukcji w Procesie* założyli Międzynarodowe Muzeum Artystów. Na jego prezydenta został obrany Emmett Williams. *Konstrukcja w Procesie* wpłynęła też na artystyczną specyfikę miasta, udowadniając między innymi, że fabryczna surowość i artystyczne konceptualne wyrafinowanie mogą się doskonale dopełniać. Wydarzenie to antycypowało szereg inicjatyw artystycznych w pofabrycznych pustostanach, związanych nie tylko z kontynuacją ideową akcji z 1981 roku, ale też z takimi inicjatywami, jak Festiwal Czterech Kultur, Fotofestiwal czy OTWartA WYSTAWA, licznymi działaniami typu *site-specific* i wystąpieniami performatywnymi. Kultura w miejscach tych pojawiała się na chwilę, czasem traktując fabryki jako improwizowane galerie, czasem silnie odwołując się do historii miejsca.

Widoczny w Biennale z 2010 roku pomysł wyjścia z przestrzeni wystawienniczej i rozciągnięcia działań artystów na dużym obszarze było kontynuacją doświadczeń trzech poprzednich edycji, łódzkich *Konstrukcji w procesie*. Trzecia edycja (druga łódzka, poprzednia odbyła się w Monachium) z 1990 roku, realizowana pod hasłem „z powrotem w Łodzi” (*Back in Łódź*) i zdecydowanie wyszła w miejską przestrzeń publiczną. W krajobrazie miasta zaczęły pojawiać się nowoczesne rzeźby, efemeryczne instalacje, interwencje i akcje, m.in. tramwaje opatrzone intrygującymi filozoficznymi hasłami. Wśród wielu artystów przybyłych z całego świata do Łodzi na początku lat 90. był amerykański rzeźbiarz Gene Flores. Przyjechał z projektem monumentalnej rzeźby zatytułowanej *Dzwony dla Łodzi*. Industrialna w swojej estetyce kinetyczna forma jest kompozycją czterech metalowych słupów, na których szczytach znajdują się belki reagujące na ruch powietrza. W 35. rocznicę pierwszej *Konstrukcji w procesie* pracę wyremontowano i – ze względu na budowę hotelu – przeniesiono z pierwotnej lokalizacji przy alei Mickiewicza w okolice głównego budynku Akademii Sztuk Pięknych, w pobliżu rzeźby innego uczestnika *Konstrukcji*, Toma Billsa. Flores [rozmowa przeprowadzona w Łodzi w 2018 roku] wspominał swoje zaskoczenie, kiedy zorientował się, że zakład, z którym współpracował, zatrudnia rzesze ludzi w administracji, a zaledwie garstkę na hali produkcyjnej, a do tego nie zapewnia swoim pracownikom odpowiednich narzędzi i materiałów. Dlatego budowa dzwonów opóźniła się i dopiero po wyjeździe autora charakterystyczne elementy

pojawiały się na łódzkim skwerze. *Konstrukcja w Procesie* w 1993 (trzecia i ostatnia w Łodzi) odbyła się pod hasłem „Mój dom jest twoim domem” (*My Home is Your Home*) i podobnie jak poprzednia wspierała artystów do odważnego wejścia w przestrzeń miejskiej codzienności. To, co zaproponowała *Konstrukcja w Procesie* w 1981 pokazało, że wystawa była tylko ważnym elementem całego spotkania a nie jego celem. *Konstrukcje...* 1990, jak i w 1993 roku – miały ambicje aby samoorganizujące się wokół Muzeum Artystów środowisko artystyczne wchodziło w relacje z gospodarzami i miejscem spotkania. Anektowanie przestrzeni pofabrycznych przez kulturę, międzynarodowe ambicje, związek z lokalną rzeczywistością realizowany poprzez dialog z przestrzenią miejską były elementami wielu kolejnych wydarzeń organizowanych pod hasłami Łodzi Festiwalowej, ŁESK 2016, a potem Łodzi kreatywnej.

Podobnie jak w przypadku *Konstrukcji w procesie*, znaczenie w *Focus Łódź Biennale 2010* miała sama obecność licznej grupy artystów w mieście. W ten sposób na diagnozowanym i poddawanych interwencjom obszarze pojawił się szereg nietypowych aktywności przełamujących rutynę. Była to specyficzna gra z miejską codziennością, która w perspektywie Jacka Wachowskiego [2011: 212] jawi się jako przestrzeń multiperformansów, w których wszyscy aktywni w przestrzeni są jednocześnie performerami oglądającymi wzajemnie swoje performansy. W ten sposób multiperformansy:

„Nie opowiadają bynajmniej jednej historii, ale raczej posługują się wieloma nieskoordynowanymi ze sobą narracjami. Dlatego właśnie może powstać wrażenie, że mają one charakter chaotyczny, a publiczność uczestniczy w dziele otwartym, którego nieuporządkowane struktury tworzą kompozycję polifoniczną [Wachowski 2011: 216].”

Nie ma znaczenia jakie starania podejmują uczestnicy multiperformansu i jaki jest ich cel aktywności. Ich ruch tworzy specyficzną siatkę działań, które z czasem uznajemy za oczywiste i trudno nam sobie bez nich wyobrazić funkcjonowanie miasta. Swoiste „zderzenie” z rytmem codzienności miejskiej zbiorowości było jednym z najważniejszych programowych założeń. Tak w wywiadzie dla portalu *Łódź-art* zaznaczał to Adam Klimczak:

„Można powiedzieć, że to jest takie na swój sposób unikatowe w skali światowej spotkanie artystyczne, którego rezultatem są prace robione na miejscu dla różnych przestrzeni i w zderzeniu z lokalną realnością. Jeśli nawet są przywożone, są wykonywane z myślą o tym wydarzeniu i dla niego [Klimczak, Leśniak, Jabłońska 2010].”

Warsztatowy charakter *Focus Łódź Biennale 2010* bezpośrednio wywodził się z *Konstrukcji w Procesie*. O ile jednak w latach 80. XX wieku napięcia targające miastem kumulowały się w zakładach pracy, w 2010 roku zaangażowani artyści zmierzali się z zupełnie inną specyfiką problemu. Rozproszenie, pustka, porzucenie, marnotrawstwo i prowizoryczność status quo uwidaczniały się najwyraźniej w zdegradowanych, niszczących, przestrzeniach ulic, placów, podwórek, obiektów poprzemysłowych i opustoszałych usługowych lokali.

Tautologie miejskie Konrada Kuzyszyna

Tautologie miejskie Konrada Kuzyszyna zostały zrealizowane w ramach towarzyszącego głównemu przeglądowi wydarzenia *Archeologia Piotrkowskiej*, którego kuratorem został Adam Klimczak. Był to zbiorowy projekt w przestrzeni publicznej odnoszący się do symboliki i znaczenia ulicy Piotrkowskiej, komentujący jej współczesność z perspektywy historii, mitów, związanych z nią ugruntowanych narracji. Zaangażowani w program artyści to, obok Konrada Kuzyszyna: Agnieszka Chojnacka, Ola Gieraga, Adam Klimczak & Maciej Cholewiński, Sławomir Marzec, Trevor Morgan, Marcin Polak, Dagmar Uhde, Jolanta Wagner. Widzimy w tym składzie duży udział łódzkich artystów, ale też reprezentację uczestników i uczestniczek z zagranicy.

Choć Biennale oficjalnie zacznie się w sobotę 11 września, Konrad Kuzyszyn zaczął realizować swoje działanie już we wtorek 7 września. Artysta z asystentem i drabiną, wyposażony w wiertarkę, zatrzymywał się przy budynkach w historycznym centrum i montował nowe – ale emaliowane i estetycznie wzorowane na historycznych – tablice z zaskakującymi lub prowokacyjnymi nazwami ulic. Autorytarnie nadawał im nowe nazwy, choć – jak niestety można przeczytać w niektórych artykułach na temat akcji – nie podmieniał autentycznych tablic. Można więc uznać, że nie negował istniejącego nazewnictwa, lecz nadawał nową nazwę nieoficjalną.

W przeprowadzonym w 2017 roku badaniu autorka wyodrębniła 350 leksemów nieoficjalnego miejskiego nazewnictwa używanego przez mieszkańców Łodzi. Wiele z nich było stosowanych tylko przez konkretne grupy wiekowe [Groblińska 2020: 11-12]. Młodsze pokolenia łódzian posługują się dużą ilością nieoficjalnych nazw ulic, miejsc i obiektów – często o wydźwięku ironicznym, krytycznym czy wulgarnym. Starsze pokolenia często używają oficjalnych nazw z przeszłości oraz określeń związanych z aktywnościami niegdyś charakterystycznymi dla poszczególnych miejsc, zdarzają się też leksemy mające walor

krytyczny lub subwersywny Jednym z bardziej rozpowszechnionych jest nieoficjalna nazwa „Andrzeja” używana wobec przedwojennej ulicy św. Andrzeja i powojennej Andrzeja Struga. Ograniczenie nazwy do samego imienia było performatywną formą wyrażania uznania dla Andrzeja Rosickiego, pełniącego funkcję prezydenta miasta Łodzi w latach 1862-1865, który stracił stanowisko za udzielanie pomocy uczestnikom powstania styczniowego. Obecnie potoczne określenie „Andrzeja” wciąż bywa używane – choć wydaje się, że w większości przypadków już bez znajomości historycznego kontekstu.

Prezentacja nieoficjalnego, krytycznego nazewnictwa Kuzyszyna przyjęła formę retro-tablic, których stworzenie artysta uzasadniał potrzebą docenienia tego, co lokalne:

„Pracę zacząłem od spaceru po Łodzi i po raz kolejny przeraziłem się: pozrywane miedziane parapety przy Grand Hotelu, poprzewracane śmietniki. Ktoś może powiedzieć >>Kuzyszyn, jesteś depresantem, mamy przecież tyle pięknych miejsc<<. OK. Spisałem więc rzeczy ładne i te >>mniej piękne<< - bilans wypadł tragicznie. To, co najbardziej zwróciło moją uwagę, to identyfikacja miasta, czyli tabliczki z nazwami ulic i instytucji państwowych. Łódź stała się warszawska. Gdzie się podziały te charakterystyczne, robione na blasze i wypalane w piecu tablice? Mają je Kraków, Gdańsk i nie wiem, czemu my mielibyśmy się ich wstydzić? Postanowiłem więc zastąpić nowe tabliczki – starymi [Kuzyszyn K., Pietrasik M. 2010].”

Swoje działanie artysta określił jako wyzwanie rzucone władzom miasta, które jego zdaniem zaniedbały reprezentacyjną ulicę, i wezwaniem do powszechnej refleksji nad jakością życia, estetyką i zwyczajami panującymi w historycznym centrum [zob. Białecka 2010]. Tablica wymierzona bezpośrednio w decydentów pojawiła się przy zbiegu ulic Piotrkowskiej i Tuwima, której artysta nadał alternatywną nazwę – „Zgnuśniałej Inteligencji”. Bliskość pałacu, w którym mieścił się Urząd Miasta Łodzi, był czytelną sugestią, że nowymi patronami ulicy zostali miejscy urzędnicy. Artysta w udzielanych w czasie akcji wywiadach odnosił się do wielu jego zdaniem negatywnych zjawisk nie wywołujących reakcji władz; wyrażał także gorycz z powodu marnowanego potencjału. Jednym z często akcentowanych przykładów było przyjęcie przez Łódź warszawskiego Systemu Identyfikacji Miejskiej, pomimo że Łódź ma swoją Akademię Sztuk Pięknych – której wykładowcą był wówczas Kuzyszyn – odwołującą się do awangardowego dziedzictwa w sferze projektowania. Należy zaznaczyć, że łódzki SIM połowie lat 90. był realizowany we współpracy z lokalną ASP. „Różowy” SIM okazał się jednak mało czytelny, a wykonane tablice mało trwałe. W 2005 roku Rada Miejska

zdecydowała o kompleksowej, wieloetapowej zmianie łódzkiego SIM, prawa do graficznych elementów i technologii „niebieskiego” systemu (autorstwa Towarzystwa Projektowego w składzie Grzegorz Niwiński, Jerzy Porębski, Michał Stefanowski i współpracownicy w 1998 roku) przekazał Łodzi nieodpłatnie prezydent Warszawy Lech Kaczyński.

Przy zbiegu z ulicą Narutowicza na Piotrkowskiej pojawiła się tablica „Dudniących Kebabów”. Była ona jedną z wielu odwołujących się do synestetycznych doznań kojarzących się z konkretnymi przestrzeniami. Ulica Zielona została przemianowana na „Szaroburą”, co miało być krytycznym komentarzem m.in. do stanu i estetyki fasad znajdujących się przy niej kamienic. Na zaniedbanej śródmiejskiej ulicy Legionów zawisła tabliczka „Porażonych zmysłów”. Na rogu Moniuszki i Piotrkowskiej – „Plastelinowych Pomników”. Ta ostatnia nazwa przywoływała estetykę, która rozpowszechniła się na reprezentacyjnej ulicy za sprawą cyklu rzeźb autorstwa Marcela Szytenchelma, znanego z roli Mariana w popularnym w latach 80. XX wieku serialu „Zmiennicy” aktora i reżysera. Należały do nich: *Fortepian Rubinsteina*, *Kufer Reymonta*, *Stolik Fabrykantów* i *Fotel Jaracza*. W 2006 roku Włodzimierz Adamiak opublikował tekst *Urzednicy w Galerii Wielkich Krasnali*, kierując swoją krytykę nie tyle wobec samego autora, co wobec urzędników, którzy pozwolili na realizację słabych artystycznie – zdaniem Adamiaka – rzeźb:

„Nie trzeba karać za beztalencie i bezguście. Nie można jednak godzić się na zamianę najważniejszej przestrzeni w mieście w teren stałego odpustu. Ja nie chcę [Adamiak 2006].”

Działalność Szytenchelma otworzyła drogę dla kolejnych wątpliwej jakości realizacji, takich jak seria miejskich źródeł – zwanych potocznie przez mieszkańców „dzieci i ryby”. Druga tabliczka na ulicy Moniuszki – „Zapomnianych Poetów” – odwoływała się do akcji Agnieszki Osieckiej na rzecz ocalenia Honoratki – łódzkiej kawiarni będącej miejscem spotkań intelektualno-artystycznej elity miasta. Miejsca nie udało się jednak zachować czy dostatecznie upamiętnić (tablica upamiętniająca została ufundowana dopiero w 2012 roku). Kolejnymi komentarzami odnoszącymi się do stanu łódzkiej kultury były tabliczki: „Okaleczonych Gwiazd” obok łódzkiej Alei Sław, wzorowanej na *Hollywood Walk of Fame*, oraz „Umarłej Tradycji” na pałacu Maksymiliana Goldfedera (Piotrkowska 77). Jak zauważył jeden z aktywistów, tabliczka została przywiercona do ściany kamienicy, co zaskoczyło konserwatora zabytków. [Witkowska 2010]. Ostatecznie ani artysta ani organizatorzy nie dopilnowali wszystkich spraw formalno-prawnych. W związku z tym zainstalowana została tylko część z

szesnastu wykonanych tabliczek. Wisiały one w łódzkiej przestrzeni miejskiej do stycznia 2011 roku, kiedy to urzędnicy nakazali artyście usunąć je ze wszystkich nieruchomości [Białicka 2011].

Z kwerendy materiałów prasowych dotyczących *Focus Łódź Biennale* 2010 wynika, że akcja Kuzyszyna – jako pojedyncze działanie – okazała się zdecydowanie najmocniej angażować lokalne media. Dziennikarze relacjonowali zarówno wieszanie tablic i reakcje przechodniów, jak i późniejsze kontrowersje co do ich legalności i dalszej obecności w przestrzeni miejskiej. *Tautologie miejskie* należały do akcji i instalacji bardzo wyraziście nawiązujących do koncepcji całego Biennale, które miało stymulować działania o charakterze diagnozująco-interwencyjnym. Dla wielu obserwatorów było przy tym przykładem braku profesjonalizmu – biorąc pod uwagę standardy organizacji podobnych imprez na świecie – ze względu na brak zorganizowania stosownych pozwoleń na działania w przestrzeniach publicznych i komunikacyjne niespójności, które częściowo z tego wynikały. Swoistą nonszalancję wobec standardów organizacyjnych można też zinterpretować jako swoistą kontynuację praktyki *Konstrukcji w procesie*.

Eksperyment czy efekt?

Muzeum Sztuki w Łodzi w 30. rocznicę *Konstrukcji w procesie* zorganizowało wystawę, która stanowiła próbę interpretacji tamtego doświadczenia. Okazało się to bardzo trudne mimo zgromadzonych na wystawie autentycznych dzieł, pofabrycznej przestrzeni i konsultacji ze świadkami i uczestnikami. *Konstrukcja* nie dawała się łatwo wpisać w historię wystawienniczą ze względu na nieinstytucjonalny charakter. Jak zaznacza Maria Waśko: Ryszard Waśko traktuje organizowanie przestrzeni do działania dla artystów roli jako element własnej drogi artystycznej [Dzięcioł, Grzeszczakowski, Sztaba 2011]. Organizowanie to jest – z tego powodu – odmienne niż w tradycyjnej instytucji kultury, gdzie proces powstawania wystawy jest zamaskowany i pozostaje udziałem nielicznej grupy pracowników oraz samego artysty. *Konstrukcję w procesie* można powiązać ze zjawiskiem zwrotu performatywnego w kulturze i sztuce. Określenie to obrazuje wrażliwość twórców, którzy z akcentu postawionego na samo dzieło (rozumiane jako przedmiot kreacyjnej działalności artysty upowszechniony w celu interpretacyjnej i kontemplacyjnej aktywności widza) przenosili uwagę na wydarzenie, które jest wspólnym, a zarazem unikalnym i indywidualnym doświadczeniem wielu uczestników. Dzięki niezobowiązującej, roboczej formule, jaką zaproponował Waśko, a przyjęli uczestnicy

Konstrukcji, zarówno artyści i organizatorzy, jak i zaangażowani robotnicy mieli szansę poczuć się i zobaczyć siebie nawzajem jako aktywnych, sprawczych twórców, powodujących zmiany w otaczającej ich rzeczywistości. To doświadczenie stało się nadrzędną wartością, a ostateczny efekt w postaci wystawy jego elementem, a nie celem samym w sobie.

Zdarzenie z 1981 roku wpisuje się zarówno w historię wystawiennictwa, jak i w kontekst artystycznych spotkań i plenerów, takich jak plener w Osiekach (1963-1981) czy wcielające w życie ideę współpracy przemysłu i sztuki Biennale Form Przestrzennych w Elblągu (1965-73). Tyle że w założeniu Waśki „łódzki plener” miał mieć wymiar międzynarodowy – ożywiając ambicje tworzenia awangardowej wspólnoty na podobieństwo grupy „a.r”. Dla artystów z zagranicy improwizowana konwencja była w wielu aspektach nowa, ale patrząc z szerszej perspektywy, wpisywała się różne formy działalności mające na celu utrzymanie autonomii sztuki poprzez tworzenie obszaru aktywności artystycznej poza zinstytucjonalizowanym, profesjonalnym obiegiem i skomercjalizowanym obszarem rynkowym. Mimo żelaznej kurtyny i nieco innej wrażliwości artystów z bloku wschodniego i zachodniego, ich związki intelektualne i wspólne intuicje były na tyle silne, że współpraca rozwijała się w naturalny sposób i przynosiła dobre rezultaty. *Konstrukcja w Procesie*, mimo że stanowiła ewenement w historii polskiej sztuki progresywnej w czasach komunizmu, nie była więc czymś oderwanym od kontekstu, ale wcieleniem konceptu opartego na konkretnych wzorcach i inspiracjach. To co wydaje się w niej szczególnie niespodziewane to rozmach, wręcz utopijna skala w proporcji do teoretycznie posiadanych możliwości. Ta wyzwolona energia przeniosła się na relacje *Konstrukcji* z miejscami. Jej twórcy próbowali podważać zastany porządek, poprzez sztukę zabierając głos zarówno w sprawie przeżywającej głębokie przemiany Łodzi, jak i skonfliktowanej rzeczywistości Palestyńczyków i Żydów. Łódzkie *Konstrukcje* (szczególnie edycje z lat 90.) miały ambicje, aby interweniować w jego codzienny spektakl. Artystyczna działalność uruchamiała proces, wprowadzała tymczasową zmianę, wymknęła się z ram instytucji i zarezerwowanej dla sztuki przestrzeni, tym samym kontynuując w twórczy sposób marzenie o sztuce awangardowej.

Powstała w XXI wieku koncepcja łódzkiego Biennale była niejako odpowiedzią na sytuację zglobalizowanego środowiska artystycznego – licznego, mobilnego i skomunikowanego. W przeciwieństwie do spontanicznie i bezpośrednio tworzonej sieci kontaktów z artystami, w przypadku Biennale starano się zaprojektować elementy selekcji, którymi były temat przewodni oraz decyzje kuratorskie. *Focus Łódź Biennale 2010* było eksperymentem, który polegał na przesunięciu akcentu na skali między opozycjami: od autorytarnych decyzji

kuratorskich i w stronę dowolności charakterystycznej dla *Konstrukcji w procesie*. Waśko przyjął koncepcję bardzo „miękkiego” kuratorowania, w którym jedynym „twardym” elementem była decyzja Komitetu Selekcyjnego złożonego z artystów, kuratorów i krytyków. Artyści pracowali na miejscu (biennale *site-specific*) więc o ich zaangażowaniu nie decydował projekt konkretnej pracy „dla Łodzi”, ale ocena dotychczasowego dorobku. W ten sposób ostateczny efekt był mało przewidywalny – podobnie jak w przypadku *Konstrukcji w procesie*.

Krytyk międzynarodowego magazynu „Frieze” Richard Unwin w swojej recenzji zwrócił uwagę na wyjątkowe dla podobnych imprez w Europie Środków-Wschodniej dziedzictwo sięgające 1981 roku i związki fundatorskiego wydarzenia z Solidarnością. W jego recenzji pojawiają się m.in.: Daniel Knorr, Ragna Róbertsdóttir, Ivan Bazak. Krytyk docenił pracę O Zhang i dzieła zgromadzone w budynku dawnej filharmonii. Dla Unwina biennale było okazją do obserwacji sytuacji historycznej części miasta – w której liczne pustostany świadczą o kryzysie i wyzwaniach związanych z przyszłą transformacją.

„Obawy budzi, co w dłuższej perspektywie stanie się z goszczącymi, opuszczonymi, ale cennymi architektonicznie miejscami Biennale, gdy wystawa zostanie zapakowana. Miejmy nadzieję, że Łódź zdoła przezwyciężyć widoczne trudności związane z upadkiem produkcji, aby odzyskać takie przestrzenie w życzliwy sposób, a nie poprzez ślepą komercyjną modernizację. Życie jednak rzadko dorównuje ideałom wystawy [Unwin 2010, tłum. B. Filanowski].”

Zauważone przez Unwina napięcie między miejscami a dziełami i to, że Biennale w pewien sposób inwentaryzuje skalę wyzwań stojących przed miastem, nie znalazło rezonansu w wielu recenzjach w polskim kręgu krytyków sztuki. Recenzentka „Art&Bussines” Natalia Kaliś oceniła, że największym problemem łódzkiego Biennale jest mała wyrazistość prezentowanych prac:

„Całość wydała mi się jednak niemającym tak naprawdę wspólnego mianownika zbiorem mało ciekawych prac, które owszem, można zobaczyć, jeśli się mieszka w Łodzi, ale jeśli trzeba specjalnie jechać, to nie polecam [Kaliś 2010].”

Jolanta Ciesielska – krytyczka sztuki współpracująca z łódzkim środowiskiem artystycznym i kuratorka odsłony Biennale w 2006 roku – także bardzo krytycznie opisała wiele z prezentowanych prac, sugerując, że były one wtórne lub nieświadome odbiorcy. Zdecentralizowanie przestrzeni wystawienniczych nazwała manifestacją „bezdomności”, która sprawiła, że wiele prac zaprezentowane zostało w:

„(...) budynkach, o których z pewnością nie można było powiedzieć, że są ekspozycyjne. W większości były brudne, złe lub wcale nieoznakowane, niedoświetlone, nieprzyjemnie obce, niemalownicze i z martwą, złą energią miejsca [Ciesielska 2010: 48].”

W swoim tekście odwołała się do metafory recyklingu: zarówno materialnego – przestrzeni, przedmiotów, jak i recyklingu praktyk artystycznych, rozumianych jako odwołania do fluxusu czy samej *Konstrukcji w procesie*.

„Recyklingowane myśli, recyklingowane struktury, budynki, słowa, obrazy. Recyklingowanie znaczeń. Czy takie założenie w dzisiejszym kontekście jest w ogóle możliwe [Ciesielska 2010: 49]?”

Jarosław Lubiak, odwołując się do komentarza jednego z uczestniczących w *Focus Łódź Biennale* artystów – Dana Perjovschie’ego – odczytywał Biennale jako sytuację, w której dzięki sztuce możliwe jest bardziej dogłębne spojrzenie na samo miasto:

„Wybierając Piotrkowską jako miejsce dla biennale, jego organizatorzy, z Ryszardem Waską na czele, nie tylko wyeksponowali jej stan, prowokując tym samym pytanie o przyczyny, ale – co więcej – nadając głównej wystawie biennale tytuł „Od placu Wolności do placu Niepodległości”, z całą retoryką, jaka wiąże się z tymi nazwami, dopełnili tego obrazu, sugerując powiązanie kwestii suwerenności z sytuacją ekonomiczną oraz proponując swoisty bilans dla wolnego i niepodległego dwudziestolecia [Lubiak 2010: 18].”

Dla Jarosława Lubiaka problem pojawia się, kiedy myślimy o wywołaniu za pomocą sztuki potencjalnej zmiany w obszarze zdiagnozowanych problemów. Jego zdaniem bardzo dużym wyzwaniem jest opracowanie skutecznych strategii, które mogłyby wpłynąć na tak ogromną strukturę zarówno pod względem materialnym, jak i symbolicznym. Jak zauważa Lubiak:

„Jedyną możliwością zdaje się być potraktowanie części miasta jako *ready made*, wydany na mniej lub bardziej intensywne interwencje [Lubiak 2010]”.

Krytyk nie koncentruje się na wartościowaniu prac, ale na odczytaniu ich przesłania. Zwraca uwagę m.in. na instalację Grzegorza Klamana, który wywiesił szpaler białych flag na tzw. białej fabryce – sugerując poddanie się miasta, poddanie przemysłu. Analizuje też m.in. pracę Thomasa Klipperera, która wzywała do zajmowania pustostanów, i łącząc wnioski z obu tych instalacji podsumowuje, że w mieście, które skapitulowało, nikt nie ma dostatecznie dużo

determinacji do zajmowania pustostanów. To jego zdaniem zasadnicza różnica między *Focus Łódź Biennale 2010* a *Konstrukcją w procesie* 1981, w której artyści weszli w relacje z mieszkańcami, w szczególności z robotnikami. We współczesnej Łodzi – zdaniem Lubiaka – brakuje mas, które byłyby tym zainteresowane. Robotnicy, których już nie ma, nie zostali jeszcze zastąpieni przez klasę kreatywną. Społeczna degradacja wpłynęła negatywnie na międzyludzką solidarność. „Dzieła trafiły w próżnię i w niej zniknęły” – podsumowuje Lubiak [2010:19]. Jego ocena Biennale prezentuje się następująco:

„(..) nie jest to jednak w stanie zmienić wrażenia ogólnego fiaska tego przedsięwzięcia i bezskuteczności podejmowanych działań. Wykonane poprzez 52 artystów z wystawy głównej dzieła (zazwyczaj zgodnie z założeniem przygotowane specjalnie na biennale) nie zdołały stworzyć masy krytycznej, która w jakikolwiek sposób zdolna była naruszyć choćby tylko symbolicznie i tylko tymczasowo grę sił, jaka organizuje życie miasta i skazuje Piotrkowską na marginalizację [Lubiak 2010: 19]”

Przywołując myśl de Certeau, łódzkie Biennale z 2010 roku było próbą odnalezienia taktyki, którą (w odróżnieniu od strategii jako atrybutu władzy) praktykują jednostki i grupy społeczne w „miejscu innego” [de Certeau 2008: 37]. W kontekście koncepcji Jona McKenziego [2011] wydarzenie to możemy uznać za jeden wielki, złożony performans kulturowy, którego istotą jest skuteczność (*effiacy*). Ma on za zadanie zakwestionowanie, zmianę norm, ale jest uwikłany we władzę globalnego performansu. Perspektywa Jona McKenziego ukazuje trudności w przełamywaniu tej władzy, co nie oznacza, że autor kwestionuje sens podejmowania takich prób w sytuacji, gdy nie mamy pewnego sposobu na jej zakwestionowanie. Wręcz przeciwnie, performatyk wzywa do uprawiania Nietzscheańskiej wiedzy radosnej, która wiąże się z ryzykiem i zmierza ku nieznanemu. Opisywane w *Performuj albo...* przypadki *challegerów* zmagających się z władzą globalnego performansu kończą się katastrofami – zarówno materialnymi, jak i „wizerunkowymi” (niezrealizowaniem zapowiadanych publicznie ambitnych celów). Łódź Focus Biennale 2010 było rodzajem testu, eksperymentu mającego wywołać nieprzewidywalne i długofalowe procesy. Miało wywołać napięcie między artystyczną interwencją a „trudnymi” miejscami, w celu zwrócenia uwagi na ich sytuację. Poprzez ilość kontrowersyjnych lokalizacji, do którym zaproszeni zostali oglądający, dać obraz tego, z czym zмага się reprezentacyjna ulica miasta. Łódź Focus Biennale 2010 miało być też testem formuły dużej artystycznej imprezy. Biennale – tradycyjnie rozumiane jako przegląd – jako słowo kluczowe ujawniło pewne nieporozumienia. Zostało użyte, aby odróżnić nową formułę od *Konstrukcji w procesie* i nawiązać do najbardziej progresywnych odsłon tego

rodzaju wydarzenia, jak choćby *Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst*. Dla wielu jednak słowo „biennale” wciąż wywoływało skojarzenia z estetyką prestiżu, wystawności, ze zdarzeniem mającym prezentować wizerunek lokalnej społeczności czy kraju jako wyrafinowanego.

Focus Łódź Biennale 2010 było ostatnią edycją tej imprezy i całego cyklu spotkań artystycznych kontynuujących sukces *Konstrukcji w procesie*. W rozdziale tym nie podejmuję próby wyjaśnienia przyczyn tego stanu rzeczy – są one złożone, a opisanie całego kontekstu wymaga jeszcze większego dystansu czasowego. Przypadek Biennale został tu zanalizowany, aby zinterpretować go pod kątem możliwości wyodrębnienia wiedzy na temat transformacji miasta. Ładunek wiedzy zawarty w programie i przebiegu wydarzenia zdaje się wskazywać, że nie ma kreatywności bez ryzyka. Planowanie pod kątem efektu często jest bardziej wzmacnianiem już istniejących, rozwijających się procesów niż wytwarzaniem nowej jakości. Ta konstatacja może być użyteczna zarówno w kontekście transformowania i rewitalizowania miast, jak i badań naukowych czy innowacji technologicznych, a także oczywiście w kontekście sztuki.

Spüren, Jude

Na granicy dawnego *Litzmannstadt Getto*

Akcja *site-specific* zatytułowana *Spüren* (ślady) odbyła się wieczorem 12 maja 2003 roku w wozowni Pałacu Alfreda Biedermanna w Łodzi. To niewielki, dwupiętrowy budynek ze spadzistym, mansardowym dachem i charakterystyczną lukarną nawiązującym stylistycznie do głównej bryły pałacu. Od południa ma trzy bramy wjazdowe – po renowacji wstawiono w nie okna. Od północy „opiera się” o boczną ścianę szczytową sąsiedniej kamienicy. Okna skierowane są na bramę wjazdową od ul. Franciszkańskiej 1/5.

Cała fragment miasta przy skrzyżowaniu ulic Północnej z Kilińskiego i Franciszkańską naznaczony jest działalnością rodziny Biedermanów. Robert Biedermann w 1863 roku na terenach tych postawił swoją farbiarnię. Sukces przedsiębiorstwa oraz małżeństwo z zamożną Adelmą Emmą Braun umożliwiły mu wybudowanie pałacu w stylu wzorowanym na florenckim renesansie. Założenie pałacowe, w którym miało miejsce opisywane zdarzenie, wybudował już syn Roberta Biedermanna – Alfred. Kompleks zlokalizowany u zbiegu ulic Franciszkańskiej (od wschodu) i Północnej (od południa) został wzniesiony w latach 1910–1912 w miejscu istniejącego tu wcześniej parterowego domu. Wozownię zbudowano przy bramie od ulicy Franciszkańskiej. Alfred zmarł w 1936 roku, a przedsiębiorstwo przejął jego brat Bruno. Dziedzic fabrykanckiego rodu silnie identyfikował się z polskim państwem i kulturą – był oficerem Wojska Polskiego odznaczanym za udział w wojnie polsko-bolszewickiej. Dla nieprzychylnego III Rzeszy Brunona Biedermanna wkroczenie w 1939 roku wojsk Wehrmachtu do Łodzi zapowiadało problemy. Okupanci planowali przetransformować miasto w etnicznie zdominowany przez Niemców (*Generlplan Ost*), dynamicznie rozwijany ośrodek miejski na wschód od Berlina [Bolanowski 2013: 21]. Realizację tych planów miała ułatwić zamieszkująca miasto od pokoleń, liczna i wpływowa mniejszość niemiecka. W związku z tym Łódź nie weszła w obszar Generalnej Guberni, ale została włączona do III Rzeszy, a dokładnie do wydzielonego okręgu, Kraju Warty (niem. *Reichsgau Wartheland*). Już w 1939 roku rozpoczęto w Łodzi i okolicach *Intelligenzaktion* („Akcja Inteligencja”), czyli izolację lub eksterminację polskiej elity intelektualnej. W kwietniu 1940 roku Łódź zostaje przemianowana na Litzmannstadt – na cześć generała Karla Litzmanna, który pokonał wojska rosyjskie na przełomie grudnia i listopada 1914 roku na zachodnim przedpolu Łodzi. Miasto zmieniło też herb: w nowym stała swastyka na grantowym tle (kolor rodowy Litzmannów).



Wozownia, 2022 rok, fot. Błażej Filanowski

W dniu 8 lutego 1940 roku prasa publikuje rozporządzenie szefa policji Johanna Schafera o utworzeniu „żydowskiej dzielnicy zamieszkania” (*Litzmannstadt Ghetto*). Jej obszar – ponad 4 km² – zostaje wydzielony z dzielnicy Bałuty, zamieszkałej głównie przez ludność żydowską. Statystyki z 1937 roku wskazują, że w Łodzi mieszkało wówczas 207 tysięcy Żydów, największą grupą byli Polacy (389 tysięcy), a trzecią Niemcy (54 tysiące) [Rzepkowski 2008: 101]. Bałuty, które do 1915 roku formalnie były podłódzką wsią, a praktycznie – „zrośniętym” z miastem rezerwuarem siły roboczej, w chwili przyłączenia do Łodzi prawdopodobnie zamieszkiwało około 100 000 osób [Koter 1969: 108]. Zgromadzenie w jednym rewirze zdecydowanej większości Żydów z całego miasta udało się Niemcom ostatecznie w kwietniu 1940 roku. Wozownia przy pałacu została przejęta przez administrację niemiecką, która zlokalizowała w niej strażnicę wartowniczej formacji Schupo (*Schutzpolizei*) – jeden z punktów pozwalający na kontrolowanie południowej granicy getta. Kontrola ta w gęstej, śródmiejskiej zabudowie nie była łatwa, dlatego w lutym 1941 r. administracja zdecydowała o wyburzeniu dużego fragmentu miejskiej tkanki i utworzeniu dwustumetrowego pasu „ziemi niczyjej”, co radykalnie odizolowało getto od centrum miasta. Posterunek w dawnej wozowni zlokalizowany był *vis-à-vis* obszaru wyburzeń, na którym dziś znajduje się założony w latach 50. XX wieku Park Staromiejski – nieoficjalnie nazywany „parkiem śledzia”, co jest reminiscencją

znajdującego się tam przed wojną targu rybnego. Dzisiejszy wygląd tego miejsca nie pozwala na zrekonstruowanie w wyobraźni istniejącego w nim przed wojną fragmentu miasta, tętniącego życiem, handlem, ale też kulturą i praktykami religijnymi (przy ulicy Wolborskiej stała ważna dla społeczności żydowskiej synagoga). Został on zmieniony tak radykalnie, że jakiegokolwiek praktyki upamiętniające stają się wyzwaniem, jak zauważa Tomasz Majewski:

„Poza obecnością i nieobecnością jest jeszcze – niczym woskowana tabliczka zachowująca odcisk liter pamięci – to, co je umiejscawia. Dopiero zanik tego podstawowego wymiaru skazuje strzępy wspomnień na ostateczną ciszę. Wynajdywanie miejsca, właściwego *locus* dla obrazów zapamiętanych przez nas rzeczy „leczy” zniszczenie. „Nieumiejscowiona” w niczym, odarta z wyobrażeń przestrzeń podważa u podstaw zasadę komemoracji. Nowomiejska, Wschodnia, Wolborska – przestrzeń mojego miasta jako mnemotechniczny teatr zapomnienia [Majewski 2011: 211].”

W 1945 roku Bruno Biedermann nie ewakuował się przed nadejściem Armii Czerwonej. Członkowie rodziny zdecydowali się popełnić samobójstwo. Po wojnie pałac służył jako przedszkole, a wozownia jako warsztaty należące do zakładów Rena Kord S.A im. Szymona Harnama. W 1998 roku pałac wraz z ogrodem i wozownią przejął Uniwersytet Łódzki. W latach 1999–2003 przeprowadzone zostały kompleksowe prace budowlano-rewaloryzacyjne, konserwatorskie i aranżacyjne, przystosowujące obiekt do nowych, reprezentacyjnych funkcji. Wozownia nie została wówczas wyremontowana. Udało się do tego doprowadzić dopiero w 2007 roku, a po remoncie zlokalizowano w niej siedzibę biblioteki Instytutu Teorii Literatury, Teatru i Sztuk Audiowizualnych UŁ. W 2003 roku, gdy pałac był już odrestaurowany (pewne prace prowadzono jeszcze na terenie ogrodu), wozownia wciąż pozostawała skrajnie zaniedbana. Kontrast między jej stanem a stanem pałacu był uderzający.

Jude – mutująca dystopia

Zdewastowana wozownia stała się polem działania formacji Jude, założonej w 1993 roku z inicjatywy Jacka i Macieja Walczaków, Konrada Grajnera oraz Wiktora Skoka. Zespół od początku był wielowymiarowym artystycznym przedsięwzięciem. Zanim jeszcze pojawiło się Jude, członkowie formacji działali w ramach łódzkiej sceny punk i hardcore, angażując się w liczne wspólne inicjatywy, których korzenie sięgają późnych lat 80. XX wieku, w tym w animowany przez Skoka i Krzysztofa Lacha cykl koncertów *Wunder Wave* oraz wyjazdy

na występy, przede wszystkim na alternatywnych scenach Berlina i Pragi. Jude identyfikowane jest często z nurtem industrial, dla którego charakterystyczne jest prezentowanie dystopijnego obrazu społeczeństwa uprzemysłowionego. Twórcy z tego kręgu dekonstruują naznaczone przemocą i przymusem praktyki władzy oraz tworzone w ich wyniku środowisko. Muzyka industrialna stanowiła radykalizację estetyki punk i nowofalowej. Twórcy z jej obszaru eksplorowali mroczne wątki rzeczywistości miast uprzemysłowionych (*urban dystopia*). W warstwie muzycznej zaczęto odważnie eksplorować możliwości muzyki elektronicznej, wzmocnieniu uległa repetytywność (pętle), pojawiały się także w utworach autentyczne dźwięki maszyn. Geneza i różnorodność nurtu nie pozwalają na dokładne omówienie w tym miejscu różnorodnych koncepcji realizujących się w ramach „industrialu”.



Łódzki zespół jest w środowisku muzycznym identyfikowany z „przemysłową” estetyką. Akceptacja wysokiego stopnia hałasu – tworzenie specyficznej „ściany dźwięku”, używanie obok standardowych instrumentów beczek i innych „przedmiotów znalezionych”, dystopijna i krytyczna warstwa literacka utworów – wszystko to sprawia, że zespół zaliczany jest przez krytyków do najbardziej wyrazistych formacji związanych z nurtem. W początkowych latach działalności, ze względu na radykalność, brak środków i sprzyjającego otoczenia wiele z

pierwszych kompozycji i planowanych występów nie zostało zarejestrowanych. Pierwszy niskonakładowy album formacji zatytułowany *Ultimate Obedience* ukazał się w 1997 roku. Zespół nagrał go w składzie założycielskim wraz z nowymi osobami: Anną Krupską i Łukaszem Frankiem. W latach 1999-2021 zespół wydał pięć kolejnych płyt i nową wersję debiutanckiego albumu. Jude to jednak projekt artystyczny, który wykracza poza środowisko dźwiękowe. Realizuje działania synestetycznie, co przejawia się w aranżacji sceny, instrumentach, towarzyszących występom materiałach audiowizualnych, wizualnych, ubiorze, a także okazjonalnych działaniach angażujących zmysł powonienia. Projektowane przez Skoka materiały filmowe, okładki płyt, plakaty, wlepki, szablony i druki są kolejnym istotnym elementem ekosystemu artystycznego oddziaływania. Łódzkie miejsca, które zespół wybiera do realizacji zdarzeń, są bardzo różnorodne. Od bunkrów zbudowanych przez administrację III Rzeszy pod Parkiem im. księcia Józefa Poniatowskiego, przez niewykorzystywane przejścia podziemne budowanego szpitala (*Hospital Unit*) po scenę Teatru Studyjnego i inne instytucje kultury. Zespół był otwarty na działanie w instytucjonalnym obiegu, jednak akceptując go tylko, gdy możliwa była pełna ekspresja (bez działań o charakterze cenzury).

Spüren było jedną z ważnych akcji prezentujących Jude w ramach instytucjonalnie przygotowanego przedsięwzięcia – artystycznej części programu konferencji naukowej *Pamięć Shoah – współczesne reprezentacje* zorganizowanej przez Katedrę Mediów i Kultury Audiowizualnej Instytutu Teorii Literatury, Teorii i Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Łódzkiego w dniach 12-14 maja 2003 roku we współpracy z Instytutem Kulturoznawstwa UAM w Poznaniu i Narodowym centrum Kultury. Kierownikiem naukowym konferencji była Anna Zeidler-Janiszewska, a sekretarzem naukowym Tomasz Majewski. Obok programu naukowego zadbano o patronaty władz państwowych i udział wybitnych osobowości, nie tylko ze świata nauki: profesora Władysława Bartoszewskiego, pisarza i poety Henryka Grynberga czy ambasadora Izraela Szewacha Weissa. Konferencja była jednym z pierwszych wydarzeń organizowanych w odnowionym, reprezentacyjnym budynku.

W 2003 roku lider zespołu Wiktor Skok finalizował studia na filmoznawstwie w Katedrze Mediów i Kultury Audiowizualnej Uniwersytetu Łódzkiego. Nie był postacią anonimową, co miało wpływ na decyzję komitetu organizacyjnego, który postanowił o podjęciu współpracy z Jude. Włączenie do programu zespołu o tej nazwie u osób orientujących się jedynie powierzchownie, jakiego rodzaju postawę artystyczną reprezentuje grupa, wzbudzało niepokój. Nadanie tak kontrowersyjnej nazwy było celowym aktem mającym stworzyć sytuację komunikacyjną, którą porównać można do przytaczanego często przykładu opisanego przez

Johna Langshawa Austina [1993] w *Jak działać słowami* – obrazującego oddziaływanie performatywów i wskazującego, że język nie pełni tylko funkcji referencyjnej. Filozof przedstawił hipotetyczną sytuację z 1962 roku. W momencie gdy Fidel Castro organizuje transport pocisków nuklearnych na Kubę, w prowincjonalnym miasteczku w Kornwalii chrzest statku przyjmuje nieoczekiwany obrót. Lokalny pastor rozważa wybór między fortunną nazwą *Królowa Elżbieta* – zachowawczą, bezpieczną – a drugą, zaskakującą i będącą przyczynkiem do konfliktu – *Stalin*. Wybór pierwszej pozwoliłby na sprawne przeprowadzenie całej procedury i gwarantował satysfakcję zaangażowanych osób. Druga ewentualność wywołałaby szereg burzliwych wydarzeń i konsekwencji dla pastora, decydentów, lokalnej społeczności. Austin za pomocą tego przykładu wskazywał, że słowa nie tylko odnoszą się do związanej z patronami przeszłości, ale są też próbą kreowania przyszłych wydarzeń. Działanie słowa rozpoczyna się wraz z wygłoszeniem odpowiedniego zwrotu we właściwym kontekście, sytuacji. W czasie ceremonii wodowania jest to życzenie pomyślności i uhonorowanie odpowiednich osób lub instytucji zakończone zwrotem „nadaje ci imię ...”. Wypowiedzenie formuły wiąże się z przedmiotem (statkiem), konkretnym miejscem (stoczną, w której powstał) i fizycznym gestem (takim jak rozbicie butelki szampana). Austin podkreśla, jak w tej sytuacji liczy się fortunność użycia danego słowa w kontekście sytuacji i odbiorcy, determinując jego znaczenie.

Nadanie zespołowi nazwy Jude w kontekście miejsca – Łodzi w połowie lat 90. XX wieku – było czymś zaskakującym, budzącym emocje, ale przede wszystkim odwołującym się nie tylko do przeszłości, ale także do teraźniejszości, i prowokującym nieznane konsekwencje. Można by je uznać za skrajnie niefortunne. Z neutralnego określenia Żyda w języku niemieckim słowo to nabrało innego znaczenia po nocy kryształowej z 9 na 10 listopada 1938 roku – wspieranym przez państwo akcie przemocy wobec Żydów zamieszkujących tereny III Rzeszy Niemieckiej. Zdewastowane synagogi i domy modlitewne, sklepy i domy mieszkalne „oznaczano” pośpiesznie wymalowanymi farbą napisami „Jude” i gwiazdami Dawida. „Jude” stało się słowem piętnującym, a piętno to ewokowało nagłą i usankcjonowaną przez państwo przemoc skierowaną wobec „naznaczonych”. Noc przemocy była aktem wskazującym kierunek rozwoju zorganizowanego systemu represji, wyzysku i eksterminacji. Po zakończeniu koszmaru II wojny światowej słowo to (i obrazy pokazujące jego użycie w przestrzeniach publicznych) stały się symbolem tysięcy tragicznych wydarzeń. Mimo to łodzianie na przełomie lat 80. i 90. XX wieku nie oglądali napisów „Jude” tylko na archiwalnych fotografiach, ale przede wszystkim w przestrzeni własnego miasta. Funkcjonował on wciąż

jako znak potępienia w zagmatwanym kontekście – utrzymujących się antysemitycznych stereotypów (Żyda utrudniającego emancypację Polaków, sterującego krajem za pomocą zakulisowych rozgrywek), świadomej działalności aktywistów i organizacji o konotacjach faszystowskich, nazistowskich, rasistowskich (jak Narodowe Odrodzenie Polski) oraz jako wulgarna obelga wpisana w antagonizmy środowisk subkultury stadionowej związanej z klubami piłkarskimi – Łódzkim Klubem Sportowym i RTS Widzew Łódź. Oba kluby – powstały w 1908 (zarejestrowany w 1909 r.) ŁKS oraz istniejące od 1910 roku Towarzystwo Miłośników Rozwoju Fizycznego na Widzewie, z którego wywodzi się „Widzew” – mają w swojej historii łodzian pochodzenia żydowskiego: działaczy, zawodników czy sponsorów. W przypadku ŁKS-u było to dwóch z trzech założycieli klubu. W 1946 r. w Łodzi mieszkało jeszcze 61 823 Żydów, jednak w wyniku emigracji do Palestyny (Izraela), państw Europy Zachodniej i USA oraz migracji wewnątrz kraju ta liczba systematycznie się zmniejszała, a wraz z nią znikwały ślady obecności społeczności żydowskiej w przestrzeni publicznej. W związku z antyizraelską polityką ZSSR w PRL także dokonał się polityczny zwrot, którego kulminacją był marzec 1968 roku – fala represji i wymuszonych emigracji wymierzona w mieszkańców pochodzenia żydowskiego. W 2002 roku przeprowadzono spis powszechny, w którym narodowość żydowską zadeklarowało w Łodzi zaledwie 47 osób, choć wiele wskazuje, że jest to liczba zaniżona z powodu metodologii spisu [Rykała 2012: 223]. Gmina Wyznaniowa Żydowska w Łodzi oszacowała, że na koniec II dekady XXI wieku liczebność łodzian identyfikujących się jako Żydów wynosiła ok. 300 osób. Pojawiające się na murach miasta napisy zawierające słowo Jude są najczęściej wymierzone w złożony fantazmat Żyda, funkcjonujący m.in. w kontekście „wojny” klubów piłkarskich. Jest ono też performatywną groźbą: „otagowanych” złowrogim Jude czekać ma podobny do ofiar holokaustu los. Świadczą o tym dopełniające napisy na ścianach słowa o „ściganiu, łowieniu, wyłapaniu, wysłaniu do gazu”.

Nazwę zespołu należy odczytać zarówno w kontekście historii, jak i doświadczenia krajobrazu łódzkich ulic z widocznymi wyrazami mentalności niektórych mieszkańców. U odbiorców, dla których to słowo jest reminiscencją przemocy z przeszłości, nazwa zespołu Jude budziła i budzi reakcje „alergiczne”. Zespół był wielokrotnie posądzany – ze względu na nazwę i *crust punk*’ową stylizację – o afirmację przemocy, sympatie neonazistowskie lub równie bezrefleksyjne jak w przypadku subkultury stadionowej epatowanie tym, co odrażające i szokujące jako formą „hardcorowego marketingu” skierowanego do zbuntowanej młodzieży. Dla ludzi (np. ze środowiska kibicowskiego) używających „Jude” jako performatywu,

mającego stanowić groźbę i synonim potępienia, poniżenia – autoidentyfikacja członków zespołu z niemieckim słowem zdaje się czymś pozbawionym sensu, szokującym. Pozornie artyści dokonują więc aktu niefortunnego [Austin 1993] – przykład ten jednak odsyła raczej do krytycznej recepcji tego elementu koncepcji Austina [zob. str. 32]. Wymowa wyrażenia zmienia się w bezpośrednim kontakcie z komunikatami zespołu – plakatami, okładkami płyt, strojami, projekcjami, i samym performansem wykonywanym na scenie. Tego typu odwracające działania często pojawiają się w dyskursie politycznym. Jako przykład może posłużyć fenomen reakcji krytyków rządzącej koalicji na wypowiedź Jarosława Kaczyńskiego dla TV Republika w 11 grudnia 2015 roku, w której padły słowa o przeciwnikach jako o „gorszym sortie Polaków”. Wywołało to falę autoidentyfikacji z „gorszym sortem”, będącej wyrazem sprzeciwu wobec wartościujących słów. Sprzeciw ten był wyrażany w rozmaity sposób: w formie wypowiedzi, nakładek na awatary (zdjęcia profilowe) portali społecznościowych, nadruków na koszulkach, pinów, banerów i innych. Autoidentyfikacja ta miała wywołać zjawisko dryfu semantycznego, w którym „gorszy sort” reprezentowany przez pewnych siebie i zadowolonych ludzi pokazywał nieskuteczność wypowiedzi odebranej jako próba napiętnowania. Członkowie Jude przyjęli zupełnie inną strategię – nie próbując wywoływać dryfu semantycznego, dokonali subwersji poprzez zaskakujące użycie naznaczonego emocjami wyrażenia oraz niekonwencjonalne, rygorystycznie traktowane estetyczne ramy. Krojem pisma wybranym przez zespół do zapisu nazwy stała się szwabacha, pojawiająca się na zachowanych w czerni i bieli plakatach. Członkowie zespołu ubierają się w czarne, wyraziście skrojone stroje (kurtki, marynarki, koszule, spodnie typu „bojówki”), ciężkie buty i inne akcenty militarystyczne. Na grafikach, plakatach, w projekcjach pojawiają się czarno-białe zdjęcia pomników, budynków władzy, maszyn, dokumentalne ujęcia z udziałem formacji porządkowych. Znak napiętnowania niejednoznacznie przejmując estetykę władzy, sił porządkowych, monumentalności, zdyscyplinowania. Jude w ten sposób kojarzy się z subkulturą, paraorganizacją, której celem może być nowy porządek lub jego utrzymywanie. Estetycznie dopracowane plakaty promujące koncerty Jude kontrastują się ze spontanicznymi napisami czy muralami będącymi efektem działalności subkultur piłkarskich, aktywności środowisk rasistowskich, nacjonalistycznych.

Okresem formacyjnym dla członków Jude były lata 80. XX wieku. Wszyscy jego członkowie mieszkali na terenie dawnego getta i w okolicach obozu pracy dzieci przy ulicy Przemysłowej. W okresie licealnym z inicjatywy Wiktora Skoka – lidera zespołu – zaczęli szukać informacji na temat wydarzeń z II wojny światowej. O istnieniu „dzielnic zamkniętej”

Skok dowiedział się od matki, która będąc jeszcze dzieckiem, spędziła okres II wojny światowej w Łodzi. Jej wiedza, podobnie jak wielu osób pozostających po drugiej stronie muru, była ograniczona. Swoje poszukiwania Skok oraz jego środowisko rozszerzali, rozmawiając z ludźmi, którzy przeżyli okupację, szukając publikacji i materialnych śladów przeszłości. Przez cały okres PRL-u brakowało monografii poświęconej sytuacji getta. Pierwszą okazją do jej stworzenia była sesja naukowa *Getto w Łodzi 1940–1944* w 1984 roku. Przed organizatorami wydarzenia piętrzyły się liczne trudności w sfinansowaniu podsumowującej konferencji publikacji. Ostatecznie w niewielkim nakładzie i ograniczonej objętości wydano ją w 1988 roku [Czyżewski 2020: 152].

Skok wspomina, że w bibliotekach był dostęp do wydania *Kroniki getta łódzkiego* – unikalnego i niezwykle obszernego dokumentu. Nie jest to jednak publikacja, którą łatwo interpretować. Kronika działała bowiem na zlecenie fundatora (w tym wypadku Przełożonego Starszeństwa Żydów) i musiała spełniać jego oczekiwania w zakresie kreacji wizerunku. Jak twierdzi Monika Polit:

„W Kronice dobierano informacje tylko o wycinku rzeczywistości. (...) stronniczość selekcji prowadziła do manipulacji – naiwnego, podstępного, nierzetelnego dobierania informacji i środków językowych, które ma na celu wywarcie wpływu na nastroje, poglądy, opinie, innych ludzi [Polit 2011: 159].”

Polit przytacza szereg przykładów, w których pojawiają się daleko idące eufemizmy (strajk głodowy opisywany jest jako „czasowe unieruchomienie warsztatów pracy”) czy łagodzący kontrowersje ton obiektywnej bezsporności. Danuta Szajnert zauważa inne istotne braki w wielu najważniejszych spisanych w trakcie wojny tekstach – w tym w *Kronice*:

„W diariuszowych, pamiątnikarskich czy nawet reportażowych wypowiedziach o tymże getcie przestrzeń jest wszechobecna, ale takich topografii – angażujących zmysły, sprzyjających wizualizacjom, wyobraźniowemu jej odtworzeniu – w zasadzie nie ma lub prawie nie ma. Ponadto getta w nich ukazanego niemal w ogóle nie słychać; jest nieme i, co może wydawać się dziwne, pozbawione zapachu [Szajnert 2014:13-14].”

Podobnie sytuacja miała się z dostępem do materiałów wizualnych, audiowizualnych, artefaktów. Skok wspomina, że rozmowę o getcie w domu zainicjowało znalezienie w szpargałach monety wybijanej w „zamkniętej dzielnicy”. Uderzające obrazy getta poznał dzięki znalezionemu w rodzinnym księgozborze dziadka kolegi [Marcina Pryta – lidera

zespołu 19 Wiosen] albumowi ze zdjęciami Waltera Genewaina. Dostęp do wówczas szerzej nieznanych, powszechnie nie dystrybuowanych obrazów pokazujących znajome miejsca ale ukazujące dawną grozę ich wojennej codzienności, stanowił aporyczne doświadczenie.

Georges Didi-Huberman [2011] zauważa, że obraz opisany i objaśniony przez naukową narrację (ikonologię) i umieszczony w instytucjonalnym kontekście (muzeum) staje się transparentny i z czasem nieistotny. Sytuacja ta zamyka odbiorcę na specyfikę obrazu, który sam jest raczej źródłem niewiedzy. Niewiedza czy nieświadomość nie oznacza odrzucenia dokonanych przez historię sztuki ustaleń na temat obrazu, ale ich przekroczenie, wykształcenie postawy otwartej i krytycznej. Założenie to autor rozwija, analizując problem czterech zachowanych zdjęć zrobionych z ukrycia przez członków Sonderkommando obozu w Auschwitz w styczniu 1944 roku [Didi-Huberman 2008]. Filozof bynajmniej nie chce traktować obrazów jako obiektywnej rejestracji rzeczywistości, jego propozycja to analityczne, osadzone w kontekście sytuacji poruszanie się w obszarze „strzępów” wizualności. Podkreśla jednak, że nie można zignorować tych świadectw, choćby ze względu na to, że zdjęcia te zrobiono wbrew surowej polityce wymierzonej przeciw wszelkim formom wizualnej dokumentacji. Ryzyko podjęte przez fotografów świadczy o tym, że chcieli oni, aby przetrwał jakikolwiek obraz-fakt. Didi-Huberman sprzeciwia się tym samym – jego zdaniem dominującemu i apriorycznemu w dyskursie o holokauście – przekonaniu o jego nieprzedstawialności i niewidzialności.

„Nie odwołujemy się do niewyobrażalnego. Nie brońmy się, mówiąc – co zresztą jest prawdą – że nie jesteśmy w stanie i nigdy nie będziemy w stanie pojąć tego wszystkiego. Ale musimy, musimy wyobrazić sobie tą jakże trudną wyobrażalność [Didi-Huberman 2008: 9].”

Jude w czasie swoich występów używa obrazu, który pozwala uczestnikom wyobrazić sobie „niewyobrażalne”, który generuje pytania, a nie daje odpowiedzi. Ruchome obrazy – zwykle krótkie ujęcia z filmów dokumentalnych, zestawiane ze sobą w zaskakujący, prowokacyjny sposób – są często wyświetlane w czasie wykonywania utworów. Nie stanowią przy tym ilustracji do utworu – są z nimi powiązane, zachowując swoją autonomię wobec dźwięku i słowa krzyzanego. Jednym z pierwszych wykorzystywanych przez artystów materiałów audiowizualnych o getcie była kasetka VHS ze zgrany z francuskiego kanału telewizji satelitarnej trwającym prawie dwie godziny filmem dokumentalnym Alana Adelsona i Kathryn Taverny *Łódź Ghetto*. Dokument ten w Polsce nie był wcześniej emitowany poza pasmem telewizji satelitarnej. Były to wówczas obrazy nieznane, zaskakujące. Kiedy w 1993 roku

weszła do kin *Lista Schindlera*, opowiadająca historię z getta krakowskiego, dla wielu Polaków stanowiła pierwszy kontakt z obrazami przemocy w getcie. Skok wspomina, że wówczas ją zignorował ze względu na sceptycyzm wobec hollywoodzkiej konwencji, z perspektywy czasu przyznaje jednak, że produkcja ta dla wielu osób stała się doświadczeniem pozwalającym przemyśleć koszmar i skuteczność zagłady:

„Dopiero Amerykanie *via* Hollywood pokazali wielu Polakom, co zdarzyło się w ich kraju, z czym wiąże się ta historia i czego nie powiedziano im w szkołach. To jest powtarzalny mechanizm – im bliżej wydarzeń historycznych, tym mniej o nich wiemy. I im świeższe są to wydarzenia, tym mniej się o nich mówi [Skok, Gaust 2017: 81].”

W PRL-u tragedia getta nie była negowana, jednak nigdy nie uznawano jej za ważny komponent tożsamości Łódzian. Terenu, na którym rozgrywały się historyczne wydarzenia, nie traktowano jako przestrzeni naznaczonej, w której znajdują się – odwołując się do terminu autorstwa Pierre’a Nory – „miejsca pamięci” (*lieux de mémoire*). Francuski historyk pochodzenia żydowskiego zarysował to precyzyjnie niezdefiniowane pojęcie w pionierskich pracach z lat 70. XX wieku, które popularność zyskały dopiero w końcu lat 80. [Norra 1989]. Wraz z użyciem go w pracach przez wielu badaczy aktywnych w różnych obszarach, pojawiło się ono w kontekście przestrzeni, przedmiotów, organizacji i instytucji i praktyk dotyczących zagadnienia obecności przeszłości w teraźniejszości. Najważniejszym miejscem pamięci o łódzkim getcie był w PRL-u nowy Cmentarz Żydowski położony pomiędzy ulicami Bracką, Zagajnikową, Zmienną i Inflancką. Tutaj odbywały się pierwsze uroczystości żałobne, a w 1959 roku ufundowano na nim obelisk upamiętniający ofiary Zagłady. Miejsce stosowne, jednak peryferyjne i odizolowane. Tworzenie „miejsc pamięci” (zarówno poprzez inicjatywy trwałego upamiętnienia, jak i wydarzenia czy działania edukacyjne) poza obszarem cmentarza było ograniczone. Częściowo dlatego, że getto „fabryka” – które miało przetrwać dzięki pracy i racjonalnej kalkulacji okupanta – nie miało heroicznej karty. Paradoksalnie w Łodzi można znaleźć formy upamiętnienia naznaczonego walką getta warszawskiego (ulica Bojowników Getta Warszawskiego), których odpowiedników odnoszących się do getta łódzkiego brakuje. Skok wspomina, że gdy chodził do liceum, uczestniczył w akademiach na cześć obozu przy ulicy Przemysłowej, w obszarze wydzielonym z getta. Nazistowska propaganda uzasadniała powstanie obozu w 1941 roku ochroną młodzieży niemieckiej przed młodymi polskimi kryminalistami. W rzeczywistości był to sposób na kontrolowanie i wyzysk sierot, dzieci porzuconych w wyniku wojennego i okupacyjnego terroru, a przy tym miejsce o

niejednoznacznej funkcji: obozu pracy, karnego, przejściowego oraz badań rasowych. Umieszczano w nim dzieci w wieku 2-16 lat, chłopców i dziewczynki [Helman 2013].

„O obozie uczono w szkole podstawowej, mieliśmy apele szkolne pod Pomnikiem Martyrologii Dzieci, zwanym jako Pęknięte Serce. Wiedzieliśmy, że był tam okrutny obóz dla dzieci i młodzieży. Pamięć o obozie łączono w jakiś zawilły sposób z tzw. Promienistymi – komunizującą grupą harcerzy, która istniała w czasie wojny i ponoć włamała się do magazynu z bronią. Organizacja szybko została wysypa i zlikwidowana. Nazwa „Promieniści” funkcjonowała między nami, a później, w latach 80., stała się powodem naszych żartów – kojarzyła nam się oczywiście z Czarnobyłem” – wspomina Wiktor Skok [Skok, Gaust 2017: 82]

Zagadkowe połączenia, o których wspomina lider Jude, to jeden z przykładów próby wpisywania przez propagandę PRL możliwie wielu wydarzeń z czasów okupacji w etos walki z nazistami, najlepiej prowadzonej przez odpowiednio ideowo nacechowane grupy – choćby nieliczne i marginalne. Dla getta łódzkiego w latach 60. XX wieku taką ideologiczną furtką stała się narracja o oporze wobec okupanta i władz getta uosabianej przez działalność Lewicy Związkowej, której działacze związani byli z KKP. Specyficzne sprofilowanie Andrzej Czyżewski [2020: 134-137] pokazuje na przykładzie publikacji *Dziennika* Dawida Sierakowiaka, wydanego przez ŻIH na przełomie 1958 i 1959 r., który następnie zaadaptowało Państwowe Wydawnictwo Iskry, specjalizujące się w promowaniu postępowych tradycji. Dziennik opatrzone odpowiednim wstępem udawał, że istniały środowiska, które prowadziły świadomą walkę o charakterze klasowym zarówno z okupantem, jak i z podporządkowanymi niemieckiej administracji decydentami i grupami uprzywilejowanym wewnątrz „zamkniętej dzielnicy”. Ta interpretacja uzasadniała organizację obchodów takich jak w 1964 roku – co prawda z udziałem ważnych przedstawicieli władz, w tym sekretarz KŁ PZPR Michaliny Tatarkówny-Majkowskiej – wciąż jednak ledwo obecnych w mediach i umiejscowionych na peryferiach obszaru dawnego getta. Tak „obudowana” pamięć o getcie w Łodzi nie przetrwała jednak propagandowego naporu marca roku 1968. Przeprowadzona w tym okresie antysemitka kampania pełna agresywnych medialnych materiałów, wieców, pikiet i przemówień miała być reakcją na wykrycie rzekomego „syjonistycznego spisku”. Jednym z wielu jego przejawów miała być próba zawłaszczenia i skrzywienia pamięci o drugiej wojnie światowej, w szczególności przez krytykę postaw Polaków wobec losu Żydów. Propagandziści stawiali zarzuty o bierności i kolaboracji strony żydowskiej, która odmawiała przyjęcia wsparcia ze strony komunistycznego ruchu oporu, co w zaskakujący sposób

unieważniało narrację o wewnętrznej walce klas w „zamkniętej dzielnicy”. Andrzej Czyżewski [2020: 145] przywołując badania Marcina Zaremby czy Piotra Foreckiego, używa do sytuacji pamięci łódzkiego getta lat 70. XX wieku określenia „zorganizowane zapomnienie”. Polegało ono między innymi na unikaniu używania słów wskazujących na odrębność żydowskiej traumy (tendencja nasilała się od lat 60. XX wieku) i wpisywania jej w bilans „polskich strat”. Andrzej Czyżewski lata „gierkowskie” uznaje za okres próżni w pamięci o łódzkim getcie porównywalnej z czasem stalinizmu. W stalinowskim okresie skalę zepchnięcia na margines pamięci obrazuje koncepcja transformacji Bałut we wzorcową dzielnicę robotniczą. Przeszłość miała zostać z niej wymazana. Na zapomnienie skazano nawet – wydawałoby się – neutralne przedwojenne nazwy ulic. Zamiast Żydowskiej czy Pieprzowej wprowadzono „postępowe” nazwy, jak Kolektywna czy Racjonalizatorów. Zadanie zbudowania nowych socrealistycznych Bałut powierzono młodemu architektowi Ryszardowi Karłowiczowi. Dzielnicą miała być stylistycznie zunifikowana, a architektura i detale nawiązywać do narodowych (ludowych) form. Ambitnym plan zakładający ogromny nakład prac zderzył się ze skalą niedoborów, co wymusiło korekty i kompromisy, tak jak pozostawienie setek starych budynków nadających się wciąż do zamieszkania [Ciarkowski 2016: 51]. Krzysztof Stefański [2005] zauważa, że w ten sposób powstała hybryda, planistyczne monstrum, w którym fragmenty dawnej siatki ulic z przyległymi do niej domami wybiórczo nałożyły się na nową. Dzielnicą jest pełna zaskakujących miejsc, w których szerokie arterie nagle zwężają się, znikają i zamieniają w ciasne, jednokierunkowe uliczki, „zatrzymane” przez rozsypujące się przedwojenne budownictwo. Stan techniczny zdecydował, które miejsca zatarły się, a których materii możemy wciąż doświadczyć. Zniknął zabudowany Plac Strażacki, na którym przemawiał Przełożony Starszeństwa Żydów. To tam 4 września 1942 roku, gdy władze niemieckie zarządziły Wielką Szperę, wypowiedział dramatyczne zdanie: „Ojcowie i matki – dajcie mi swoje dzieci!”. Pozostawiono modernistyczny budynek Szpitala Kasy Chorych, wybudowany w latach 1927-30, który w 1940 roku stał się szpitalem nr 1 getta. W 1942 roku został zlikwidowany, a jego pacjenci trafili do obozu zagłady. Budynek w PRL-u wrócił do swojej dawnej funkcji jako szpital im. dr Heleny Wolf – do momentu, gdy przestał spełniać techniczne standardy. W przeciwieństwie do Warszawy, gdzie ślady getta zostały konsekwentnie zatarte, w Łodzi trafia się na jego pozostałości, lawirując wśród socrealistycznego monumentalizmu, bloków z wielkiej płyty, krzykliwych reklam i wzniesionych już przez prywatnych deweloperów „apartamentowców”. Doświadczenie tych miejsc jest bardzo silne, kiedy odczytuje się je w kontekście faktów historycznych, literackich opisów, klisz wizualnych uruchamianych przez pamięć. Małgorzata Szejnert zauważa:

„Czytając te teksty [dokumenty i wspomnienia z Litzmanstad Getto - BF] w postgettowej przestrzeni dyskursywno-doświadczeniowej bezwiednie, tam gdzie to było możliwe, wypełniałam brakujące fragmenty minionej rzeczywistości obrazami getta wypożyczonymi z tej przestrzeni [Szajnert 2014: 4].”

Socrealistyczna utopia nie została zrealizowana. Stan techniczny i kwestie oszczędności ocaliły niektóre „przypadkowe” materialne ślady – stanowiące dziś punkty wyjścia dla potencjalnych „miejsz pamięci”. Podobnie epoka gierkowskiego „wyciszania” przyniosła zupełnie niespodziewane konsekwencje – między innymi narastającą w pierwszej połowie lat 80. XX wieku falę wulgarnych napisów o podłożu antysemitycznym, wpisujących się w spory wewnątrz subkultury kibicowskiej [Skok 2006: 206]. Wraz z przejęciem władzy przez Wojciecha Jaruzelskiego i jego politycznych sojuszników zaczęto czynić pewne ostrożne kroki, aby wrócić do upamiętniania getta w kontekście zbliżającej się 40 rocznicy jego likwidacji. W tym właśnie czasie Wiktor Skok zaczyna szukać śladów – publikacji, ikonografii, pozostałych miejsc, legend, relacji. Choć mieszka „tam”, to jego dociekania przypominają śledztwo. Jednocześnie obserwuje na co dzień ponurą formę przetrwalnikową pamięci o tragicznych wydarzeniach:

„Jedynym świadectwem, mimowolnym i absolutnie pozbawionym świadomości, pozostają plugawe, obelżywe napisy na ścianach. Kaligrafując swoje wulgarne napisy młodzi mieszkańcy tych rejonów nawet nie zdawali sobie sprawy, że latami, mimowolnie, zapisują jedyne świadectwo. Czteroliterowe słowo. Nieprzypadkowo w języku niemieckim. Synonim potępienia. Ostatecznej nienawiści [Skok 2011: 206]”.

Claude Lanzmann – twórca filmu *Shoah* – w 1986 roku użył sformowania nie-miejsza pamięci, dotyczącego polskich zrujnowanych, porzuconych przestrzeni Zagłady jako czegoś będącego zaprzeczeniem miejsca pamięci Nory. Zespół badaczy [*Nieupamiętnione miejsca...*] skupiony wokół Uniwersytetu Jagiellońskiego podjął próbę refleksji nad tym zjawiskiem i krytycznego odniesienia się do zaproponowanej przez Lanzmanna dychotomii, w dialogu z Didi-Hubermanem szukając pamięci „mimo wszystko”. Zespół jako alternatywę dla nie-miejsz pamięci proponuje termin „niepamięć”:

“(…) niepamięć to sposoby podtrzymywania wiedzy o takiej przeszłości, o której nie chce lub nie umie się mówić – to zamilknięcie jednak nie jest tożsame z amnezją, zapominaniem lub wyparciem. Taka „trudna pamięć” ujawnia się bowiem w posługiwaniu się przedmiotami, w gestach, działaniach, w ich zaniechaniu (jest

performatywna); może być powiązana z zakazami (tabu); jest afektywna (generuje silne emocjonalne reakcje). Jest transmitowana przez ekspresję ciała i mimikę częściej niż przez uporządkowany dyskurs. Na poziomie językowym ujawnia się zwłaszcza za pośrednictwem zjawisk negatywnych: przemilczeń, ominięć, zniekształceń tonu i formy wysłowienia [Sendyka 2017: 14-15]."

Roma Sendyka uzupełnia, że niepamięć to irracjonalna wersja pamiętania. Irracjonalne wydaje się także stosowanie obelgi „Żyd” wewnątrz w zdecydowanej większości jednolitej etnicznie subkultury kibicowskiej. Jest to rodzaj performatywu, który wyklucza daną grupę z polskości i zawiera zawoalowaną groźbę, że autochtoni dokonają jej eksterminacji.

Wiktor Skok często używa słów takich jak deformacja, mutacja. Artyści postrzegają tożsamość, wartości i postawy człowieka rewolucji przemysłowej jako układ dynamiczny. Jude celowo odkrywa pokłady do takich mutacji – łącząc ze sobą w niejednoznaczny sposób obrazy, dźwięki, kontekst pamięci i doświadczenia miejsca pochodzenia, animuje ten proces w stronę krytycznej refleksji, a nie afektywnego działania. W wypowiedziach Skoka słychać nieufność wobec wielkich narracji (odwołując się do Lyotarda) na temat politycznego, kompleksowego przeprojektowania i zrewolucjonizowania rzeczywistości społecznej. Jude jest formą rewolty estetycznej, rozumianej jako praca organiczna na rzecz tworzenia przestrzeni dla radykalnej ekspresji [Skok, Gaust 2017: 29]. Przestrzeni rozumianej jako środowisko (sceny i publiczności) oraz odpowiedniej infrastruktury (miejsc spotkań, sprzętu). Jude konfrontuje się z ciężarem teraźniejszości sprzężonej z doświadczeniami przeszłości, materialnych niedostatków i codzienności w mieście pogrążonym w kryzysie tożsamościowym i ekonomicznym. Mieście, w którym frustracje i ignorancja przejawiały się w symbolicznej i bezpośredniej agresji. Członkowie Jude nie identyfikują się z ruchami politycznymi czy ideowymi postulatami. Propagują konkretne postawy, podkreślają prawo do samodzielności, autokreacji i indywidualizmu. Przekładają na formę artystyczną własne doświadczenia. Wyrażają sprzeciw wobec przemocy. Przemocy zorganizowanych struktur władzy i tej wynikającej z ulicznej frustracji. Także tej skierowanej wobec zwierząt, przyrody. Wśród członków Jude, ale też innych artystów z kręgu undergroundu, powszechny jest wegetarianizm lub ograniczenie ilości mięsa w diecie. W krytycznych wobec uprzemysłowionej codzienności projekcjach filmowych autorstwa Skoka obok reminiscencji totalitarnych, przemarszów zbrojnych formacji, pracy maszyn, pojawiają się także obrazy masowego uboju zwierząt.

Hałas, obraz, dym i ścisk w starej wozowni

Akcję *Spüren* Jude przygotowało w składzie: Anna Krupska (sampler) Jacek Walczak (gitara), Łukasz Franek (bas), Konrad Grajner (perkusja, beczki, przedmioty znalezione) i Wiktor Skok (wokal). Za nagłośnienie odpowiedzialny był Adam Daniszewski. Wydarzenie miało silnie synestetyczny charakter – dźwięk, environment (ekspozycja plansz/kolaży, aranżacja sceny), projekcja filmu, pokaz slajdów oraz podpalenie tkanin na parterze angażowały wzrok, słuch, powonienie oraz dotyk. Zespół działał w warunkach budynku zrujnowanego, pełnego śladów po poprzedniej funkcji – warsztatu samochodowego. Miejsce wymagało sporego nakładu pracy, aby możliwa była realizacja przedsięwzięcia: od sprzątania, po wynajęcie generatora prądu i dodatkowego oświetlenia. Zespół przygotował własnym sumptem plakat oraz booklet.

Wydarzenie rozpoczęło się późnym popołudniem. Goście udali się z pałacu do wozowni przez założenie ogrodowe. Na parterze zostali skonfrontowani z ekspozycją w surowym, zdewastowanym pomieszczeniu. Na ścianach znajdowało się pięć plansz oświetlonych białym światłem jarzeniowych lamp. Plansze skomponowano jako kolaże zdjęć, tekstów, rysunków i map na czarnym tle. Teksty napisane były w języku polskim (głównie) niemieckim oraz Jidysz. Plansza „Na granicy getta” informowała o historycznym momencie utworzenia getta, zawierała mapę zamkniętej dzielnicy oraz sygnet zespołu – białe „J” napisane fontem szwabacha na czarnym tle. Kolejne plansze łączyły zdjęcia i nieoznaczone cytaty z wypowiedzi osób uwięzionych w gettcie. Dwie ostatnie poświęcone były współczesności i zacieraniu śladów przeszłości: jedna z nich nakładała przedwojenną mapę rewiru na powojenne zdjęcie lotnicze bałuckich blokowisk, nawiązując do urbanistycznych, materialnych działań realizowanych bez intencji zachowania śladów przeszłości. Druga, zatytułowana „Spüren – tak – ślady” zawierała dokumentalną fotografię zdewastowanego cmentarza żydowskiego, którego macewy zostały wymalowane swastykami, symbolami Schutzstaffel (SS) oraz napisami „Jude”. Uwagę uczestników i uczestniczek zwracał kanał, służący wcześniej do naprawy samochodów, do którego członkowie zespołu wrzucili znalezione, skłębione szmaty i stare ubrania. W pewnym momencie, w obecności publiczności, zostały one podpalone przez Wiktora Skoka. Z tłących się tekstyliów wydobywał się smród, od którego nie można było się uwolnić, co wzmogło synestetyczny, niepokojący charakter akcji [Skok, Gaust 2017: 140]. Jak zauważa Erica Fisher-Lichte, odwołując się do obserwacji Simmela:

"Wdychając zapachy, widz uświadamia sobie, jakie procesy zachodzą wewnątrz jego ciała i odczuwa siebie samego jako żywy organizm [Fisher-Lichte 2008: 191]."

Działanie to było preludium do koncertu, który odbył się na drugiej kondygnacji. Panował tam ścisk, wyczuwalna była woń spalenizny a budynek wydawał się jeszcze bardziej zaniedbany niż zazwyczaj – wspomina obecny na wydarzeniu artysta dźwięku, historyk i teoretyk sztuki Maciej Ożóg:

„Koncert odbywał się na piętrze i kiedy wchodziło się po schodach, miało się poczucie pewnego zagrożenia. To wszystko nie wyglądało solidnie i jak na tak małą przestrzeń, było tam całkiem sporo ludzi. Do tego głośna muzyka, światła i dym. Było gęsto. Ten ścisk, biorąc pod uwagę kontekst wydarzenia – konferencję o pamięci Shoah, można odczytać jako symboliczny element performansu [Skok, Gaust 2017: 143].”

Na scenie obok instrumentów znajdowały się metalowe beczki, rury i koła zębate, uzupełniające sekcję perkusyjną. Za wykonawcami widoczne były dwa ekrany, stanowiące jednocześnie główne źródła światła w ciemnym pomieszczeniu. Na pierwszy z nich padał obraz z projektora filmowego podłączonego do odtwarzacza VHS, na drugi – obraz z rzutnika slajdów. W czasie występu Jude wykonało głównie nowe utwory, przeznaczone do przygotowywanej wówczas płyty *Combat Exhaustion*. Szczególnym, zapadającym w pamięć uczestników elementem było improwizowane, 10-minutowe posępne intermedium poświęcone Zagładzie, zatytułowane *Shoah*. Utworowi towarzyszył materiał filmowy zmontowany z fragmentów programów dokumentalnych za pomocą dwóch magnetowidów VHS. Pierwsze minuty zawierały sceny z Nocy Kryształowej (*Krystal Naht*), ukazujące napastników wypisujących „Jude” na żydowskich sklepach oraz płonące synagogi na terenie III Rzeszy Niemieckiej, by następnie ustąpić miejsca obrazom okupowanych wschodnioeuropejskich miast. Uwięzieni za murami ludzie tłoczący się na ulicach, infrastruktura transportowa, sceny zamykania bydłowych wagonów z ludźmi, rampa w Oświęcimiu, obóz w Brzeżnicy z lotu ptaka.



Symptomatyczne jest, że z finalnej części wydarzenia zachowało się relatywnie sporo spisanych indywidualnych relacji. W tomie *Pamięć Shoah* [2011] performans został przypomniany za sprawą krótkich tekstów: *Teren* autorstwa Wiktora Skoka, pośrednio w *Ulice bez pamięci* Tomasza Majewskiego oraz w relacji Krystyny Wilkoszewskiej i Piotra Winskowskiego. W przeciwieństwie do akcji grupy Public Movement (PM) z 2003 roku, która została przywołana w krytyczny i analityczny sposób przez Agatę Siwak [2011], relacje z akcji *Jude* charakteryzuje literacki opis doświadczenia. Podobnie jest w opierającej się na wywiadzie z Wiktorem Skokiem, redagowanej przez Elizę Gaust publikacji *Jude. Czata 1993-2017*. W przeciwieństwie do wielu wydarzeń relacjonowanych tylko przez głównego bohatera publikacji – Wiktora Skoka – akcja z 2003 roku tu także opisana została za pomocą wielogłosu. Przyglądając się tym relacjom, widzimy, że performans stanowił doświadczenie silne, emocjonalne i angażujące zmysły (słuch, wzrok, powonienie oraz też w pewnym stopniu dotyk). Krystyna Wilkoszewska wspomina:

„To miejsce na Bałutach, wejście do getta, pokazano nam za dnia, zapowiadając wieczorny koncert. Późnym wieczorem mury budowli wyglądały inaczej, z wyżłobienia w betonowej podłodze wydobywał się dym popalonych szmat. Jego zapach towarzyszył nam, gdy wspinaliśmy się po omacku, w kompletnych ciemnościach, na górę, stopami wyczuwając schody, by u kresu drogi natknąć się na zwarty mur ciał. Chcąc cokolwiek

zobaczyć, wpychaliśmy się w ciżbę ludzką po to tylko, by podobne zagęszczenie ludzi ujrzyć na ruchomych obrazach rzuconych na ścianę. Były to obrazy z getta; muzyka zespołu Jude stawała się coraz głośniejsza, deliryczna, apokaliptyczna [Wikoszewska, 2011: 217].”

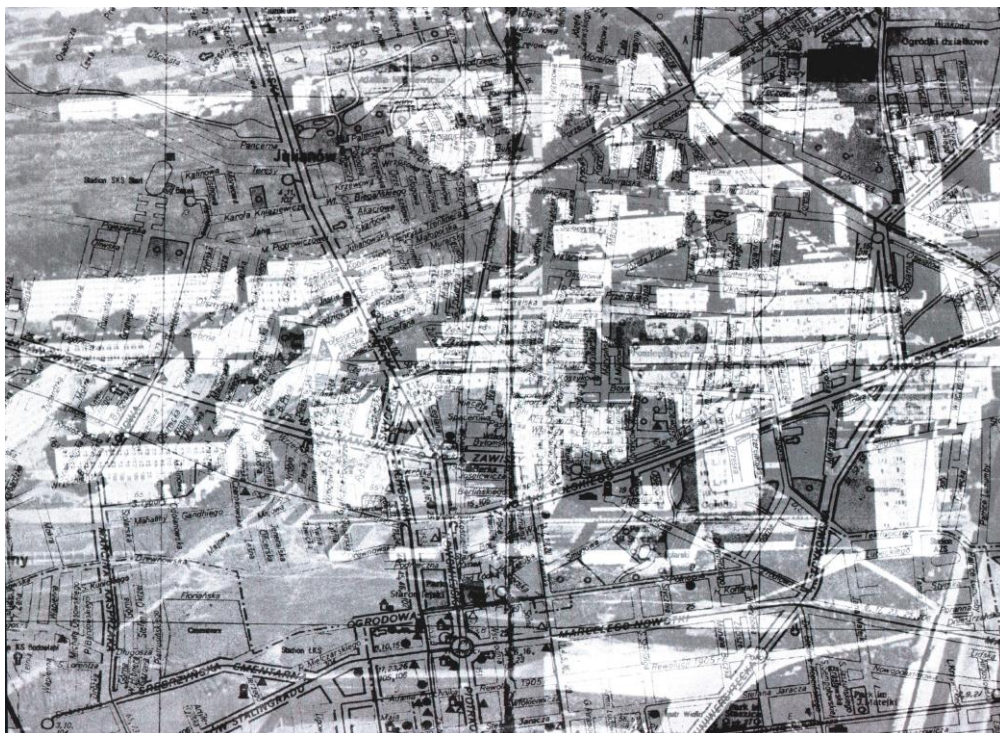
Doświadczenie zagęszczenia i zagrożenia pojawia się także w opisach Piotra Winskowskiego:

„Chociaż nisko, ciasno, duszno, za dużo ludzi na raz. Małe okna i zaciemnienie. Wszyscy zmęczeni zachowaniem czujności, patrzeniem ponad głowami, deptaniem po śmieciach. Gryzący dym z kanału w garażu dochodzi nawet tutaj. Coś się dopala, ale i tak dobrze, że zgłiszcza strzepnęli z podłogi do dziury, żeby chociaż dało się chodzić. No a tu jest bezpiecznie, tu są wszyscy. Grają łomot, mają wzmacniacz, wieczorna impreza, można nie myśleć. Ale trzeba patrzeć. Na ścianie ciągle wyświetlają się sceny zza murów. (...) A patrzą wszyscy. Trudno tu nie słuchać, ale wygląda jakby nie słuchali tylko patrzyli. Nawet wychylają głowy [Winskowski 2011: 220].”

Próby interpretacji symbolicznego przekazu dokonuje zaangażowana w organizację wydarzenia Joanna Podolska:

„Ich występ w budynku stróżówki był mocnym przeżyciem. Ściana dźwięku, a w tle pokazywane fragmenty filmów z łódzkiego getta i z obozów. W trakcie koncertu puszczono dym, unosił się zapach palonej gumy, w pewnym momencie zrobiło się bardzo gęsto. To była jednoznaczna aluzja do śmierci w komorach gazowych. Całość tworzyła przerażające wrażenie, wyjątkowo mocne, dla niektórych być może zbyt mocne [Skok, Gaust 2017: 141].”

We wszystkich fragmentach znajdujemy kilka wspólnych elementów. Poczucie zagrożenia, niepewności. „Gęstość” spowodowana przez niepokojącą woń palonych tkanin, słabe oświetlenie i tłok w relatywnie niewielkim pomieszczeniu. „Ścianę dźwięku” przytłaczającą uczestników, uniemożliwiającą rozmowy, wymuszającą pewnego rodzaju skoncentrowanie się na sobie wobec skonstruowanego multisensorycznego środowiska, którego inni widzowie stawali się jakby częścią. To wyalienowanie ułatwiało „wchłanianie” projektowanych obrazów – głównie dokumentalnych filmów z czasów Zagłady, „zmutowanych” jednak tak, by widoczne stawały się odniesienia do współczesności.



Kontekst historii miejsca łączy się z jego aktualnym dysponentem Uniwersytetem Łódzkim i konkretnym zdarzeniem – konferencją naukową. Wydarzenie to realizowało jedną ze składowych misji uniwersytetu, którą tak określa Aleksandra Kunce:

„(...) uniwersytet nie może stronić od siły zdziwienia, nie może nie wprawiać w osłupienie i strach, nie może nie wytrącać z dobrego samopoczucia i ugruntowania zasiedziałej wiedzy, oczywiście pod warunkiem, że przerażenie nie jest celem samym w sobie, a prowadzi do stawiania istotnych pytań na drodze poznania i doświadczenia [Kunce 2021: 35].”

Wydarzenie to stanowi istotny moment w ewolucji grupy. Estetycznie i muzycznie zespół był już okrzepnięty, swobodnie operował szeroką gamą środków wyrazu: wykorzystywał bodźce wizualne, węchowe i uważne rozegranie poczucia obecności widzów w specyficznej, naznaczonej historią przestrzeni.

„To były chyba graniczne lata w ich twórczości, kiedy zachowali jeszcze ten mocny, postindustrialny charakter, ale zaczęli też iść w stronę bardziej performatywnej formuły [Skok, Gaust 2017: 143]” – zauważa Maciej Ożóg.

Lata 2003-2004 są jednak szczególne nie tylko z tego powodu. Przekaz Jude zostaje odczytany poza ich własnym środowiskiem i trafia do małej, ale bardzo różnorodnej oraz zaangażowanej w sprawy miasta grupy osób. Wkrótce następuje też wzrost wysiłków

podejmowanych przez instytucje, media, aktywistów, twórców i organizacje pozarządowe na rzecz kierowania uwagi w stronę trudnej percepcji pamięci o Zagładzie.

Scena, z której wywodzi się Jude, wciąż stanowi rozległy, nie do końca rozpoznany i pozbawiony „kanonicznej” interpretacji obszar. Istotną próbę w tym zakresie w 2011 roku podjął sam Wiktor Skok jako kurator wystawy „L-Und. Łódzka scena podziemna 1985–1995. Obowiązkowy appendix”, prezentowanej w łódzkiej Galerii Manhattan w 2011 roku. Projekt wystawienniczy odwoływał się do nieobecności ruchu w przekrojowych publikacjach dotyczących łódzkiej sztuki i braku poświęconych mu wydawnictw. Dysponująca skromnymi środkami galeria prowadzona przez Krystynę Potocką-Suwalską nie mogła sprostać finansowo takiemu wyzwaniu. Platformą mającą ambicję stworzenia namiastki „bazy wiedzy” o undergroundzie jest blog [UNDERLØDZ]. Kompleksowa publikacja na ten temat jak dotąd nie powstała.

Wyodrębniony ruch w kategoriach muzycznych wyrósł w ramach estetyki punk i hardcore, szybko odróżniając się od „starej ekipy” z lat 70. XX wieku. Paradoksalnie, na tle „kolorowego” punk-rocka wyróżniającą się „czarnym”, mrocznym, ale jednocześnie umiarkowanym „funkcjonalnym” stylem łódzką scenę undergroundową cechowało otwarcie na różnorodność postaw artystycznych i estetycznych. Sam cykl *Wunder Wave* w swoim założeniu miał przyczynić się do transformacji sceny punkowej i być źródłem inspiracji dla nowych postaw. Jude bliskie jest estetyce industrialnej inspirowanej w swoich początkach muzyką formacji takich jak Swans, Godflesh, Killing Joke czy w pewnym stopniu Skinny Puppy i Front Line Assembly. Zespół 19 Wiosen charakteryzował specyficzny, zachrypnięty „bigbitowy” wokal Marcina Pryta i kompozycje akcentujące klawisze Grzegorza Fajngolda. Obok wymienionych „klasyków” istnieje masa mniejszych projektów. Fajngold wraz z wokalistką Moniką Cywińską tworzą postpunkowy, cyberpunkowy duet Demolka, a z Witoldem Munnichem oraz (gościnnie) Anną Kraz i Konstantym Usenko jako Salvezza nagrali płytę inspirowaną muzyką barokową. Na scenie tej odnajdywały się też elektroniczne, eksperymentujące z odrobiną psychodeli i ironii zespoły założone przez Marcelo Zammenhoffa, jak F.P.Z., Morris Generativ, Protoplazma, Mikrowafle czy Throbbing Wafle. Scena szybko i bez animozji zaabsorbowała w latach 90. XX wieku *rave* i *techno* – co nie wydarzyło się w innych polskich ośrodkach, gdzie punkowcy długo pozostawali sceptyczni lub ostrożni wobec „kiczowatej elektroniki”. Underground w kuratorskim ujęciu Skoka to jednak nie tylko dźwięk, to także obraz. Wlepki, plakaty i *street art*, choćby w wydaniu Egona Fietke – artysty reprezentującego pierwszą falę polskiego graffiti sprayowo-szablonowego, którego

głównym motywem jest eksploracja kosmosu i cywilizacje pozaziemskie. Wszystko to sprawiało, że scena łódzka wykształciła unikalną różnorodność, balans między swoistością lokalnością a odmienną ekspresją i zainteresowaniami twórców. Niemal każdy tekst krytyczny o wystawie z 2011 roku starał się odpowiedzieć na pytanie o fenomen łódzkiej odrębności i kreatywnej eksplozji. Marta Skłodowska podkreśla rolę przywiązywaną do warstwy wizualnej, co jej zdaniem „odróżniało sferę wizualną tworzoną wokół wydarzeń muzycznych w Łodzi od tych z innych miast” [Skłodowska 2011]. Krzysztof Jurecki zwracał uwagę na wrażliwość na doświadczenie miejsca, co nazywał „permanentnym związkiem z miejską rzeczywistością” [Jurecki 2011]. Jakub Bożek, który w wielu tekstach na łamach Dwutygodnika zwraca uwagę na to artystyczne środowisko, twierdzi, że Łódź ma w sobie coś stymulującego i wyzwalającego energię [Bożek 2015].

Samoobrona wobec nieznosniejszej codzienności

Skok jednoznacznie ocenia łódzką codzienność lat 80. XX wieku jako kryzysową. Wpływały na to nie tylko sprawy polityczne – sytuacja gospodarcza pogarszała się w całym bloku państw socjalistycznych, ale szczególnie silnie w uzależnionej od eksportu na „wschód” Łodzi. Swoisty marazm życia codziennego zaczął być postrzegany w kategoriach normatywnych. Skok wspomina:

„Mieszkaliśmy w mieście, w którym jeśli chcesz jechać do kolegi na drugi koniec miasta, to czekasz pół godziny, bo tramwaj nie przyjeżdża, a telefonu nie ma. Spędzasz tygodnie, lata na przystankach tramwajowych. Jesteś młodym narwanym chłopakiem, a wszystko wokół idzie tak powoli, że chce się zdychać. Wokół słyszysz tylko echo: dostosuj się – będzie ci łatwiej [Skok, Gaust 2017: 40]”.

Marazm dotykał zarówno sfery materialnej, jak i świadomości mieszkańców. Grupy młodszych i starszych mężczyzn okupujące bałuckie bramy szukały pretekstów do konfrontacji:

„Wszyscy byliśmy doświadczeni absolutną niemocą i wszechobecną przemocą. Mieliśmy syndrom „zbunkrowania”, który sprowadzał się do czegoś takiego: jest jak jest, nie można się poddawać, ale trzeba non stop uważać, by nie dostać w ryj. Każdy, kto wyglądał chociaż trochę inaczej, był narażony na pobicie [Skok, Gaust 2017: 41]”.

Oddolne inicjatywy przemocowej normalizacji w dojmujący sposób korespondowały z mazanymi na ścianach antysemitycznymi hasłami. Nieprzepracowany, zbagatelizowany antysemityzm pojawiający się masowo na terenie dawnego getta w mieście, gdzie trudno spotkać osobę wyznania mojżeszowego, wciąż nie budził dostatecznego zdziwienia, obrzydzenia ani sprzeciwu. Środowisko łódzkiego Undergroundu w tym kontekście należy odczytywać jako rodzaj samoobrony: dosłownej – rozumianej jako wspólnota pomagająca w obronie własnej godności i zdrowia wobec przemocy i biedy, oraz mentalnej – osłaniającej przed wpływem trzymającej się kurczowo totalitarnej władzy oraz mikrowładzy wyrażającej się akceptacją dla (zwykle bezmyślnej) afirmacji totalitarnych zbrodni. Działania te miały dwa wymiary: pierwszy był związany z tworzeniem własnych miejsc do działania, drugi – interwencyjny.

Własne miejsce jest zarówno celem rozumianym dosłownie, jak i metaforą opisującą wzajemne wsparcie w życiu codziennym, sprawach organizacyjnych, poszukiwaniach estetycznych czy tożsamościowych. Do tych „własnych miejsc” (konkretnych punktów na mapie Łodzi) należą mieszkania, domy, altanki działkowe osób związanych ze środowiskiem czy wybrane komercyjnie działające lokale, a także lokalizacje wynajdywane w czasie miejskich eksploracji, przestrzenie opuszczone, naznaczone historią. Miejsca te były „odnajdywane” w całym mieście, w tym na terenie getta. Skok wspomina eksplorację funkcjonującej wówczas jako teren przemysłowy stacji kolejowej na Marysinie (Radegast), którą w 1941 r. wykorzystywano jako kluczowy punkt transportowy w akcjach przesiedleń do łódzkiego getta i wysyłania transportów do miejsca zagłady w Kulmhof (Chełmnie nad Nerem), a podczas likwidacji getta – do Auschwitz-Birkenau (Oświęcim). Dziś stacja jest obiektem muzealnym i stanowi miejsce pamięci, jednak pod koniec lat 80. XX wieku była zwykłym, zapomnianym terenem przemysłowym.

Niektóre miejsca okazywały się przestrzeniami umożliwiającymi długotrwałe i całkiem złożone działania. Należał do nich poniemiecki schron na terenie parku im. Księcia Józefa Poniatowskiego. Miejsce to stało się areną różnych akcji, koncertów i imprez. Z czasem, eksplorowane przez kolejne grupy, zwróciło uwagę administracji, która trwale zabezpieczyła obiekt. Eksploracja dotyczyła też różnorodnych terenów poprzemysłowych i porzuconych przez kryzys lat 80. XX wieku projektów późnego PRL-u. Jednym z nich był tunel w okolicach Centrum Kliniczno-Dydaktycznego Uniwersytetu Medycznego w Łodzi. Budowę szpitala rozpoczęto w 1976 roku i trwała ona aż 38 lat. Przeskalowany obiekt w latach 90. XX wieku był w dużej mierze niewykończony i pusty, w związku z tym tunel nie pełnił żadnej istotnej

funkcji. Stał się on miejscem dla cyklu wydarzeń *Hospital Unit*, gdzie organizowano spontaniczne koncerty poprzedzone improwizowaną estetyczną aranżacją i wsparciem technicznym, jak instalowanie generatorów prądotwórczych i oświetlenia. Nie wszystkie miejsca były użytkowane tylko okazjonalnie. Stałą „bazą” stał się w 1992 roku Squat Kil 210 (w nieistniejącym już budynku przy Kilińskiego 210). Założył go Marcelo Zammenhoff, a pierwszym lokatorem był lider zespołu 19 wiośen Marcin Pryt. W przeciwieństwie do kolorowego i głośnego squaterstwa w Europie Zachodniej, miejsce to miało charakter niemal konspiracyjny.

Innym istotnym dla łódzkiej podziemnej sceny muzycznej punktem był New Alcatraz (1994-1996), który założyli powracający z Wielkiej Brytanii Robert Jakubowski i Sławomir Żak. Mieszczący się w fabryce przy Piotrkowskiej 138/140 klub specjalizujący się w estetyce *rave*, *old skool hardcore*, *jungle* i *drum 'n' bass* szybko zyskał dużą popularność, ale i budził sprzeciw. W zakamarkach dawnej fabryki pojawił się handel marihuaną i metamfetaminą, a pobliscy lokatorzy kamienic protestowali ze względu na hałas. Twórcy klubu nie zaprzestali działalności, lecz zmienili formułę – jako New Alcatraz Mega Party Organization (NAMPO) organizowali każdego roku kilka dużych wydarzeń w przystosowanych do tego miejscach w mieście. Kiedy do NAMPO dołączyły osoby związane z Sony Music Polska (Rafał Baran, Adam Radoń, Katarzyna Nowicka i Beata Boratyn), pojawiły się pomysły na działania w przestrzeni publicznej. Zespół w 1997 roku zdobył finansowanie od prywatnych sponsorów oraz przekonał prezydenta Łodzi Marka Czekalskiego do organizacji pierwszej Parady Wolności. Ulicę Piotrkowską wypełniły na kilka godzin barwne platformy – sceny na kołach, na których występowali kolejni wykonawcy. Wokół nich gromadzili się barwnie poprzebierani uczestnicy i uczestniczki. W atmosferze tej dobrze odnajdywali się twórcy związani z undergroundem. Wydarzenie szybko zyskało ponadlokalną sławę, a pokojowy przebieg pierwszej edycji otworzył drogę dla kolejnej. W 1998 frekwencja podwoiła się i wyniosła 12 tys. osób, w 1999 roku – 22 tys., a w rekordowym 2000 – aż 35 tys. [Bożek 2016]. Kolejne dwie edycje były już nieco skromniejsze. W 2002 roku urząd Prezydenta Miasta Łodzi objął Jerzy Kropiwnicki, który doprowadził do likwidacji wydarzenia.

Po latach łódzki Underground odzyskał swoje miejsce dawnej fabryce Ramischa, w której istniał New Alcatraz. Klub DOM powstał w 2011 roku na mocy umowy z dysponującym przestrzenią deweloperem, w ramach inicjatywy OFF Piotrkowska. Klub powstał z inicjatywy łódzkich muzyków: Wiktora Skoka, Kuby Wandachowicza (Cool Kids of Death, Tryp i NOT), Roberta Tuty (NOT, Agressiva 69 i Tryp), Marcina Byczewskiego oraz Witolda Munnicha

(bandu „X”). Inicjatorem Spółdzielni Socjalnej Ogniwo, tworzącej strukturę formalno-prawną dla DOMu, jest Jakub Szczeciński. Przy wsparciu władz miasta na placu przed fabryką odbywał się festiwal muzyki niezależnej Domofon. Pierwsza edycja w roku 2015 okazała się medialnym i frekwencyjnym sukcesem. Na scenie wystąpili m.in. The Fall, Taco Hemingway, Alles, Syny, Psychocukier, Hellena Hauff i Jacek Sienkiewicz. Organizatorzy w kolejnych edycjach rozbudowywali program i odnotowywali coraz większą frekwencję. W 2018 projekt zawieszono w związku z brakiem porozumienia między władzami a organizatorami odnośnie finansowania wydarzenia.

Drugi element samoobrony praktykowanej w środowisku undergroundu miał charakter interwencyjny. W przypadku Jude wiązał się on z niezgodą na utrwalaną na bałuckich murach symboliczną dehumanizację. Członkowie zespołu nie interweniowali w przypadku każdego napisu Jude funkcjonującego w ramach wojny kibicowskiej, ale zajmowali się regularnym niszczeniem plakatów i zamazywaniem napisów szukających zwolenników organizacji o konotacjach nazistowskich. Działalność ta oczywiście zawsze wiązała się z ryzykiem konfrontacji z propagatorami takich idei. Frustrujący i nieco absurdalny był dla zespołu Jude brak reakcji na obecność na obszarze dawnego getta przekazów rasistowskich i prototalitarnych. Zgodnie z art. 270 § 2 k.k. z 1969 roku (uchylonym w 1998 roku) kara od 6 miesięcy do 8 lat więzienia groziła temu, „kto publicznie pochwala faszyzm lub jakkolwiek jego odmianę”. Sankcje groziły też z art. 272 za nawoływanie do waśni na tle narodowościowym, rasowym czy etnicznym. Pozwalało to w nowej sytuacji po 1989 roku na interwencje wobec organizacji szerzących idee faszystowskie, a jednak w praktyce ich działania były do pewnego stopnia tolerowane. Anestezja ogarnęła też zdecydowaną większość mieszkańców, obojętnych wobec złowrogich haseł i znaków. Konstytucja Rzeczypospolitej z 2 kwietnia 1997 roku w art. 13 ograniczyła pluralizm polityczny, zabraniając funkcjonowania organizacji odwołujących się do totalitarnych metod. Wciąż jednak sytuacja ta skłaniała do interwencji stosunkowo niewielkie grono osób. Członkowie Jude starali się zwrócić uwagę na problem za pomocą sztuki ulicy (*street art*). Plakaty, wlepki, szablony – propagowane przez zespół obrazy miały charakter subwersywny wobec totalitarnych symboli na łódzkich osiedlach. Pojawił się też pomysł na zmasowaną akcję nocnego oznaczenia dawnych granic getta stosownymi informacyjnymi szablonami. Akcja nie doszła do skutku w obawie, że jej nielegalny przebieg przyniesie niepożądane konsekwencje. Członkowie Jude zdali sobie sprawę, że tego rodzaju działania muszą mieć wymiar zinstytucjonalizowany i funkcjonować poza hermetycznym obiegiem.

Środowiskiem, które nie pozostawało obojętne, była też łódzka i związana z Łodzią społeczność Żydowska. W 2000 roku otwarty list Związku Byłych Mieszkańców Łodzi z Izraela odnoszący się do sytuacji na ulicach Łodzi znalazł oddźwięk w postaci idei dużej akcji usuwania antysemickiej, rasistowskiej, nazistowskiej symboliki z ulic miasta. Inicjatywa powstała w lokalnym oddziale Gazety Wyborczej, a jej koordynatorką została dziennikarka Joanna Podolska. Przy wsparciu Urzędu Miasta 21 marca przeprowadzono pierwszą Kolorową Tolerancję – działanie z udziałem młodzieży szkolnej, organizacji pozarządowych i grup wyznaniowych, z elementami edukacyjnymi oraz rozrywkowymi. Założono, że wydarzenie będzie miało charakter cykliczny. Interwencja spotkała się z dużym zainteresowaniem ale i z reakcją środowisk rasistowskich. Wiele wskazuje, że w odpowiedzi na „tolerancję” dopuścili się zniszczenia elewacji domu Marka Edelmana – lekarza, przywódcy Powstania w getcie warszawskim i zasłużonego opozycjonisty.

Podolska w okresie przygotowywania pierwszej Kolorowej Tolerancji nawiązał kontakt z zespołem Jude. To właśnie łódzka dziennikarka była „gwarantem” jakości akcji *Spüren*. W toku prowadzonych dyskusji oznaczenie położenia getta znajdowało coraz większe zrozumienie. Rozpoczynający kadencję w 2002 roku Jerzy Kropiwnicki okazał się zdeterminowany w budowaniu lepszych relacji ze społecznością żydowską. Rada Miejska uchwaliła nowy regulamin utrzymania czystości i porządku na terenie Łodzi, w którym właściciel posesji w ciągu 24 godzin od wykrycia lub zgłoszenia mu wulgarnego lub rasistowskiego napisu miał obowiązek go zamaľować. Przypadające w 2004 roku obchody 60 rocznicy Likwidacji Getta zorganizowano na największą dotąd skalę. Jednym z wydarzeń, która weszła w program obchodów, była realizacja idei oznaczenia szablonami granic dawnego getta. W dniu 30 kwietnia 2004 r. akcja rozpoczęła się na Rynku Starego Miasta w Łodzi, gdzie z apelem do zgromadzonych wystąpili Jerzy Kropiwnicki, rabin Symcha Keller oraz Hubert Rogoziński. Po otrzymaniu szablonów o treści „*Ghetto Litzmannstadt 1940-1944*” młodzież rozeszła się do wyznaczonych rejonów. Wymalowane białą farbą na chodnikach znaki miały znamiona interwencji, zaskakującej zmiany, którą cechowała „niepowtarzalna siła wyrazu zawarta w środkach najprostszych” [Ciarkowski 2016: 56].

Po 60. Rocznicę w Łodzi powstały dwie istotne instytucje: oddział Muzeum Tradycji Niepodległościowych w Łodzi „Stacja Radegast”, działające w budynkach naznaczonej tragedią Żydów stacji kolejowej (od 2006 roku) oraz znajdujące się tuż przy historycznej granicy getta Centrum Dialogu im. Marka Edelmana (od 2010 roku), tworzące kompleks z Parkiem Ocalałych. Na przestrzeni lat przeprowadzono szereg akcji, wystaw i zrealizowano

liczne projekty badawcze oraz wydawnicze. Powstała pracowita makieta Getta Łódzkiego (Muzeum Tradycji Niepodległościowych) oraz makieta „zaginionego kwartału”, czyli pasa wyburzonej zabudowy oddzielającego getto od aryjskiej części miasta (Muzeum Miasta Łodzi). W drugiej dekadzie XXI wieku wiedza na temat wydarzeń z II wojny światowej w porównaniu do przełomu lat 80. i 90. jest nieporównywalnie łatwiej dostępna (zarówno zza ekranu, jak i na ulicach miasta), bardziej kompleksowa, przybliżana za pomocą różnorodnych działań i mediów. W 2014 roku władze miasta zdecydowały się na trwałe oznaczenie granic getta za pomocą granitowych płyt. Paradoksalnie szlachetny materiał nie zwraca uwagi tak mocno jak niedbale nałożona biała farba. Elegancki gmach Centrum Dialogu kontrastuje z licznymi w tej okolicy budynkami bez podstawowych cywilizacyjnych udogodnień, sypiącymi się torami tramwajowymi i wieloma innymi zaniedbaniami. Zdaniem Skoka kontrasty te sprzyjają poczuciu wyalienowania lub stygmatyzacji mieszkańców dawnej „zamkniętej dzielnicy”. Obchody i szereg innych wydarzeń kreowanych jest w dużej mierze z myślą o poprawie wizerunku polityków lub ewentualnie wizerunku miasta. Pomimo starań wielu instytucji brakuje koordynacji działań kulturalnych, nie ma też urbanistycznego masterplanu dla dawnego getta, który chroniłby ślady przeszłości i wytyczał obszary do zreorganizowania. Brakuje również przemyślanej rewitalizacji skupionej na wspieraniu lokalnej społeczności – co dosadnie komentuje Skok:

„Nie sposób nie dostrzec powierzchowności tych doraźnych pokazów, niepopartych żadną refleksją ani działaniami na rzecz rejonów, gdzie mieściło się kiedyś getto i „dzielnice żydowskie”. Mówię tu przede wszystkim o edukacji oraz realnej poprawie warunków życia w tamtych kwartałach naszego miasta. Prawdziwa praca jaka powinna się odbyć nie opiera się na oficjalnych galach i propagandowych obchodach [Skok, Filanowski 2011: 135].”

Życie ulicy, nawyki mieszkańców opisywane przez Skoka na przełomie lat 80. i 90. po trzydziestu latach uległy zmianie. Według danych głównego Urzędu Statystycznego bezrobocie w mieście w 2019 roku spadło poniżej 5% - na początku lat 90. XX wieku było to ponad 20% [Zajdel 2009: 245]. Słowo Jude i inne antysemickie hasła wciąż można zaobserwować w krajobrazie miasta. Trudno nie opierając się wyłącznie na subiektywnych odczuciach zweryfikować współczesną skalę i intensywność zjawiska w porównaniu do lat 90. XX wieku – nie prowadzono kompleksowych, zaawansowanych statystyk czy badań na ten uznawany za marginalny temat. Działalność Jude jest wciąż otwartym polem artystycznej ekspresji, komunikowania doświadczeń i uważnego obserwowania miejskiej codzienności. Artyści w

radykałny formalnie sposób wychwytyją złożone, nieoczywiste związki między wydarzeniami z przeszłości i teraźniejszości, pamięcią i niepamięcią, continuum miejsc. Wskazują, że historia się nie powtarza, wydarzenia odchodzą w przestrzeń pamięci, idee i ich symbole zmieniają się i mutują, ale zarówno działania, jak i myśli z przeszłości (a zwłaszcza sposoby sterowania zbiorową nienawiścią) mają swoje konsekwencje dziś. Próby „zorganizowanego zapominania” w Polsce Ludowej i marazm lat 90. jawią się jako kolejne warstwy tego procesu. Nieprzepracowane praktyki przemocowe z przeszłości, są – podobnie jak patogeny – same w sobie niewidzialne, inaczej niż ich efekty. Zmniejszają swoje pole rażenia, gdy grupa osiąga „odporność stadną”, ale trwają i w koincydencji sprzyjających warunków potrafią wykształcić nowe formy, wywołując dotkliwą „epidemię”. Wyzwaniem, jakie rzuca Jude, jest obserwowanie i analizowanie śladów takich praktyk oraz nieustające wzywanie do reakcji – pomimo trudności i ryzyka.

18 rzek, Przepraszam

Fabryka na rzece

Performans zatytułowany *18 rzek* duetu Przepraszam, tworzonego przez Suavasa Lewego i Olę Kozioł, odbył się 6 listopada 2016 r. w ramach V festiwalu Musica Privata w Art Inkubatorze, w dawnej fabryce Karla Scheiblera. Tytuł nawiązywał do specyficznej sieci łódzkich rzek i ich charakteru, który nie koresponduje z popularnym wyobrażeniem miejskiej rzeki: z bulwarami na brzegach, przecinanej przez solidne mosty i taflą, w której widać odbicia wysokich budynków. Łódzkie rzeki w większości są klasyfikowane przez geografów jako strumienie lub ciek wodne. Rzekami nazywa się je zwyczajowo, jako rzeki opisywane są też w historycznych dokumentach. Ile ich jest dziś, ile ich było kiedyś – w tej sprawie zgodności nie ma. Liczba 18 – pojawiająca się w tytule performansu – pojawia się w wielu opracowaniach. W 2016 roku prowadzone w mieście prace budowlane odkryły podziemny bieg wartko płynącego strumienia znanego ze źródeł historycznych – Lamusa, nazwanego tak od znajdującego się kiedyś na nim młyna. W komunikatach prasowych Zakładów Wodociągów i Kanalizacji nazwano go „dziewiętnastą rzeką”. Internetowa encyklopedia Wikipedia [stan na 20.02.2020] podaje, że przez miasto przepływa 20 mniejszych rzek i strumieni. W opracowaniu naukowym specjalistów z Urzędu Miasta Łodzi i Politechniki Łódzkiej z 2010 roku przeczytamy natomiast, że przez Łódź przepływają dwie rzeki, 20 strug zwyczajowo nazywanych rzekami, a także:

„(...) 36 nazwanych cieków oraz bliżej nieznana ilość mniejszych, nienoszących nazwy cieków, które w większości zostały przekształcone w rowy przydrożne lub całkowicie zasypane [Wierzbicki, Wacck-Zajac, Kośka 2010: 146].”

Szacunki te pozwalają nam uruchomić wyobraźnię: jak wyglądać mogły tereny dzisiejszej Łodzi na początku XIX wieku, przed rozwojem w kierunku miasta przemysłowego? Wartki nurt i zasobność w wodę zachwyliły Stanisława Staszica, który w 1825 r. gościł w Łodzi w czasie objazdu ośrodków przemysłowych w zachodniej części Królestwa Polskiego. Z zachowanych fragmentów (dokument zaginął, a jego treść znana jest z cytatów i przedruków) wyłania się niemal obraz bogatej sieci wartkich strumyków determinujących życie przedprzemysłowego miasteczka:

„(...) małe, drewniane miasteczko rządowe, od dwóch lat na fabryki rozmaite przeznaczone. Położenie miejsca tego jest szczególniejsze z wielu względów, znajduje się z całą swoją rozległą okolicą pod obszernym i wyniosłym wzgórzem [!], z którego niezliczone trzyszcza źródła. Tych zbieg wód łatwo tak kierowany być może, iż prawie przy każdego fabrykanta mieszkaniu przebiegać mogą dla jego użytku strumienie. [Woźniak 2018: 204]”

Raport Staszica – doświadczonego, siedemdziesięcioletniego protagonisty myśli oświeceniowej, pełniącego funkcję dyrektora Wydziału Przemysłu, Kunsztów i Handlu w Komisji Rządowej Spraw Wewnętrznych i Policji Królestwa Polskiego – rolę strug, strumieni i rzek opisuje jako kluczową dla rozwoju miasta jako ośrodka przemysłowego. Staszic nawet nie postuluje ich dokładnego zinwentaryzowania, podkreślając ich „niezliczoność”, i wskazuje, jak można wykorzystać to naturalne bogactwo okolicy – poprzez sprywatyzowanie i zwiększenie produkcji przemysłowej.

Najważniejszymi rzekami w skali regionu są Ner i Bzura. Wszystkie łódzkie rzeki i strugi zasilają jedną z tych dwóch rzek, z wyjątkiem zlewni rzeki Miazgi wpadającej do Wolbórki – prawego dopływu Pilicy. Bzura płynie na północnych krańcach administracyjnych granic miasta i wpada do Wisły. Ner natomiast płynie na jego południowym krańcu i zasila Odrę. Rzeki zasilające Bzurę na północy miasta to: Aniołówka, Brzoza, Łagiewniczanka, Moszczenica, Sokołówka, Wrząca, Zimna Woda. Ner zasilają: Augustówka, Bałutka, Dobrzyńka, Gadka, Jasieniec, Jasień, Karolewka, Lubczyna, Łódka, Olechówka. Nazwy wielu z nich związane są z dawnymi wsiami, które stały się dzielnicami miasta. Mieszkańcy często nie łączą ze sobą tych nazw. Nie wiedzą też, gdzie znajduje się dana rzeka, ponieważ część z nich jest ukryta w podziemnych kanałach.

Wiedza o łódzkich rzekach stała się domeną głównie osób zajmujących się sprawami miasta lub wody zawodowo – pracowników instytucji gospodarki wodnej oraz historyków (profesjonalistów i amatorów) i przewodników miejskich. Istnieje pole do badań nad tym elementem wiedzy o mieście wśród łodzian – w analizowanych badaniach ankietowych dotyczących wizerunku miasta brakuje tego elementu. Nawet w badaniu wizerunku miasta i tożsamości mieszkańców przeprowadzonym na grupie studentów łódzkich uczelni, którzy – jak zauważają autorzy – postrzegają Łódź przez pryzmat miejsca historycznego, poprzemysłowego i o wielokulturowej tradycji, skojarzenie z rzekami nie pojawia się [Sokołowicz, Boryczka, 2011: 1-12]. Mieszkańcy nie znają łódzkich rzek – nie dostrzegają ich. Łódzkie rzeki, jako nieosiągające spektakularnych rozmiarów, łatwo regulowano i ostatecznie

wpuszczano pod ziemię. Widocznym świadectwem ich istnienia jest ponad kilkadziesiąt zbiorników zlokalizowanych na terenie miasta. Większość z nich stworzona została przez człowieka i stanowi relikwiny zaplecza wodno-energetycznego dawnych młynów i fabryk. Wraz z upowszechnieniem się w produkcji maszyn parowych potencjał łódzkich rzek jako źródła wykorzystywanego do wytwarzania energii przestawał być atrakcyjny – zniknęły więc instalacje wskazujące na użyteczną rolę spiętrzeń wody. Pozostały zbiorniki. Te pojawiają się w miejskim krajobrazie przy dawnych fabrykach czy w parkach – są tajemnicze dla osób nieznających historycznego kontekstu ich powstania. Zidentyfikowanie miejsca, w którym do zbiornika wpływa rzeka i w którym z niego wypływa, wymaga uważnej obserwacji – jeśli nie jest ukryte pod taflą wody. Rzeki tak istotne dla rozwoju Łodzi jak Łódka i Jasień z małymi wyjątkami płyną przez miasto w kanałach. Odsłonięte koryta rzek można łatwiej odszukać na północy i południu miasta, gdzie widoczne są Sokołówka (północ) czy Olechówka (południe).

Za początek historii „zniknięcia” łódzkich rzek można uznać moment wytyczenia Nowego Miasta w latach 1821-1823, które podporządkowało przestrzeń potrzebom rzemieślników, głównie sukienników. W centrum symetrycznie wytyczonej osady znalazł się ośmioboczny Rynek Nowego Miasta (współczesny Plac Wolności), położony na osi traktu piotrkowskiego (ulica Piotrkowska), łączącego nowy układ urbanistyczny ze starą Łodzią (Stare Miasto) o charakterze rolniczym. Dawna struktura miejska oraz inne kwestie własnościowe sprawiały, że geometrycznie wytyczona sieć dróg w niektórych fragmentach musiała ulegać deformacji, co nie zmienia faktu, że jak zauważa Krzysztof Stefański:

„(...) układ urbanistyczny Nowego Miasta powstał zasadniczo jako założenie osiowe i regularne, pomyślane w sposób racjonalny, typowy dla urbanistyki klasycystycznej [Stefański 2016: 39].”

Autorstwo tego planu pozostaje nieznane, ale podejrzewa się, że duży wpływ na jego kształt miał Rembieliński, łączy się go też z osobą geometry Fillipa de Viebiga [Stefański, 2016: 37]. Stefański zauważa, że przy wytyczaniu Nowego Miasta popełniono błąd w sztuce dotyczący biegnącej z zachodu na wschód ulicy Północnej. Ulica ta na odcinku skrzyżowań ze Wschodnią i Widzewską (dziś Kilińskiego) kolidowała z korytem rzeki Łódki i urywała swój bieg na odcinku około 200 metrów. W rezultacie biegnąca z południa na wschód ulica Wolborska – która powinna prowadzić ruch z Nowego Miasta do Starego – stała się traktem dysfunkcyjnym. Pomimo zbudowania mostka na tym odcinku rzeki „jedynym pewnym połączeniem obu organizmów stanowiła przez długi czas ulica Piotrkowska [Stefański 2016: 39].” Rzeka stała się tym, co Richard Sennett [2010: 280-284] opisuje jako opór umiejscowiony – w tym przypadku miejsce

separacji Nowego i Starego Miasta, uniemożliwiającej swobodną wymianę. Opór ten stał się wyzwaniem dla projektantów i zarządzających, a także przyczyną sporów sądowych między miastem i fabrykanckimi rodami Anstatdtów oraz Biedermannów [Stefański 2016: 211]. Spór ten był bezpośrednio związany z działaniami na rzecz uregulowania rzeki i połączenia obu odcinków ulicy na początku lat 80. XIX wieku. Planistyczny błąd miał więc swoje różnorodne konsekwencje – od zaburzenia ruchu między Starym i Nowym Miastem po spory terytorialne, ale długoterminowo dał przykład, jak można „okiełznać” łódzkie rzeki. Mam tu na myśli swoiste „uniezależnienie” się topografii i krajobrazu od pierwotnego, zastanego kształtu.



Odslonięty w czasie prac remontowych kanał rzeki Łódki na wysokości ulic Północnej i Wolborskiej, 2022 rok, fot. Błażej Filanowski

Działania regulujące rzeki wpisują się w szerszy kontekst relacji ludzi i czynników pozaludzkich, charakterystyczny dla epoki antropocenu. W tym kontekście znajdziemy wiele analogii między Łodzią a miastami Nowego Świata. Wykonany w 1811 roku przez holenderskich urbanistów plan Nowego Jorku uznawany jest za jedno z najbardziej śmiałych rozwiązań – wybiegających w przyszłość, projektujących zręby gigantycznej metropolii na prawie niezamieszkanym terenie. Rem Koolhaas w tekście *Deliryczny Nowy Jork. Retroaktywny manifest dla Manhattanu* [Koolhaas 2013: 10] nazwał plan Manhattanu niewyrażoną wprost, lecz intuicyjnie wdrażaną przez projektantów miasta ideologią, która:

„(...) jest przede wszystkim wytworem rozważań konceptualnych. Choć z pozoru jest neutralna, stoi za nią określony program intelektualny: pozostaje obojętna wobec istniejącej topografii, a zatem uznaje wyższość konstrukcji umysłowej nad rzeczywistością [Koolhaas 2013: 24].”

W Łodzi systemowe ukrycie rzek „pod miastem” zaczęto planować na początku XX wieku. Budowę podziemnej sieci rozpoczęto w połowie lat 20. Łódź miała już niemal pół miliona mieszkańców, a jej ogromną bolączką był fetor wydobywający się z odsłoniętych, zanieczyszczonych rzek i strug. Łódzkie rzeki zaczęto postrzegać, jako niehigieniczne i kłopotliwe ze względu na spływające do nich w coraz większych ilościach ścieki. Zaprojektowanie rozwiązania tego problemu powierzono doświadczonemu angielskiemu inżynierowi Williamowi H. Lindleyowi. Wykonawcą jego planów stał się inżynier Stefan Skrzywan. Efekty tego ogromnego na skalę możliwości miasta przedsięwzięcia zmieniły radykalnie jego krajobraz i sprawiły, że rzeki, znikając z widoku, zaczęły też znikać ze świadomości mieszkańców. Waldemar Biezanowski [2003: 20] przywołuje fragment tekstu publicystycznego z 1931 roku, w którym autor opisując Łódź podkreśla, że leży ona nad rzeką Łódką, po czym stwierdza, że wśród jego rozmówców „nikt nie widział” owej rzeki ani nie mógł o niej powiedzieć nic pewnego. Można domniemywać o krytycznym a nawet złośliwym stosunku autora tekstu do opisywanego miasta, trudno jednak spierać się z faktem, że rzeki w Łodzi stały się w powszechnej świadomości podziemnymi „kanałami”. W ten sposób rozwijające się miasto przemysłowe stało się nową, górną „warstwą geologiczną”, która przykryła dawny kształt osadnictwa rozwijającego się wzdłuż rozległej sieci rzek, strumieni i zbiorników. Ukrycie łódzkich rzek nastąpiło – podążając za propozycją teoretyczną Ewy Rewers – najpierw w obszarze miasta zarządzanego i projektowanego (*polis*), kryjąc je w dużej części pod ziemią, co w dłuższej perspektywie spowodowało ich zniknięcie z obszaru subiektywnego i intersubiektywnego doświadczenia miasta (*metapolis*) [Rewers 2005; 279-298]. W centrum Łodzi rzeki zostały przykryte geometryczną siatką równoległą i prostopadłą położonych względem siebie ulic. Formujące przedprzemysłową topografię, wyznaczone przez wodę granice i przecięcia zaczęły zanikać. Coraz trudniejsza do zrozumienia stawała się specyfika dawnego terytorium, którego pozostałości przetrwały w widocznych dla uważnego eksploratora śladach infrastruktury i nazwach miejsc. Jedną z takich nazw jest Księży Młyn – nawiązująca do nieistniejącego już młyna na „pracowitej” (o relatywnie silnym nurcie) rzece Jasień. To wokół niej powstały produkcyjne imperia Scheiblerów i Grohmanów.

Karl Scheibler pojawił się w Łodzi w 1854 roku w sprawie przyznania mu placu wyodrębnionego z miejskiego parku przy Wodnym Rynku pod budowę dużej przędzalni bawełny [Stefański 2016: 153-154]. Zakłady zaczęły produkcję dwa lata później, a ambitny przemysłowiec powiększał swój majątek, wnosząc rozbudowany pałac, tworząc prywatny park, osiedle robotnicze i oczywiście kolejne fabryki. Do końca XIX wieku „imperium” zaczęło rozrastać się na południe i zachód. Najdalej wysuniętymi na zachód zabudowaniami – sięgającymi niemal ulicy Piotrkowskiej – był kompleks przy ulicy Przędzalnianej/św. Emilii (obecnie bp. Tymienieckiego). Na tej parceli wybudowano bielnię, farbiarnię oraz wykończalnię, secesyjną elektrownię według projektu Alfreda Frischa oraz magazyny tkanin surowych i wykończonych. Ceglane budynki magazynów wzniesiono już w oparciu o żelbetonową konstrukcję, z charakterystycznymi niewielkimi oknami (ze względu na funkcję). Kompleks ten od 2005 roku zaczęło adaptować Międzynarodowe Muzeum Artystów i Fundacja Edukacji Wizualnej. Miejsce to stało się rozpoznawalne pod marką Łódź Art Center. Rok później Urząd Miasta Łodzi, Łódź Art Center i Stowarzyszenie Teatralne CHOREA utworzyły wspólnie miejską instytucję kultury – Fabrykę Sztuki. Stała się ona przestrzenią bardzo różnorodnych działań artystycznych, w tym dużych wydarzeń jak łódzkie Biennale, Fotofestiwal i Międzynarodowy Festiwalu Designu – Lodz Design, premier Teatru Chorea, jak i miejscem goszczącym kameralne festiwale, takie jak Musica Privata w 2016 roku, w ramach którego odbył się performans *18 rzek*.

W tym samym, najbardziej wysuniętym na zachód fragmencie „imperium” Scheiblera (później Scheiblera-Grohmana) – wyznaczonym ulicami (używając współczesnych nazw): Kilińskiego od wschodu, Piotrkowską od zachodu, Tymienieckiego od południa i Milionową od zachodu – ale w jego wschodniej części, znajduje się „fabryka na rzece” – Nowa Tkalnia (1898). Zaprojektowana przez Pawła Rübensahma, dziś zrujnowana fabryka zajmowała teren trzech hektarów, przykrywając koryto rzeki Jasień.



ARTinkubator, miejsce performansu, 2022 rok, fot. Błażej Filanowski

Łódka (prawdopodobnie pierwotnie nazywana Starą Strugą) i Jasień to dwie najważniejsze rzeki w historii miasta. O ile Łódka była kluczowa dla Łodzi rolniczej, to Jasień odgrywał istotną rolę w rozwoju Łodzi wczesnoprzemysłowej. Ta licząca niecałe 13 km rzeka ma cechy strumienia górskiego – jej przeciętny spadek podłużny wynosi 5,6‰ (w górnym biegu nawet do 8‰), a źródło znajduje się na terenie osiedla Stoki na wysokości około 245 m n.p.m. [Moniewski 2014]. Zaledwie 1,7 km cienkiej stróżki Jasienia płynie na powierzchni, kolejny jego odcinek został już sprowadzony pod ziemię. Wody Jasienia zasilają staw (pozostałość po zbiorniku młyńskim) w Parku Widzewskim, znikają pod ziemię na kolejne dwa kilometry i wyłaniają się w Parku nad Jasieniem, gdzie znajduje się jego korytowe źródło ascensyjne. Jasień wyłania się ponownie na terenie ogrodów działkowych, by za ulicą Śmigłego-Rydza zasilić największy z tamtejszych stawów, nad którym od średniowiecza do czasów wielkoprzemysłowych stał Młyn Księży (we władaniu proboszcza), od którego nazwę wziął cały przemysłowy kompleks. Za ulicą Przędzalnianą Jasień ginie znów w podziemnych kanałach (stary kanał wybudowany przez fabrykanta został w połowie XX wieku „odciążony” nowym pod ulicą Milionową). Swoistym śladem Jasienia jest też staw z XIX wieku przy dawnej „białej” fabryce Ludwiga Geyera – dziś będącej siedzibą centralnego Muzeum Włókiennictwa. Poniżej ul. Wólczańskiej w okolicach ul. Pięknej Jasień wypływa na powierzchnię

umocnionym korytem, a na ostatnim, krótkim odcinku płynie wreszcie korytem nieuregulowanym, by wkrótce ujść do rzeki Ner.

To właśnie pod Nową Tkalnią zdecydowano się schować pod ziemię pracowitą rzekę. Decyzja ta wynikała z powszechnego użycia maszyn parowych (przez co nurt Jasienia nie był już postrzegany jako potencjalne źródło energii), eksploatacji ekosystemu Puszczy Łódzkiej, która skutkowałą zmniejszaniem się objętości wód łódzkich cieków wodnych i silnemu, uciążliwemu zanieczyszczeniu rzeki, traktowanej w górnym biegu, jako ściek. Fragment Jasienia pod Nową Tkalnią stał się prototypem dla rozwiązań powszechnie wdrażanych w późniejszych latach, prowadząc do stanu, w którym zdewastowane ekologicznie łódzkie rzeki przestały odpowiadać obrazowi typowych rzek miejskich. W ten sposób Jasień stał się tym, co Bruno Latour [2011: 76] za Michaeliem Serressem określa jako quasi-obiekt. Pojęcie to określa twory trudne do zakwalifikowania w kategoriach ludzkiej kreatywności lub efektu działań natury. Quasi-obiekt jest z tego względu nieprzejrzystym tworem hybrydycznym.

Działanie duetu Przepraszam, odbywające się w przestrzeniach instytucji kultury, jest jednocześnie działaniem *site-specific* ze względu na bezpośrednie sąsiedztwo niedostępnego obiektu – Scheiblerowskiego kanału, do którego wprowadzono rzekę Jasień, tworząc precedens dla takiej praktyki. To Jasieniowi, pracowitej rzece ważnej dla historii miasta, która ostatecznie została wyeksploatowana i przykryta „przemysłową warstwą”, duet poświęcił uwagę.

18 rzek – uszy miasta

Duet Przepraszam, tworzony przez Olę Kozioł i Suavasa Lewego, zadebiutował na początku 2015 roku. O ile początki artystycznej drogi Lewego wiążą się z muzyką i dźwiękiem, Ola Kozioł zaczynała tworzyć na polu malarstwa, szybko rozszerzając swoje działania w kierunku instalacji, wideo, muzyki i *performance art*. W 2009 roku ukończyła Akademię Sztuk Pięknych w Łodzi, gdzie następnie została asystentką w Pracowni Malarstwa i Działań Interdyscyplinarnych prowadzonej przez prof. Piotra Stachlewskiego. W swoich performansach wykorzystuje technikę tzw. „śpiewu białego”. Tradycyjna technika wokalna stała się ważnym elementem działań Oli Kozioł od wystawy „Chleb i sól” w 2011 roku w Zbąszyniu, gdzie artystka zaprezentowała pracę audio-wideo *Pole śpiewa*. W 2013 roku zaprezentowała akcję-wystawę *Eksperyment z zasiewem i głosem* w zlokalizowanej wówczas przy ulicy Piotrkowskiej 118 Galerii Manhattan w Łodzi, w ramach której zasiała zboże, a następnie podlewała je i doglądała, śpiewając przy tym tradycyjne pieśni ludowe (w czasie jej

nieobecności w galerii były one odtwarzane). Kozioł działa w popularyzującym biały śpiew kolektywie Miejskie Darcie Pierza oraz w Chórze Strzeмиńskiego, który wykonuje w tradycyjnej konwencji utwory oparte o awangardowe manifesty i teksty teoretyczne. Poza Przepraszam współtworzy – wraz z Andrew Dixonem, grającym na własnoręcznie skonstruowanym monochordzie stanowiącym współczesną wersję tubmaryny – formację Mutant Goat. Zespół powstał w czasie pobytu artystki w Londynie za sprawą zaproszenia jej przez Joannę Rajkowską do performansu *Song from the Workhouse*. Mutant Goat jest syntezą ludowych inspiracji, estetyki improwizacji oraz rozczarowania cywilizacją inspirowanego Dada.

Suavas Lewy to performer, kompozytor, multiinstrumentalista, wokalista, edukator. Swoją działalność na polu sztuki zaczął na przełomie 1986 i 1987 roku. W latach 1990-1992 zainteresował się hip-hopem i należy do grona pionierów tego gatunku w Polsce. Po 1995 roku znany był przede wszystkim jako lider łódzkiej formacji rockowo-eksperymentalnej Prząśniczki. Na początku drugiej dekady XXI wieku Lewy zaangażował się w sound'artowy projekt Bogowie oraz kolektywy Dźwięk-Bud i upcyklingowo-permakulturowy B.I.E.D.A. Dźwięk-Bud skupiał muzyków improwizatorów, tworzących muzykę dla przestrzeni, budowli i otoczenia. Nagradzana płyta kolektywu „Ostre noże” z 2013 roku stanowi wariację na temat audiosfery i klimatu dźwiękowego łódzkich targowisk. Liczne projekty artystyczne, edukacyjne czy wydawnicze (Nasze Nagrania), w które angażuje się Lewy, charakteryzuje przeniesienie do twórczego rzemiosła doświadczeń audiosfery miasta, fragmentów historii, legend, różnorodnych estetyk i kompozycji. Artysta w wywiadzie dla „Dwutygodnika” wzmiankuje o pomysle stworzenia mitu zaginionego zespołu „Nomadzi znad Łódki”, aktywnego w latach 60. i 70. XX wieku. Lewy opisuje to jako zarys pewnej estetyki czy specyficznego gatunku „muzyki wyodnalezionej”, która jest: „(...) niby odnaleziona, ale tak naprawdę wymyślona” [Lewy, Strzemieczny 2017]. W performansie *18 rzek* widać elementy tej koncepcji – zarejestrowana audiosfera Łodzi miesza się z improwizowaną muzyką wykonywaną na niekonwencjonalnych instrumentach, tj. gałąź strunowa, chordingon deskowy, patyczki, liście oraz śpiewem Oli Kozioł w kontekście łódzkiej sfery metapolis – historii, faktów, mitów, wyobrażeń. W przeciwieństwie jednak do retrospektywnego charakteru pomysłu Nomadów znad Łódzki, *18 rzek* to spekulatywna podróż w przyszłość: widzowie przenoszą się do Łodzi, w której rzeki „powróciły” i pełnią istotną kulturotwórczą rolę.

Działania Przepraszam są różnorodne: od performansów, do których należy *18 rzek*, w których istotną rolę odgrywa gra na różnych, często niekonwencjonalnych instrumentach

oraz śpiew, poprzez bardzo oszczędne w środkach akcje o klasycznym rysie *performance art*, takie jak *Przepraszam* z 2019 roku, gdzie siedząc naprzeciwko siebie przy drewnianym stole, powtarzali tytułowe słowo, do działań „społecznych” – pomocowych, relacyjnych, edukacyjnych. Przykładem akcji z tej ostatniej kategorii była „Chleb, bułeczka i chałeczka” z 2015 roku – interwencja wobec niespodziewanej sprzedaży i planowanego wyburzenia pawilonu należącego do miasta, w którym zlokalizowana była osiedlowa piekarnia Pani Elżbieta. W akcję zaangażowali się studenci I roku ASP Łódź – Pracowni Malarstwa 210, organizując w lokalu dawnej piekarni przy Czarneckiego 4 wystawę. Akcja obejmowała też mikro-koncert *Przepraszam* wraz z „chórem piekarzy” (składającym się z członków grupy śpiewu tradycyjnego Miejskie Darcie Pierza) oraz audio-instalację *Gra piekarnia*, zaprezentowaną podczas finisażu wystawy „Swingująca chałeczka”. Akcja stała się pretekstem do zaproszenia przedstawicieli Urzędu Miasta Łodzi i rozpoczęcia negocjacji w sprawie pomocy w utrzymaniu lokalnej piekarni.

„Interesuje nas bezpośredni kontakt z otoczeniem, ku któremu kierujemy nasze działanie. Wierzimy, że sztuka jest elementem codziennego życia, a nie działalnością wybranych ludzi. Każdy ma w sobie twórczy potencjał, dzięki któremu może przekształcać zastaną rzeczywistość.” – deklarują Ola Kozioł i Suavas Lewy jako duet *Przepraszam* [*Przepraszam*].

Artystyczna para w latach 2015-2020 realizowała nie tylko na gruncie miasta w którym mieszka a na liście miejsc w których działali są m.in. w Bergen, Berlin, Rzym i Wenecja.

Wspólna akcja Oli Kozioł i Suavasa Lewego, która obiegła media głównego nurtu (w tym telewizje śniadaniowe) w 2016 roku, nosiła tytuł *Podważamy stan obecny*. Zdarzenie miało formę wielodniowej, pieszej wędrówki artystki z Ustki do Łodzi i artysty z Zakopanego do Łodzi. Tytuł nawiązywał do zbliżającego się ślubu Oli Kozioł i Suavasa Lewego, który miał miejsce w Łodzi. Zdarzenie miało charakter performatywnego i publicznego zamanifestowania uczucia, jakie zaistniało między nimi. Działanie to w jego krytycznej recepcji budziło skojarzenie z ostatnim wspólnym wystąpieniem Mariny Abramović i Ulaya *The Lovers: The Great Wall Walk* z 1988 roku. Artysta i artystka wyruszyli ze wschodniego i zachodniego końca Wielkiego Muru Chińskiego, aby spotkać się i zakończyć trwający 12 lat związek. Działanie Abramović i Ulaya w swojej warstwie estetycznej – w szczególności za sprawą dokumentacji fotograficznej i filmowej, ukazującej samotne jednostki wędrujące w słońcu przez wzniosłe twory natury i starożytne ruiny – odbierane jest jako nawiązanie do tradycji romantycznej, melancholijnej. Podróż Lewego i Kozioł jest antytezą samotności. Wędrują, aby spotkać się

i pozostać razem. Samo wędrowanie zamiast refleksyjnej samotności miało być formą manifestacji otwarcia się na przypadkowe spotkania z ludźmi – swoistym „testem” dobrej woli napotkanych:

„Idea, która nam przyświecała, to dzielenie się i rozmowa z napotkanymi osobami o napędzającym nas wszystkich paliwie, jakim jest miłość. Równocześnie pragnęliśmy przełamywać stereotyp i strach przed obcym. Specjalnie nie wzięliśmy namiotów, bo chcieliśmy wchodzić do domostw i gospodarstw, by prosić o nocleg. Widząc, jak media przedstawiają ten drażliwy temat, pragnęliśmy sprawdzić, jak jest naprawdę i finalnie przekazać w świat informację: nie jest tak źle, musimy sobie szczerze zaufać [Lewy, Strzemieczny 2017].”

W twórczości Kozioł i Lewego pojawia się krytyczny rys wobec obrazu człowieka wykreowanego przez media masowe, koncentrujące się na tym, co drastyczne i ekstremalne. Duet zwraca uwagę na codzienną życzliwość i żywe, funkcjonujące formy wspólnotowości. Mimo tej wiary w spontaniczne reakcje ludzkie, w twórczości Przepraszam widać jednak sceptycyzm wobec możliwości (w chwili obecnej) strategicznej, systemowej i kulturalnej zmiany. Jako jeden z najważniejszych problemów współczesności duet wskazuje antropoceniczny nacisk na środowisko naturalne. *18 rzek* zobrazowało ten problem w oparciu o materiały uzyskane w czasie miejskich poszukiwań dostępnych odcinków łódzkich rzek, praktykowanych przez Suavasa Lewego. Lewy przed rozpoczęciem osobistego „śledztwa” wiedział o istnieniu w Łodzi rzek, ale zwracał uwagę na dwie: Olechówkę i Łódkę. Olechówka płynie na południu miasta, w większości odkrytym korytem – w jej pobliżu przez pewien czas mieszkał artysta. Według historycznych zapisów wody Olechówki miały lecznicze właściwości, obecnie – po okresie przemysłowego zanieczyszczenia – rzeka jest przedmiotem działań o charakterze renaturalizującym. Lewy przyglądał się też odsłoniętym fragmentom Łódki – ważnej dla historii miasta rzeki płynącej głównie pod ziemią na północy miasta, której odkryte fragmenty znajdują się m.in. w okolicy budynków Akademii Sztuk Pięknych i w Parku Ocalałych. Łódka na tym odcinku w wybetonowanym korycie poprzez większość dni w roku niesie niewielkie ilości wody (strużka często ok. 1 metra szerokości). Jej rachityczny nurt jest wynikiem trwającej od 200 lat deforestacji, osuszania i kanalizowania kolejnych obszarów na terenie miasta i w jego okolicy. Świadomość przemian, które już zaszły, oraz możliwego w konsekwencji zmiany klimatu zniknięcia rzeki, skłoniła Lewego do poszukiwań jakiejś formy archiwizacji jej obecnego stanu. Jednym ze źródeł inspiracji była praca austriackiego artysty, który w wyschniętym korycie miejskiej rzeki umieścił sprzęt nagłaśniający

odtwarzający dźwięk płynącej wody. Lewy postanowił oddać swoisty hołd znikającym rzekom poprzez stworzenie audialnej „kapsuły czasu”, będącej świadectwem ich mocno nadwątlonego, ale jeszcze istnienia. Odnajdywane przez artystę wyraziste różnice terenu, zbiorniki wodne, rowy, balustrady dawnych mostów lub dostosowujące się do płynącej niegdyś wody rozwiązania architektoniczne świadczyły o tym, że znajduje się on nad płynącymi w podziemiach rzekami lub znalazł ich relikty. Lewy „archiwizację” prowadził na różne sposoby: raz notując dokładnie, skąd pochodzi zapis i w jakim czasie był wykonany, innym razem rejestrując fragmenty wędrówek z różnorodnymi zapisami dźwięków, które zdawały mu się związane z audiosferą miejskich rzek. Niektóre dźwięki rzek mogłyby być usłyszane tylko nocą, kiedy zgiełk przemysłowych instalacji i transportu został zredukowany. Pozwala to na uchwycenie doświadczenia wąskiego nurtu miejskiej rzeki reprezentującej antropocen w skali „mikro”. Anna Nacher zastanawiając się nad antropocenem nie w globalnym ujęciu, ale indywidualnego, lokalnego doświadczenia referuje poszukiwania głosu rzeki Missisipi odwołując się do nieeurocentrycznej wrażliwości. Wśród wielu referowanych prac odwołuje się do twórczości poetki plemienia Abenaki – Cheryl Savageau, która twierdzi, że wszelkie historie wywodzą się z Ziemi [*Land*] i zachęca do wsłuchania się w celu ich poznania. Nacher podsumowuje:

„Aby usłyszeć głosy rzeki, potrzebna jest cisza i wytrwałość w zaangażowanym jej słuchaniu, także wtedy, kiedy jest jedyną odpowiedzią na zadawane pytania. Cisza, która meandruje i zmienia natężenie, generuje nowe wyspy i odsłania nowe kształty brzegu; ta, która nie pozwala łatwo zbudować mostów, i ta, która daje szansę na porozumienie i zrozumienie. Która jest sprawcza, nawet jeżeli jest ucieczką od tematu i historyczną strategią przetrwania [Nacher 2021: 58].”

Suavas Lewy wykorzystał te nagrania wody na płycie *Dźwiękowa Historia Łodzi* z 2017 r. To składająca się z siedmiu utworów kompozycja z elementami reportażu. W utworach pojawiają się wypowiedzi tworzące ramy dla narracji o historii Łodzi oraz wypowiedzi o mieście i jego doświadczeniu wyrażane przez osoby z dysfunkcją wzroku, współpracujące z fundacją „Szansa dla Niewidomych”. Wypowiedzi te Lewy zebrał podczas siedmiu spacerów z podopiecznymi fundacji w miejsca szczególne dla miasta lub o historycznym znaczeniu. Lewy w ten sposób chciał zwrócić uwagę na unikalność percepcji miasta wśród osób biorących udział w spacerze, która u części z nich opiera się na zmysłach słuchu, dotyku, zapachu, przy ograniczeniu lub braku bodźców wzrokowych. Nagrania szumu wody z miejsca, gdzie łączą

się rzeki Bałutka i Łódka, pojawiły się w utworze „Niezliczone trzyszą źródła” – swoistej impresji o przedprzemysłowej historii miasta i współczesnej miejskiej przyrodzie.

Łódzkie rzeki są w twórczości Lewego „bramą” między przeszłością a teraźniejszością: miastami pierwszym i drugim (górnym i dolnym) w ujęciu Tadeusza Sławka [2010]. Miasto pierwsze (dolne) według Sławka to miasto spraw codziennych. Drugie miasto (górne), pojawia się wraz z zwiększoną wrażliwością na otoczenie, w którym znajdujemy labiryntową strukturę. Nie jest to labirynt flâneura, przestrzeń wtajemniczenia i zagrożenia. Labirynt ten to obszar poza „systemową racjonalizacją”, jaką narzuca bieg spraw pierwszego miasta. Łódzka „racjonalizacja” nurtu rzek dokonana została poprzez ich sfunkcjonalizowanie i ukrycie pod warstwą struktury mieszkalno-komunikacyjnej. Poszukiwanie wyrwy w niej i indywidualna eksploracja i archiwizacja audiosfery rzek pozwala na łączność z relikami „przenoszącymi” nas do Łodzi przedprzemysłowej, rolniczej. Fragmenty „żywych” rzek stanowią metaforyczne pasáže, bramy które:

„ (...) nie są tylko odpowiedzialne za transformacje percepcji i przestrzeni, ale także modyfikują znaczenie naszej egzystencji [Sławek 2010: 23].”

Muzyka końca miasta

W performansie *18 rzek* Suavas Lewy i Ola Kozioł, inaczej niż w przypadku *Dźwiękowej Historii Łodzi*, kierują się ku spekulatywnej wizji przyszłości. Artyści zarysowują sytuację wyczerpania się modelu miasta – produktu rewolucji przemysłowej. Jego upadek ma prawdopodobnie wymiar potężnego cywilizacyjnego kryzysu, jednak nie jest to wizja postapokaliptycznego upadku, ale rekonfiguracji kultury po przełomowym wydarzeniu. Lewy i Kozioł tworzą sytuację, w której historia miasta zatacza koło – wraca do rzeki, wody jako jednego z podstawowych zasobów, które umożliwiały istnienie Łodzi rolniczej. Artyści zapraszają uczestników w tę wyobrażoną przestrzeń esencjonalnym wprowadzeniem:

„Koniec miasta. Nieliczni pozostali osiedlili się w sąsiedztwie rzek. Reorganizują swój byt, poddając się rytmowi ziemi. Tworzą samowystarczalne kolonie pozbawione zwierchniego nadzoru. Ważnym elementem jest wspólnotowa gędzba. Pełni ona rolę obrzędów w codziennych sprawunkach i służy do komunikowania się z przyrodą oraz spędzania wolnego czasu. Cechą charakterystyczną nowej kultury jest rozbudowany narząd słuchu. Wykształcił się on w kontrze do kultury wzroku będącej jedną z przyczyn upadku poprzedniego systemu. Poprzez wyrównanie proporcji wszystkich zmysłów w procesie

poznawczym zrozumienie, współodczuwanie i miłość stały się na powrót podstawą współistnienia [*Przepraszam: 18 rzek – jesień 2018*].”

Rozbudowany narząd słuchu w stroju performerów reprezentują duże, wykonane z tworzywa sztucznego tuby założone na uszy. Nawiązują one do najprostszego gestu pomagającego skoncentrować uwagę na dźwięku – przyłożeniu ręki do ucha. Na bazie tego efektu powstały w XIX wieku tuby (konwersacyjne), używane przez osoby słabosłyszące jako najprostsze w swojej konstrukcji aparaty słuchowe. Rozbudowa aparatu słuchowego jest zdaniem artystów sposobem na wyrównanie znaczenia zmysłów. Lewy i Koziół współczesną kulturę europejską uważają za wzrokocentryczną, redukującą doznania dotyku, smaku, słuchu, powonienia do roli doświadczeń drugorzędnych. W inscenizacji przygotowanej w budynkach dawnych zakładów przemysłowych Scheiblera artyści to „wyrównanie” zmysłów zmanifestowali w wieloraki sposób. Główny bodźcem przyciągającym wzrok były zdjęcia filmowe wody i załamującego się w niej światła. W czasie wykonywania utworu „Jasień” dominowały ujęcia z perspektywy dna płynącej rzeki w dziennym świetle. Sami performerzy ubrani byli w proste czarne stroje, których jednym szczególnym elementem były wspomniane charakterystyczne tuby. Oboje siedzieli bezpośrednio na podłodze przykrytej suchymi liśćmi, których używali jako specyficznych instrumentów. Artystka – odpowiedzialna przede wszystkim za wokale – eksplorowała je w różnorodny sposób, przewracając je, innym razem gładząc, rozsuwając kolejne ich warstwy – w wizualny sposób zwracając uwagę na znaczenie doświadczenia zapośredniczonego przez zmysł dotyku. Same liście jako organiczny element w poprzemysłowe wnętrze wprowadziły dodatkową, leśną woń. Muzyka była wykonywana przez Suavasa Lewego na specyficznych, biednych instrumentach, takich jak gałąź strunowa, chordofon deskowy, patyczki. Oparta na jednostajnych sekwencjach, nadawała – wraz z charakterystycznym wokalem eksplorującej „biały głos” Oli Koziół – utworom specyficzny melancholijno-refleksyjny nastrój. Śpiew sugerował istnienie warstwy narracyjnej, ale używane słowa – w wymyślonym, nowym języku – nie pozwalały na odczytanie ich znaczenia.



Zrzut ekranu z dokumentacji filmowej performansu, dzięki uprzejmości wytwórni Nasze Nagrania

Przekazywana w ten sposób opowieść z przyszłości odbierana jest przez uczestników poprzez uniwersalne cechy ludzkiej, bezpośredniej komunikacji – zabarwienie emocjonalne głosu, gesty, ruchy – otwierając pole dla wyobraźni i interpretacji. Opis towarzyszący performansowi sugeruje nam świat po upadku – cywilizacyjnym, technologicznym regresie, który – jak można się domyślać – poprzedzały ogromne cierpienia i tragedie. Zdarzenie nie jest jednak utrzymane w drastycznej estetyce, sugerującej postapokaliptyczny świat przeżywający konwulsje. Jest to już etap pogodzenia się z nową rzeczywistością po radykalnej transformacji norm społecznych, które opierają się teraz na zrozumieniu, uważności, współodczuwaniu i miłości.

18 rzek wyraża charakterystyczne dla twórczości Lewego i Kozioł z wątplenie w ludzkie możliwości, ale nie w samego człowieka. Przytłoczenie i pesymizm względem uporania się z antropoceniczną ingerencją w ekosystemy czy transformacją logiki władzy, ale wiarą w możliwość budowania głębszego poziomu relacji międzyludzkich. Samo zdarzenie odwołuje się bezpośrednio do spekulacji o przyszłości – wiele elementów całej sytuacji *site-specific* sprawia, że do głosu dochodzi także refleksja nad bieżącą sytuacją i przeszłością. Przedewszystkim znajdujemy się w miejscu poprzemysłowym w którym mimo tego, że częściowo zostało zaadoptowane do nowych funkcji, trudno pozbyć się wrażenia, które Aleksandra Kunce opisuje:

„Jakby przeszła burza piaskowa, zasypując miejsce, a wraz z nim dawne doświadczenie masy ludzkiej, która żyła w dyscyplinie, pokornie poddawała się rytmowi pracy, z wyznaczonym czasem na odpoczynek, trwała w poczuciu zespołowego działania, w zrozumieniu dla planowych rozwiązań i precyzyjnie wykonywanych czynności, powracających dzień po dniu [Kunce 2018: 19].”

Warstwa przemysłowego charakteru miejsca, skrywa jednak kolejny pokład – miasta przedprzemysłowego, rolniczego, które uległo szybkiej i radykalnej transformacji. Odnajdujemy ją w płynącej gdzieś w pobliżu miejsca akcji, w podziemnym kanale rzeki Jasień. Świadomość ta wzmacnia w nas chęć eksploracji, zainteresowania się „podziemnym”, ukrytym systemem. Pionierskim działaniem dotyczącym problemu tej „niewidzialnej” warstwy był zrealizowany w 2006 roku film „Kanał” Roberta Kuśmirowskiego, zaproszonego przez Galerię Manhattan. Fabuła filmu opowiada o społeczności eksploratorów, przemierzających podziemia w poszukiwaniu intrygujących artefaktów – wartościowych przedmiotów zgubionych przez dawnych i współczesnych mieszkańców miasta. W roku premiery film Kuśmirowskiego pokazywał intrygujące ujęcia z unikalnych przestrzeni historycznej infrastruktury regulującej nurt podziemnych rzek oraz kanalizacji – wówczas niedostępnej dla przeciętnego mieszkańca czy turysty. Pierwszy podziemny obiekt udostępniono w 2008 roku – był to rezerwuár zbudowany w 1926 roku pod Placem Wolności, w którym później powstało działające sezonowo Muzeum Kanału „Dętka” – filia Muzeum Miasta Łodzi, która szybko zyskała reputację jednej z ciekawszych atrakcji miasta. Okazjonalnie zwiedzającym, dziennikarzom i fotoreporterom udostępniane są także: rezerwuár na Stokach oraz przelew burzowy na rzece Karolewka, nazywany „gwiazdą” ze względu na kształt wytłoczony na włączniku prowadzącym do jego wnętrza.

Żywy obraz płynącej wody widoczny na projekcji może zachęcać do własnego poszukiwania miejsc względnie nieuregulowanych, które wciąż można odnaleźć nie tylko w odkrytych rzekach, jak Olechówka czy Sokołówka, ale i w tych w większości podziemnych jak Łódka czy Jasień. To podbudzone zainteresowanie „niewidzialnym” systemem łódzkich rzek w rozdziale reportażu o estetyce i jakości życia w polskich miastach *Wanna z kolumnadą* wyraził Filip Springer.

„Są dziś dwie Łodzie. Pierwsza to pustynniejące miasto nad smutkiem i rozpaczą. Oddycha się tu suchą mieszanką powietrza, kurzu i spalin. Między budynkami tworzą się wyspy ciepła, gdzie temperatura jest nawet o dziesięć stopni wyższa niż w bardziej zielonych częściach miasta. To tak, jakby wsiadać do tramwaju wiosną, a po dwóch

przystankach wysiadać w środku lata. (...) Ale jest jeszcze druga Łódź. Miasto osiemnastu rzek. Patrząc na ich mapę naukowcy obliczyli, że gdyby sobie o nich przypomnieć, każdy mieszkaniec mógłby w ciągu pięciu minut dotrzeć pieszo do zielonego obszaru z czystą płynącą wodą. Są, rzecz jasna, takie miejsca w Łodzi, gdzie można się przekonać, jak by to wyglądało. Zielone parki, w których udało się spiętrzyć resztki tego, co z rzek zostało. Oddalone od centrum, ale i tak pełne ludzi. W jednym z nich, zwanym Stawami Jana, na Olechówce jeszcze niedawno łódzki oddział Ligi Morskiej i Recznej organizował Dni Morza [Springer 2013: 132].”

Springer w swoim rozdziale na temat roli rzek w polskich miastach, omawiając przykład Łodzi, odwołuje się do twórczości i postawy Lewego. Zauważa, że praktyczne wyzwania związane z renaturalizacją i rewitalizacją rzek są skomplikowane ze względu na ich słabiotki nurt i relatywnie małe ilości niesionej wody. Niemniej jednak diagnozuje problem niedostatecznego rozpoznania stanu łódzkich rzek – który ujawnia się zarówno w zasilanych ze źródeł głębinowych stawach jak i regularnych lokalnych podtopieniach czy przerywanych ze względu na odnalezione rzeki pracach budowlano-remontowych:

„Te problemy nie skończą się, dopóki miasto znów nie narysuje na mapie swoich rzek. Aby tak się stało, jego mieszkańcom trzeba o rzekach przypomnieć. Chce w tym pomóc Lewy, człowiek z głową w chmurach. Można go tu niekiedy zobaczyć, jak stoi gdzieś w krzakach i nagrywa plusk tego, co tam marnieje w wilgoci. Lewy mówi, że wystarczy zamknąć oczy i chwilę posłuchać, by szum miasta oddzielić od szumu wody [Springer 2013: 133].”

Performans nie jest rodzajem proroctwa czy wizji autentycznie futurystycznej, ale komunikatem rozpiętym między historią a współczesną codziennością, zmierzającym w stronę przewidywanych skutków kontynuowania antropocenicznego logiki w przyszłości. Jest też krytyczną refleksją nad stanem dbania o to, co wspólne i podstawowe dla egzystencji i poczucia szczęścia.

Zapuć Łódź

Performans *18 rzek* można zinterpretować jako krytykę nadmiaru regulacji i ingerencji na poziomie infrastrukturalnym, organizacyjnym i kulturowym, który charakteryzuje środowisko miejskie. Utwardzanie koryt rzecznych i kierowanie wód do poziomych instalacji wiąże się z chęcią uniknięcia problemów, jakie niesie ze sobą nieprzewidywalność i sezonowość

specyficznego środowiska rzeczno, a także uciążliwości związanych z zanieczyszczeniem rzek. Celem organizatorów miejskiej infrastruktury stało się szybkie wyprowadzanie żywołu wody poza aglomerację. W ten sposób rzeki zniknęły – najpierw z planów miasta i jego krajobrazu (strefy polis), a później z obszaru wyobrażeń i świadomości (*metapolis*). Timothy Morton zauważa, że jednym z elementów dorosłości jest ograniczenie dziecięcej wyobraźni, która ma egalitarny i nieantropocentryczny charakter [Morton 2017: 13]. Morton argumentuje, że w dziecięcej optyce sprawczość przypisana jest w większym stopniu przedmiotom, zwierzętom, zjawiskom naturalnym jak i mitycznym, bajkowym. Dorosłość oznacza zwrócenie się w stronę ludzkiej aktywności, a tym samym często katastrofalne zerwanie więzi z nie-ludźmi (*The Severing*). Odebranie sprawczości jest równoznaczne z odebraniem autonomii, prawa do niepodporządkowywania się ludzkim celom czy utrudniania ludziom funkcjonowania.

W tym kontekście transformacyjnym wyzwaniem mogłoby być ponowne „zapuszczenie” Łodzi [odwołuję się tu do sformułowania Lewego, którego używał w rozmowie z autorem w Łodzi w dniu 22.11.2018] – rozumiane jako powstrzymanie się od nadmiernej regulacji, która znajduje swoją egemplifikację na różnych poziomach. Zaczynając od zwyczajów (szkodliwe intensywne koszenie trawników nawet w miesiącach poważnej suszy) po decyzje o miejskiej infrastrukturze (ogromne, energochłonne inwestycje budowlane, często nieznacznie wpływające na codzienne życie mieszkańców). Zapuszczenie nie ma oznaczać regresu estetycznego czy rezygnacji z cywilizacyjnych wygod, ale uważne wydatkowanie zasobów i energii – jedynie w sytuacjach i miejscach rzeczywiście wymagających ingerencji. Uważnego i ostrożnego stosowania rozwiązań pozornie ułatwiających życie, które mogą jednocześnie prowadzić do znacznego pogorszenia jego jakości. Artystyczna podróż w przyszłość Oli Koziół i Suavasa Lewego to przyjęcie krytycznej postawy wobec bezprecedensowej rozrzutności czasów współczesnych, wobec kultury, w której to, co ułatwia, szybko staje się niezbędne, a jednocześnie podstawowe zasoby ulegają wyczerpaniu lub stają się relatywnie trudniej dostępne – szczególnie dla uboższych. W mieście „przyspieszonego metabolizmu” artyści wskazują na wartość, jaką jest uważność i brak pochopnego działania. Myślenie raczej w kategoriach kreatywnego, adekwatnego do współczesności ponownego użycia niż radykalnego przekształcenia.

Podsumowanie

Doświadczenie, wyzwanie, wiedza

Najważniejszym pojęciem opisującym rozpatrywane w pracy przypadki jest – rozumiane w kontekście prac metodologicznych z obszaru performatyki – wyzwanie [Carlson 2015, McKenzie 2011]. Rzucenie wyzwania stanowi tu próbę upodmiotowienia się wobec nomadycznej, rozproszonej globalnej władzy performansu [McKenzie 2011: 316]. Opisując wybrane przypadki, miałem na celu odszukanie i zinterpretowanie wyzwań, które artyści i artystki stawiają przed zbiorowością miasta. Z pewnością opisy te nie eksplorują wszystkich ścieżek, którymi interpretacja ta może podążać, starałem się jednak wyłuskać te kluczowe i przez wiele lat, konsekwentnie praktykowane postawy i strategie w ramach różnorodnych działań i eksperymentów – zapisywanych i opisywanych.

Wyzwanie rzucane miejskiej zbiorowości przez grupę urząd ® miasta to – przywołując słowa jej manifestu – zachęcenie do działania nie „na największe dobro”, ale „na jak najmniejsze zło”. Odwołując się do kontekstu zarysowanego w rozdziale *Dobre miasto, lepsze miasto* działania grupy są formą wotum nieufności wobec radykalizmu w dążeniu do stworzenia „lepszego miasta” (nowoczesnego, sfunkcjonalizowanego), co stanowiło dominujący trend w latach 80 XX wieku, kosztem „dobrego miasta”, czyli struktury historycznej, reprezentatywnej dla swojej epoki, zorganizowanej w nieprzypadkowy sposób i – co ważne – będącej już istniejącym, wartościowym zasobem. Grupa dokonała rewaloryzacji tej struktury i jednocześnie sposobu myślenia o mieście, wyprowadzając krytykę wobec elit – polityków, administracji, projektantów, ludzi kultury i artystów – zbyt przywiązanych do „dogmatów” swojego środowiska, motywowanych ambicją „zapisania się w historii”, a niekoniecznie poszukiwania najbardziej „energetycznie optymalnych” rozwiązań. *Pomnik Kamienicy 2011* był próbą zmierzenia się z nowymi zjawiskami prowadzącymi do trwonienia zakumulowanego przez dekady rozwoju Łodzi przemysłowej potencjału. W przeciwieństwie do planowego i administrowanego działania z lat 80. XX wieku – wieloetapowej funkcjonalistycznej modernizacji śródmieścia – XXI wiek i realia wolnorynkowe przyniosły zagrożenie w postaci rozproszonego trwonienia, przejawiającego się traktowaniem nieruchomości jedynie jako lokaty kapitału, przedmiotu spekulacji zarządzanego w możliwie wygodny sposób, kosztem otoczenia. W ten sposób grupa zidentyfikowała problem z ponadlokalnym, rozproszonym procesem decyzyjnym, którego konsekwencje są odczuwane lokalnie.

Łódź Focus Biennale z 2010 roku, realizowane pod hasłem *Od placu Wolności do placu Niepodległości*, będące kontynuacją doświadczenia i etosu *Konstrukcji w procesie*, rzucało wyzwanie miejskiej zbiorowości poprzez pytanie, jak korzysta ona z uzyskanej wolności. *Konstrukcja w procesie* 1981 była jedną z inicjatyw na rzecz zmiany, które zintegrowały się w ruchu „Solidarności” – krokiem na drodze do demokracji praktykowanej w ramach struktur Zachodu. *Konstrukcja* i Biennale testowały nowe formy samoorganizacji na polu produkcji artystycznej i dystrybucji jej wyników, alternatywne wobec dominującej roli wyspecjalizowanych instytucji i mechanizmów rynkowych. Biennale jako test artystycznej samoorganizacji splecione zostało z miejską zbiorowością. Ingerowało też w codzienność Śródmieścia z nadzieją na uruchomienie procesów, które naruszają zastaną mechanikę władzy nad przestrzenią miasta i istniejącymi w niej relacjami.

Jude rzuca wyzwanie praktykom przemocowym obserwowanym w codzienności miasta, stosowanym w miejskiej zbiorowości. Działalność zespołu jest wyzwaniem estetycznym – poszukiwaniem form (przede wszystkim artystycznych) wyrażania sprzeciwu wobec „uśpionego” totalitarnego potencjału. Jest też lekcją na temat aktualnie praktykowanych zabiegów władzy, poprzez które normalizuje się dopuszczająca każdy czyn nienawiść wobec autorytarnie wybranych grup, krytyków, przeciwników, istot (zespół od lat eksploruje temat przemocy wobec zwierząt w tym uprzemysłowionego uboju). Jude jest poligonem skuteczności działań o charakterze oporu wobec przemocowych praktyk – krytycznie odnosi się zarówno do zaniedbań i biernej akceptacji stanu rzeczy, jak i do działań pozorowanych lub zbyt powierzchownych, służących celom politycznym czy wizerunkowym.

Duet *Przepraszam* wyraża sprzeciw wobec mechanizmów medialnych tworzących skrzywiony wizerunek relacji międzyludzkich – wyrażając i próbując znaleźć performatywne „dowody” na ludzką wrażliwość i bezinteresowność. Jednocześnie można w działaniach duetu odczuć ogromny ładunek melancholii, prób pogodzenia się z utratą prostego życia i wprzęgnięcia ludzkiej egzystencji w antropogeniczne, gwałtowne środowiskowe zmiany, których konsekwencje mogą być nieprzewidywalne. *Przepraszam* wzywa do rewizji naszych cywilizacyjnych zachowań. Postuluje przemyślenie relacji człowieka ze środowiskiem oraz zaangażowanie w proces zdobywania wiedzy o otoczeniu marginalnych zmysłów (wobec dominacji wzroku). Skłania do ograniczenia zachłanności, energetycznego rozsądku (można tu, pomimo wielu różnic, znaleźć pewną analogię do sprzeciwu wobec marnotrawstwa w postawie grupy urząd ® miasta).

Wyzwania te rzucane są szybko zmieniającej się i manipulowanej przez szereg sił codzienności, której poligonem jest miejska zbiorowość. Zmiany w mieście twórcy obserwują konfrontując archiwa wiedzy o rzeczywistości (opisywane i rejestrowane idee, badania, sztukę) z kluczowym dla nich źródłem: osobistymi doświadczeniami. Artyści traktują je jako materiał, potężny zasób, którego bogactwo, a zarazem swoistą nieuchwytność zauważa Clifford Geertz:

„Wszyscy mamy go tak wiele, że nie wiemy co z nim począć, a jeśli nie umiemy mu nadać uchwytnej formy (...), wino musi leżeć po stronie stosownych środków, nie materiału [Geertz 2011: 393].”

Artystyczne kompetencje, umożliwiające translację zróżnicowanego, osobistego, cielesnego doświadczenia miejskiej codzienności na artystyczną formę, generują specyficzne pokłady wiedzy. Odwołując się do prac Michaela Polanyi [2009: 3-25] można stwierdzić, że działania artystów i artystek pozwalają eksplorować i dystrybuować wiedzę milczącą (*tacit knowledge*), którą filozof odróżnia od wiedzy jawnej (*explicit knowledge*). Wiedza jawna funkcjonuje w zmieniającej się i poddawanej licznym presjom przestrzeni dyskursywnej – którą Foucault [1977] w *Archeologii Wiedzy* powiązał z relacjami władzy i wiedzy. Władza w tym ujęciu zawsze jest zainteresowana utrzymaniem kontroli i dystrybuowaniem zarówno wiedzy, jak i niewiedzy – czyli spychaniem pewnych faktów, zjawisk i koncepcji na margines. Na dyskurs składają się wypowiedzi, teksty sytuacje, zdarzenia, wypowiedzi, biografie – fakty, z których złożonych relacji wyłania się sens stojący za głównymi pojęciami. Specyfika obszaru dyskursywnego pozwala śledzić jego dynamikę w czasie (historia dyskursu) i przestrzeni (lokalna specyfika danego dyskursu). W obszarze wiedzy jawnej pojawiają się fragmenty, na których interpretacji w niniejszej pracy zostały sformułowane wyzwania rzucane miejskiej zbiorowości przez konkretne artystyczne grupy, przedsięwzięcia. W analizowanych przypadkach obszar wiedzy jawnej nie został więc porzucony – stanowił on jednak tylko część przekazu, rodzaj wprowadzenia, uzupełnienia, podsumowania, wskazówki. Ogromny pokład przekazywanej podczas artystycznych zdarzeń wiedzy mieścił się w obszarze wiedzy milczącej.

Wiele doświadczeń trudno jest wyartykułować, ponieważ pozostają one tylko „w głowach tych, którzy wiedzą” [Dalkir, 2005: 8 tłum. B. Filanowski]. Ujawnia się ona w obszarze konkretnych podmiotowych działań, interakcji, zachowań: od tych codziennych (praktykowanych często nieświadomie wzorców wyrażanych ruchem czy komunikacją niewerbalną), po wiedzę organizacyjną (np. budowania relacji) czy artystyczną (operowania formą, konwencją). Wiedza milcząca przekazywana jest bezpośrednio między ludźmi.

Kluczowe w tym aspekcie staje się uczestnictwo w szeroko rozumianej kulturze. Jak zauważa Mariusz Bartosiak:

„Na przykład, gdy dziecko uczy się poprawnie mówić, nie odbywa się to poprzez przyswojenie (zapamiętywanie) reguł rozpoznanych w fonetyce, ale poprzez powtarzanie sekwencji dźwięków aż do zadowalającego (komunikatywnego) skutku. Gdy tancerz uczy się zupełnie nowego stylu, nie wystarczy, jeśli zapozna się z dyskursywnymi regułami kinestetycznymi (jeśli takie zostały sformułowane, bo zwykle nie są zapisywane), ale powtarza sekwencje ruchowe, dopóki mistrz uzna, że robi to właściwie. Oczywiście część milczącej wiedzy jest z czasem (przynajmniej przez większość jej użytkowników) uświadamiana, jednak nawet wtedy tylko fragmentarycznie możemy ją zwerbalizować (w takim przypadku zasila nasze dyskursywne archiwa kulturowe), znaczna część pozostaje niezwerbalizowana, przynajmniej w zakresie pozostającym do dyspozycji podmiotu [Bartosiak 2020: 255]”.

Karkołomna byłaby próba oceny proporcji między wiedzą przekazywaną w postaci dyskursywnej i milczącej, również w opisywanych przypadkach. Jednak z pewnością milczące przekazy stanowią ogromny obszar. Polanyi zalicza do nich m.in. relację mistrz-uczeń – jeden z najbardziej podstawowych i powszechnych sposobów zdobywania wiedzy o świecie. Pomimo istnienia wielu dokładnych opisów, ilustracji, wyjaśnień zachodzących zjawisk – nieliczni potrafią nauczyć się pływać bez pomocy mistrza. Obecność kogoś, kto animuje całą sytuację nauki, nadzoruje, gwarantuje bezpieczeństwo, potrafi wprowadzić korekty do wykonywanych ćwiczeń – jest warunkiem sukcesu w tym procesie. To, jak mamy postępować w miejskiej zbiorowości i z miejską zbiorowością przypomina naukę pływania. Miejska zbiorowość jest wypełniona złożonymi relacjami i kodami kulturowymi, których poznawanie umożliwia lub ułatwia życie wewnątrz niej. Kiedy wchodzimy głębiej, szukając złożoności miejskiego środowiska, obok motywacji czysto praktycznej (dostosowania się) pojawia się ciekawość, wyrażana pytaniami: dlaczego dane relacje, sytuacje mają miejsce? Dlaczego mamy zachowywać się w ten czy inny sposób? Dlaczego pewne sytuacje, miejsca wartościujemy pozytywnie, a inne negatywnie? Prowadzi to do procesu performowania samej wiedzy, który tak opisuje Wachowski:

„Performowanie wiedzy należy tu rozumieć w dwojaki sposób. Po pierwsze jako proces, który eksponuje właściwości czynów – a więc jest skoncentrowany na eksperymencie i jego przebiegu. Po drugie, jako akt nastawiony na osiągnięcie konkretnych celów. W pierwszym wypadku performowanie przypomina, że działania

stanowiły jedną z najdawniejszych i najbardziej pierwotnych form organizujących kulturę. W drugim eksponuje mechanizmy i strategie umożliwiające trwałą zmianę rzeczywistości. Łączy się bowiem ze sprawczością czynów i tym samym wprowadza do świata materialnych i wirtualnych artefaktów, które są konsekwencjami działania [Wachowski 2020: 15].”

Opisywane w pracy działania, jako zdarzenia performujące wiedzę są – aby użyć jako metafory formatów zajęć akademickich – bliższe warsztatom i konwersatoriom niż wykładowi. Choć w przywołanych przypadkach podział na artystę i odbiorcę nie zostaje radykalnie zatarty, to twórcy, kontynuując doświadczenia dadaizmu, akceptują przypadek jako bodziec dla twórczości artystycznej. Przypadek ten pojawia się w konsekwencji pracy z samym miejscem, które eksplorowane i przygotowywane w specyficzny sposób „podpowiada”, jak zaaranżować środowisko, w którym dochodzi do zdarzenia. We wszystkich opisywanych przypadkach samo zdarzenie nie stawia uczestników wobec skrajnie nieprzewidywalnego – jednak charakterystyka *site-specific* sprawia, że nie mamy do czynienia z działaniem konwencjonalnym. Otwiera to pole do przypadku na poziomie relacji – swobodniejszych reakcji, werbalnego i niewerbalnego dialogu, konfrontacji, możliwości mniejszego lub większego zaangażowania. Sytuacja ta sprawia, że mamy do czynienia z wymianą – performowaniem wiedzy, która skłania do testowania, kontestowania norm [McKenzie 2011: 169]. Zarówno artyści testują swój pomysł, jak i pozostali uczestnicy testują formę, jaką nadali artyści swojemu doświadczeniu, poddając krytycznemu testowi swoją wiedzę o miejskiej zbiorowości.

Wiedza jako impuls do zmiany

W rozdziale *Rzucić wyzwanie miastu* zaproponowałem rozróżnienie dwóch modeli, które mogą pomóc opisać wyzwania rzucane miastu w artystycznej formie. Pierwszy to model antycypująco-wdrożeniowy, w którym artysta planuje w każdym aspekcie, jak ma wyglądać zorganizowana na nowo miejska codzienność, i przewiduje konsekwentną realizację tego planu. Drugi model – diagnozująco-interwencyjny – opisany został jako praktyka, w której dużą rolę odgrywa diagnozowanie problemów miasta, a działania artystyczne mają na celu przekazywanie doświadczeń i uruchamianie procesów performowania wiedzy, której potencjał może prowadzić do zmiany wewnątrz miejskiej zbiorowości.

Jak argumentowałem w rozdziale *Od Zakładu Przemysłu Bawełnianego do Fabryki Sztuki* – sztuka jako impuls transformacyjny postrzegana jest zwykle w kategoriach efektywności.

Kluczowym metamodeliem dla działań angażujących ją w procesy zmiany miasta jest kierunek antycypująco-wdrożeniowy. W rozdziale tym przywoływałem urbanistyczne, funkcjonalistyczne koncepcje akcentujące konieczność postępowej przebudowy historycznych miast. W XXI wieku wyobrażenie o dziejowej konieczności postępu jako odcięcia się od niedostosowanych do współczesności norm i struktur zostało poddane gruntownej krytyce, a żarliwe propagowanie tej idei jest dziś rzadkością. Mimo krytycznego spojrzenia na idee postępu (charakterystycznego zwłaszcza dla dziedziny sztuki), w obszarze transformowania miasta model antycypująco-wdrożeniowy wciąż traktowany jest jako „domyślny”, a zmiana ma przebiegać linearnie od koncepcji do jej wdrożenia i (zwykle niebezpiecznej politycznie) ewaluacji na zasadzie: sukces lub porażka.

Przykładem postmodernistycznego antycypująco-wdrożeniowego projektu artystycznego jako impulsu transformującego miasto sygnalizowany już w rozdziale *Przestrzeń i miejsce* [zob. s. 95-96] tzw. „efekt Bilbao”. Pojęcie to opisuje przemianę stolicy Kraju Basków, w której jeszcze w latach 70. XX wieku przemysł stanowił kluczowy sektor gospodarki. Deindustrializacja, która nastąpiła w kolejnej dekadzie zbiegła się z demokratyzacją Hiszpanii. Kiedy w roku 1986 Hiszpania weszła do Unii Europejskiej, Baskowie podjęli szereg decyzji na rzecz realizacji strategicznych zmian w ich najważniejszym ośrodku miejskim. Ich załączkiem stały się nowe plany zagospodarowania przestrzennego, plan rozwoju miejskiej infrastruktury i wyznaczenie strategicznych kierunków rozwoju ekonomicznego (wśród nich ważną rolę odgrywało zbudowanie pozycji miasta w sektorze turystycznym), kulturalnego i politycznego. Miasto miało stać się bardziej kosmopolityczne, podobnie jak stolicy europejskich niepodległych krajów, a w jego umiędzynarodowieniu miała pomóc sztuka. Celem operacyjnym ważnym zarówno dla umiędzynarodowienia, jak i dla podniesienia atrakcyjności turystycznej miasta, stała się współpraca z prestiżową amerykańską instytucją – Muzeum Guggenheima. Zaprojektowanie siedziby zlokalizowanego w Bilbao oddziału tego muzeum powierzono Frankowi Gehry’emu – eksperymentującemu architektowi, który pracował nad uzyskaniem w monumentalnej architekturze szerszego spektrum rzeźbiarskich form, dotąd charakterystycznych dla małych w swojej skali realizacji. Muzeum otwarto w roku 1997. Wprowadzenie prestiżowej instytucji w innowacyjną przestrzeń budynku dało znakomity efekt. Media na całym świecie odnotowały gmach projektu Gehry’ego jako dzieło warte zobaczenia, a samo miasto (także ze względu na inne realizowane projekty) jako obiecującą destynację turystyczną. Ten niewątpliwy sukces zapoczątkował narrację o „efekcie Bilbao” jako mechanizmie promocji miasta za sprawą asocjacji z ważną postacią świata artystycznego.

Ghery został zaproszony do realizacji kolejnych miejsc wystawienniczych. Zostały one „uprowadzone” (*Hijacking*) – jak sugestywnie opisują to Mihalis Kavaratzis i Gregory J. Ashworth [2015] – czyli potraktowane instrumentalnie jako element strategii wizerunkowej. Stały się symbolami, obrazami, miejscami świadczącymi o kreatywności miasta, otwartości na różnorodność stylów życia i szeroko rozumianej innowacyjności. Jednak działanie według tej strategii nie zawsze przynosi wymierne efekty – o czym świadczą nie budzące już takich emocji kolejne realizacje Gehry’ego dla miast chcących powtórzyć wizerunkowy sukces Bilbao, m.in: MARTa w niemieckim Herford, AGO w kanadyjskim Toronto czy Ohr-O’Keefe Museum Of Art w amerykańskim Biloxi. Może także, paradoksalnie, prowadzić do osłabienia lokalnej aktywności kulturalnej, która zostaje podporządkowana, zmarginalizowana w wyniku „kolonizacji” dokonanej za sprawą kosztownej, politycznie priorytetowej interwencji.

W przypadku diagnozująco-interwencyjnego modelu działania artystycznego mającego potencjał transformacyjny miasta trudno jest poruszać się w kategoriach takich jak cel strategiczny czy operacyjny. Mechanika rozproszonej władzy dla lokalnością wtapia tego rodzaju działania w narracje o nieco inaczej „opakowanym” postępie, takie jak np. miasto kreatywne. Narracje te zwykle akceptują „krytyczną specyfikę” sztuki, ale przy tym akcentują jej wartość jako czynnika przyciągającego liderów opinii, turystów i klasę kreatywną. Obecność sztuki w mieście ma być zarówno świadectwem przynależności do pewnego kręgu kulturowego i adaptacji nowych trendów, jak i narzędziem wsparcia dla lokalnych społeczności. Wsparcie to może polegać na uwidacznianiu wykluczonych, wytwarzaniu relacji czy zmianie reputacji społeczności i ich miejsc. Niezależnie od formy i celu działania artystycznego staje się ono jednak krokiem na drodze w stronę możliwego do sparametryzowania rozwoju miasta, np. poprzez zwiększenie średnich dochodów za sprawą konkurencyjności czy redukcji wydatków dzięki niekonwencjonalnym, a zarazem oszczędnym wzmocnieniom instytucji pomocowych. W tym kontekście – nie koniecznie intencjonalnie – marginalizuje się rolę działań artystycznych jako formy wytwarzania performatywnej wiedzy o miejskiej zbiorowości. Wiedzy, której nie można przewidzieć – tym samym trudno ją „rozliczyć”. Wartość działań artystycznych jako „generatorów wiedzy” znika pod naciskiem dyskursu o wizerunkowo-ekonomicznych konsekwencjach. Jest on na tyle silnie zakorzeniony, że stanowi swoisty paradygmat w myśleniu o sztuce jako narzędziu transformacji. W rezultacie nawet krytyka idei transformacji przez kreatywność mimowolnie koncentruje się jedynie na kwestiach ekonomicznych, rozważając, jak transformacja poprzez może służyć uprzywilejowanym grupom i szkodzić słabszym. Taką optykę przyjęli na przykład ekonomista

Mikołaj Iwański i artysta Rafał Jakubowicz, którzy w tekście *Zima bez KontenerArt. Ale nie koniec gentryfikacji* skrytykowali założony w 2010 roku przez animatorkę kultury Ewę Łowżył i muzyka Zbigniewa Łowżyła poznański KontenerART – sezonowy ośrodek kultury w dzielnicy Chwaliszewo. Krytycy zarzucili animatorom KontenerARTu, że ich działanie wpisuje się w proces planowej gentryfikacji („uszlachetniania”, wymiany mieszkańców niezamożnych na bardziej majątnych):

„Warto prześledzić rolę, jaką w procesach gentryfikacji odgrywają artyści, będący swoistą awangardą kolonizatorów. Budzące pozytywne skojarzenia słowo „rewitalizacja” (skrywające często gentryfikację) okazuje się po prostu użytecznym wytrychem do miejskiej kasy. Artyści, dzięki samorządowym dotacjom, są w stanie uruchomić procesy, których w końcu sami padną ofiarą, gdy pojawi się kolejna, bardziej zasobna fala kolonizatorów [Iwański, Jakubowicz 2010]”.

Medialna dyskusja na temat KontenerART stała się inspiracją dla manifestu Stanisława Krastowicza *Artysto! nie gentryfikuj!* Krastowicz [2011] proponuje kanon zachowań „odpowiedzialnego” artysty. Jego obowiązkiem jest znajomość terenu, na którym działa, musi też odznaczać się zaangażowaniem na rzecz mieszkańców, by nie stać się współodpowiedzialnym za wyrugowywanie lokalnej społeczności. Wrażliwość na procesy gentryfikacyjne jest istotna w przypadku działań artystycznych, ale dyskusja ta wskazuje nam jednoznacznie na zasadę w której artysta zmienia miasto przez (wartościowaną negatywnie lub pozytywnie) rekonfigurację relacji ekonomicznych. Jednym z ważniejszych pytań stawianych przez Foucaulta było, czy system władzy można wywieść bezpośrednio z ekonomii:

„Chodzi o to, by określić, czym są w swoich mechanizmach, w swoich skutkach, w swoich relacjach rozmaite narzędzia władzy, działające na różnych poziomach społeczeństwa, w różnych dziedzinach i wymiarach [Foucault 2006b: 25.]”

Myśliciel zwraca uwagę, że władza nie ogranicza się do kwestii kontroli, dystrybucji i poszukiwania zasobów, ale utrzymuje ład za pomocą nieustannego, wciąż aktualizowanego napięcia pomiędzy jednostkami. Dzięki temu utrzymuje stałość i jedność władzy. Opisywane w pracy diagnozująco-interwencyjne działania artystyczne stają się impulsem transformacyjnym poprzez odszukiwanie i generowanie wiedzy na temat dynamicznej matrycy napięć, którą odzwierciedlają pytania takie jak: dlaczego ekonomicznie wartościowy

i bezcenny historycznie zasób skazywane jest na degradację? (grupa urząd ® miasta), dlaczego pomimo nieporównywalnych z okresem lat 80. możliwości samoorganizacji miejska zbiorowość akceptuje proces erozji reprezentacyjnej ulicy miasta? (*Focus Łódź Biennale* 2010), dlaczego wciąż na łódzkich murach pojawia się złowrogie „Jude”? (Jude), dlaczego wszystko i wszystkich regulujemy, nawet gdy jest to kosztowne, a wynika z nawyków lub decyzji, które były racjonalne w konkretnym momencie historycznym, a dziś już nie są? (duet Przepraszam). Złożoność tych zagadnień nie pozwala na ich „rozwiązanie”, lecz wymaga nieustannego aktualizowania stanu wiedzy, kontynuowania rozważań i działań. Jest to obszar wiedzy stymulujący do przyjęcia postawy challenger – nawiązując do *Performuj albo...* McKenziego:

„Challenger przedstawia sobą rozległy, szalony projekt, wyzwanie nieba i ziemi, pokładów i tego co nie uwarstwione [McKenzie 2011: 314].”

W katalogu figur challengerów znajdziemy badacza jądra ziemi z powieści Arthura Conana Doyle’a wzorowanej na biografii Williama Rutherforda, załogę statku hybrydycznej pływającej jednostki badawczej czy Jane Challenger z powieści Márcio Souzy – niestrudzoną tropicielkę absurdów współczesnej ekonomii. Wszystkie te opowieści – jak i sama narracja McKenziego, rozsypująca się na ostatnich stronach *Perform or else* – nie mają kojącego zakończenia, a ich bohaterowie nie spotykają wyrazistego antagonisty ani doświadczonych w podobnych zmaganiach sojuszników.

Przytaczane przez McKenziego opowieści o challengerach nie mają klasycznej struktury, nazwanej przez Josepha Campbella [2013] w *Bohaterze o tysiącu twarzy* monomitem – nie zawierają uniwersalnej, odnajdywanej w różnych kulturach historii o podróży bohatera ze znanego świata do świata nieznanego. Monomit składa się z kilku wyróżnionych, powtarzających się w każdej opowieści elementów: bohater lub bohaterka stają przed wyzwaniem zmuszającym ich do ryzyka, spotykają mentora udzielającego bezcennych wskazówek, przechodząc etap walki z przeciwnościami, kryzysu (zagrożenie życia, a nawet śmierć i rezurekcja), by po ich pokonaniu otrzymać nagrodę i rozpocząć nowy, szczęśliwy etap.

Narracja o wyjściu ze starego świata, pokonaniu przeciwności i dotarciu do nowego, lepszego miejsca pozwala doskonale ubrać w strukturę narracyjną model antycypacyjno-wdrożeniowy. To ona pomaga objaśnić działanie i przygotować narzędzia ewaluacji wskazujących na sukces lub porażkę. Dlatego ten właśnie model jest wybierany przez różnorodne instytucje, które muszą w realiach globalnej performatywnej wiedzy-władzy bronić się przed zarzutem braku transparentności i chaotyczności działań. Bruno Latour twierdzi, że

jednym z największych wyzwań dla nauki stała się komunikacja wyspecjalizowanej wiedzy powstającej w naukowych ośrodkach z odbiorcami, przy uwzględnieniu ich możliwości poznawczych. Kluczowym elementem jest dobre wyjaśnienie samych złożonych zagadnień, ale drugim, często niedostrzeganym, pozostaje uzasadnienie poświęcania czasu i środków na ich zgłębianie. Kluczowe staje się, aby ci, którzy płacą za tworzenie wiedzy w ramach tych wyspecjalizowanych ośrodków byli przekonani o ich profesjonalizmie i ważnej roli. W globalnym obiegu informacji, inflacji ośrodków, badaczy, szkół i paradygmatów (co wiąże się z tematyką rozdziału *Przyspieszony metabolizm*) sposób objaśniania badań stał się ważniejszy niż same badania [Latour 2009: 183-185]. W ten sposób niejednoznaczność i nieprzewidywalność towarzysząca generacji wiedzy nie zawsze współgra ze sposobami jej dystrybuowania. Te sprzyjają specyficznej rozwadze – unikania niejednoznaczności i zbyt złożonej interdyscyplinarności.

W opisywanych przypadkach artyści to challengerzy na polu wiedzy – odwołując się do figury zaproponowanej przez McKenzię. Błądzą, testują, szukają różnorodnych form „nadkruszenia” istniejącego porządku. Logika testu sprawia, że etapy charakterystyczne dla struktury monomitycznej mieszają się i powtarzają. Mentor jest bardziej omylny, ale jednocześnie pojawia się na różnych etapach narracji i wypowiada się za pośrednictwem różnych mediów. Antagonista nie jest zlokalizowany w jednym punkcie – ujawnia się jego sprawczość, nie koniecznie on sam. Zamiast gotowych na konfrontację strażników porządku, challenger musi mierzyć się z polem pułapek. Mniej wędruje przez rozległe, dziewicze obszary (horyzontalizm) a bardziej grzebie w ziemi, nurkuje, wspina się, wjeżdża (wertykalizm). Przypadek, nieuważność, zła kalkulacja może zakończyć się katastrofą – tragicznym splotem okoliczności, nawet śmiercią challengeera – na ogół jednak kończy się zawodem, niespełnieniem pokładanych decyzji i deklarowanych oczekiwań, kolejnym „odbiciem od ściany”.

Kamienica przy Piotrkowskiej 58 nie została odbudowana przez energetycznego potentata. Funkcjonalizm, modernizm i postępowość – potężny przeciwnik z lat 80.XX wieku – okazał się jednak bardziej wrażliwy, bo nie mógł ignorować lokalnego gruntu. Działający w sieci złożonych zależności alokalny potentat może powtarzać: „to nie my”. Focus Łódź Biennale 2010 spotkało się z krytyką i rozczarowaniem polskich recenzentów, którzy inaczej wyobrażali sobie Biennale (szczegółowe odwołania do tekstów krytycznych w opisie przypadków). Nie było ono w zdecydowany sposób poddane woli kuratora. Charakterystyczne dla Ryszarda Waśki jest milczenie – brak narzucania swojej narracji za pomocą oficjalnych, konwencjonalnych form jak przemówienie czy tekst krytyczny. Nie usłyszeliśmy jego głosu na

otwarcu Biennale 2010, nie znajdziemy jego zapisanych słów w dwustustronicowym, wydanym już po samym zdarzeniu katalogu. Brak przywództwa dla innych, brak oczekiwanej politycznej rewolty czy radykalnego, tymczasowego zdominowania miejskiej codzienności – wzbudzone oczekiwania związane z biennale były tak różnorodne, że stały się receptą na „katastrofę”. Wulgarne napisy „jude” – plaga lat 80. XX wieku – nie zniknęły z przestrzeni miasta. Deweloperzy budujący osiedla robią to znów „na rzekach”.

Często pojawia się redukcjonistyczny moim zdaniem wniosek, że działania te są tylko formą krytyki tego, co dzieje się w ramach miejskiej zbiorowości, ale nie mają bezpośredniego wpływu na zachodzące w niej procesy. Wpływ, impuls polega na generowaniu wiedzy – dyskursywnej i milczącej. Czystą spekulacją jest odpowiedź na pytanie, co byłoby, gdyby nie była ona generowana. Nie mamy alternatywnej miejskiej rzeczywistości, w której możemy to sprawdzić. Mamy jednak poszlaki świadczące o impulsie – mam na myśli niezwykle bogatą sieć relacji zaistniałych za sprawą aktywności artystycznej i generowanej w jej ramach wiedzy o mieście. Rozdziały części II miały na celu zmapować, zobrazować dynamikę, złożoność, wielość zaistniałych relacji w swoistym ekosystemie okoł artystycznym promieniującym na miejską codzienność. Opisywane działania można przedstawić jako „neuronalną”, aktywną sieć generującą i dystrybuującą wiedzę o mieście oraz przekładającą się na dziesiątki działań próbujących opleść, zredukować lub ulepszyć miejską zbiorowość, w tym inne artystyczne antycypująco-wdrożeniowe inwazje.

Bibliografia

- Adamiak Włodzimierz, 2006, *Urzednicy w Galerii Wielkich Krasnali*,
<http://www.piotrkowska.pl/mynewson.php?myNews=60>, dostęp 11.01.2018.
- Adamiak Włodzimierz, 2013, *Dziedzictwo. Detale przestrzeni publicznych Łodzi na tle innych miast*, Łódź: Juczyk Design.
- Adamiak Włodzimierz 2018a, *Parafrazowanie łódzkiej kamienicy*, [w:] red. G. Habrajska, *Parafrazowanie w dyskursie artystycznym*, Primum Verbum, Łódź, s. 179-197.
- Adamiak Włodzimierz, 2018b, *Obywatel Szram – Pierwszy Anioł Łodzi* [w:] red. M. Laurentowicz-Granias, M. Kuźmicki, *Antoni Szram, Wizje i konkrety. Szkic do portretu na tle historycznym*, Urząd Miasta Łodzi, Biuro Miejskiego Konserwatora Zabytków, Łódź, s. 318-326.
- Adorno Theodor W., 1986, *Dialektyka negatywna*, przeł. K. Krzemieniowa, współ. S. Krzemień-Ojak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Arystoteles, 1983, *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Augé Marc, 2010, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Auslander Philip, 1999, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*,: Routledge, London–New York.
- Austin John L., 1993, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł. B. Chwedeńczuk, Wydawnictwo Naukowe PWN: Warszawa.
- Bachtin Michaił, 1975, *Twórczość Franciszka Rabelais 'go a kulturaludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goleniowie, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Badiou Alain, 2010, *Byt i zdarzenie*, przeł. P. Pieniążek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego: Kraków.
- Badiou Alain, 2015, *Mały podręcznik inestetyki*, przeł. A. Wasilewski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza: Poznań.
- Bal Mieke, 2012, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych: krótki przewodnik*, przeł. M. Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa.

- Baług Katarzyna, 2016, *Produkcja cyfrowa, sztuka i miasto*, uzupełniony tekst wystąpienia *Produkcja cyfrowa: konsekwencje dla sztuki i urbanistyki* wygłoszony w trakcie Łódź Design Festival 2013, nieopublikowany.
- Bartosiak Mariusz, 2013, *Za pośrednictwem osób działających. Preliminaria kognitywnej antropologii teatru*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Bartosiak Mariusz, 2020, *Milczący sens horyzontu poznawczo-performatywnego*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica”, nr 58 (3), s. 249–259.
- Belfiore Eleonora, Bennett Oliver, 2008, *The Social Impact of the Arts: An Intellectual History*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Berger Peter L., Luckmann Thomas. 2010, *Społeczne tworzenie rzeczywistości. Traktat z socjologii wiedzy*, przeł. J. Niżnik, Wydawnictwo Naukowe PWN: Warszawa.
- Berleant Arnold, 2007, *Prze-mysleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, przeł. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Berleant Arnold, 2011, *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka*, przeł. S. Stankiewicz, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Białęcka Emilia, 2010, *Piotrkowska – Ulica Zgnusniałej Inteligencji*, „Łódź Nasze Miasto”, <https://lodz.naszemiasto.pl/piotrkowska-ulica-zgnusnialej-inteligencji-zdjecia/ar/c13-3208167>, dostęp 11.06.2020.
- Białęcka Emilia, 2011, *Urzednicy kazali usunac z Pietryny tabliczki z kaskliwymi nazwami*, „Łódź Moje Miasto”, <https://lodz.naszemiasto.pl/urzednicy-kazali-usunac-z-pietryny-tabliczki-z-kasliwymi/ar/c13-740898>, dostęp 11.06.2020.
- Białkowski Łukasz, 2014, *Słluc niewidzialną szybę*, [w:] *Skuteczność sztuki*, red. T. Załuski, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź, s. 78-95.
- Bieżanowski Waldemar, 2003, *Łódka i inne rzeki łódzkie*, Widzewska Oficyna Wydawnicza Zora, Łódź.
- Bińczyk Ewa, 2018, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Wydawnictwo Naukowe PWN: Warszawa.

- Bińczyk Zbigniew, rozm. przepr. Filanowski B., 2012, *Problem: Wielkowiejska Piotrkowska : miasto przyjacielskie – miasto poprawne*; „Kronika Miasta Łodzi”, nr 4 (60), s. 37-45.
- Bischof Clair, 2015, *Sztuczne Piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, przeł. J. Staniszewski, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa.
- Bolanowski Tomasz, 2013, *Architektura okupowanej Łodzi. Niemieckie plany przebudowy miasta*, Dom Wydawniczy Michał Koliński, Łódź.
- Borowski Mateusz, 2017, *Metaforyzacja* [w:] *Performatyka terytoria*, red. E. Bał, D. Kosiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Bourdieu Pierre F., 2005, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, przeł. P. Biłos, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Bourdieu Pierre F., 2001, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych "Universitas", Kraków.
- Bourriaud Nicolas, 2012, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK, Kraków.
- Bożek Jakub, 2015, *Wypełnianie Fabryk dźwiękiem*, „Dwutygodnik”, nr 7, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6034-wypelnianie-fabryk-dzwiekiem.html>, dostęp 11.12.2020.
- Bożek Jakub, 2016, *Rewolucja łodzka*, „Dwutygodnik”, nr 6, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6626-rejwolucja-lodzka.html>, dostęp 20.11.2020.
- Buczyńska-Garewicz Hanna, 2006, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych "Universitas", Kraków.
- Bullough Edward, 1912, *Psychical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle*, „British Journal of Psychology”, t. 5, nr 2, s. 87–118.
- Burawoy Michael, 1998, *The extended case method*, „Sociological Theory”, nr 16, s. 4–33.
- Butler Judith, 2008, *Uwikłani w pleć*, przeł. K. Krasuka, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.

- Brzozowska Blanka, 2015, *“Creative city” as a brand – the case of Łódź*, „Creativity Studies” 9(01), s. 3-14.
- Campbell Joseph, 2013, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Nomos, Kraków.
- Carlson Allen, 2002, *Aesthetics and the Environment: the Appreciation of Nature, Art and Architecture*, Routledge, New York.
- Carlson Marvin, 2015, *Performans*, przeł. E. Kubikowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Castells Manuel, 1982, *Kwestia miejska*, przeł. Jałowiecki B., J. Piątkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Chaberski Mateusz, 2015, *Doświadczenie (syn)estetyczne*, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Chaney David, 2002, *Cultural Change and Everyday Life*, Palgrave, Basingstoke:
- Ciarkowski Błażej, 2016a, *Bolesław Kardaszewski. Architektura i polityka*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych "Universitas", Kraków.
- Ciarkowski Błażej, 2016b, *Trudne dziedzictwo Łodzi – historyczna narracja w przestrzeni dawnego Litzmannstad Ghetto*, „Przegląd Kulturoznawczy”, nr 1(27), s. 49-59.
- Cichoń Krzysztof, 2014, *W poprzek. Uwag kilka o bramie, której nie będzie*, „Techne”, nr 4, s. 35-43.
- Ciesielska Jolanta, 2010, *Focus Łódź Biennale, czyli częściowy recykling zapomnianych idei*, „Format”, nr 59, s. 47-49.
- Crary Jonathan 2009, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. Ł. Zaremba, I. Kurz, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Creative Industries Mapping Document* 1998,
<https://www.gov.uk/government/publications/creative-industries-mapping-documents-1998>, dostęp 20.11.2020.
- Cullen Gordon, 2011, *Obraz miasta, wydanie skrócone*, przeł. E. Klipta, J. T. Lipski, Lublin: Ośrodek “Brama Grodzka” – Teatr NN.
- Czyżewski Andrzej, 2020, *Pamięć marginalizowana, niechciana, cicha... – łódzkie getto w polityce pamięci historycznej PRL*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały”, nr 16, s. 118-159.

- Czaja Dariusz, 2013, *Nie-miejsca, Przybliżenia, rewizje* [w:] *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, red. D. Czaja, Czarne, Wołowiec.
- Dalkir Kimiz, 2005, *Knowledge management in theory and practice*, Oxford: Elsevier Butterworth-Heinemann.
- Damiński Jacek, 1997, *Warszawa – Łódź miasto binarne*, „Arché”, nr 16, s. 2-13.
- de Certeau Michel, 2008, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Debord Guy, 2016a, *Ekologia, Psychogeografia i przekształcanie miejskiego środowiska* [w:] red, przeł. M. Kwaterko, P. Krzaczkowski, *Przewodnik dla dryfujących. Antologia sytuacjonistycznych tekstów o mieście*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa, s. 221-228.
- Debord Guy, 2006, *Spółczesność Spektaklu* [w:] *Spółczesność spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Debord Guy, 2016b, *Wstęp do Krytyki Geografii Miejskiej* [w:] red, przeł. M. Kwaterko, P. Krzaczkowski, *Przewodnik dla dryfujących. Antologia sytuacjonistycznych tekstów o mieście*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa, s. 75-81.
- Derrida Jacques, 1999, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Dewey John, 1975, *Sztuka jako doświadczenie*, przeł. A. Potocki, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław.
- Dickie George, 1984, *Czym jest sztuka? Analiza instytucjonalna* [w:] *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, t.1, red. M. Gołaszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 9-28.
- Didi-Huberman Georges, 2008, *Obraz mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych "Universitas", Kraków..
- Didi-Huberman Georges, 2011, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Domińczak Michał, Zaguła Artur, 2016, *Typologia Łódzkiej Kamienicy*, Urząd Miasta Łodzi, Biuro Architekta Miasta Łodzi, Łódź.
- Dziamski Grzegorz, 2018, *Performatywny charakter estetyki*, „Dyskurs”, nr 26, s. 32-50.

- Dziemidok Bohdan, 2009, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Dzięcioł Wojciech, Grzeszczakowski Michał, Sztaba Martyna, 2011, *Konstrukcja w Procesie 1981 - wspólnota, która nadeszła?*, <https://www.youtube.com/watch?v=cBatwuh1SpE>, dostęp: 19.11.2016.
- Eisenhardt Kathleen M, 1989, *Building theories from case study research*, „Academy of Management Review”, nr 14, s. 532–550.
- Elias Norbert, 2016, *Esej o czasie*, przeł. A Łobożewski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego: Warszawa.
- Filanowski Błażej, 2017, *Typologia Łódzkiej Kamienicy*, „Kronika Miasta Łodzi”, nr 2, s. 185-188.
- Fischer-Lichte Erika, 2008, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Florida Richard, 2010, *Narodziny klasy kreatywnej: oraz jej wpływ na przeobrażenia w charakterze pracy, wypoczynku, społeczeństwa i życia codziennego*, przeł. T. Krzyżanowski, M. Penkala, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa.
- Foucault Michel, 1998, *Podmiot i władza*, przeł. J Zychowicz, „Lewą Nogą”, nr 10, s. 174-192,
- Foucault Michel, 2005, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie”, nr 6, s. 117-125.
- Foucault Michel, 2009, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Aletheia, Warszawa.
- Foucault Michel, 1977, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Państwowy Instytut Wydawniczy Warszawa.
- Foucault Michel, 2006, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, Słowo/Obraz Terytoria Gdańsk.
- Franczak Jerzy, 2017, *Błądzące słowa. Jacques Rencière i filozofia literatury*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Gardiner Michael, 2000, *Critiques of Everyday Life*. London and New York: Routledge, plik epub.

- Geertz Clifford J., 2003, *Zastane światło. Antropologiczne refleksje na tematy filozoficzne*, przeł. Z. Pucek, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych "Universitas", Kraków.
- Geertz Clifford J., 2005, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M. Piechaczek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Geertz Clifford J., 2011, *Zdobываяć doświadczenia, autoryzując siebie* [w:] *Antropologia doświadczenia*, red. V. W. Turner, E. M. Bruner, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Ghel Jan, 2013, *Życie między budynkami*, przeł. A. Urbańska, Wydawnictwo RAM, Kraków.
- Goffman Erving, 2000, *Człowiek w teatrze dnia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Aletheia, Warszawa.
- Goffman Erving, 2008, *Zachowanie w miejscach publicznych*, przeł. O. Siara, Znak, Warszawa.
- Groblińska Justyna, 2020, *Nieoficjalne nazewnictwo miejskie Łodzi. Słownik*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego: Łódź.
- Gołaszewska Maria, 2000, *Święto wiosny: ekoestetyka – nauka o pięknie natury*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych "Universitas", Kraków.
- Groys Boris, 1999, *The Artist as Exemplary Art Consumer*, „Filozofski Vestnik”, nr 2, s. 87-100.
- Grunig James E, 2001, *Two-way Symmetrical Public Relations. Past, Present and Future* [w:] *Handbook of Public Relations*, eds. R. L. Heath, Sage, London.
- Hac Aleksandra, 2013, *Co oznacza rekonstrukcja?*, „Gazeta Wyborcza Łódź”, 21.06.2013, <https://classic.wyborcza.pl/archiwumGW/0,0.html>, dostęp 22.08.2021.
- Hac Aleksandra, 2011, *30-lecie pomnika kamienicy. Przeciw wyburzaniu centrum*, „Gazeta Wyborcza Łódź”, 26.05.2011, <https://classic.wyborcza.pl/archiwumGW/0,0.html>, dostęp 11.10.2021.
- Hall Edward T., 1978, *Ukryty wymiar*, przeł. T. Hołówka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Hannerz Ulf, 2006, *Odkrywanie miasta. Antropologia obszarów miejskich*, przeł. E. Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

- Hanzl Małgorzata, 2010, *Grupa Pewnych Osób, czyli o rozwoju postaw obywatelskich i ich wpływie na ewolucję procesu planowania przestrzeni*,
https://www.researchgate.net/publication/326773710_Grupa_Pewnych_Osob_czyli_o_rozwoju_postaw_obywatelskich_i_ich_wplywie_na_ewolucje_procesu_planowania_przestrzeni, dostęp: 11.12.2019.
- Haraway Donna, 1998, *Manifest Cyborga*. przeł. E. Franus,
http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/post_modern/postmodern_9.htm, dostęp: 25.04.2016.
- Harvey David, 1996, *Kwestia urbanizacji*, „Kultura i Społeczeństwo”, nr 4, s. 15-42.
- Heidegger Martin, 1995, *O istocie prawdy*, przeł. J. Filek [w:] M. Heidegger, *Znaki drogi*, Aletheia, Warszawa.
- Heidegger Martin, 1992, *O źródle dzieła sztuki*, przeł. L. Falkiewicz, „Sztuka i filozofia”, nr 5, s. 9-67.
- Helman Magdalena, 2013, *Polen-Jugendverwahrlager Litzmannstadt: Obóz dla dzieci i młodzieży przy ul. Przemysłowej w Łodzi, Zbiory Muzeum Tradycji Niepodległościowych*, Muzeum Tradycji Niepodległościowych, Łódź.
- Highmore Ben, 2002, *Everyday Life and Cultural Theory. An Introduction*, Routledge, London-New York.
- Highmore Ben, 2006, *Michel De Certeau: Analysing Culture*. Continuum, Londyn-New York.
- Hospers Gert-Jan, 2009, *Lynch, Urry and city marketing: Taking advantage of the city as a built and graphic image*, „Place Branding and Public Diplomacy”, nr 5, pp. 226 – 233.
- Ivain Gilles., 2016, *Zarys nowej urbanistyki* [w:] red, przeł. M. Kwaterko, P. Krzaczkowski, *Przewodnik dla dryfujących. Antologia sytuacjonistycznych tekstów o mieście*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa, s. 33-40.
- Iwański Mikołaj, Jakubowicz Rafał, 2010, *Zima bez KontenerArt. Ale nie koniec gentryfikacji...*, <http://www.rozbrat.org/kultura/przestrzen/1502-zima-bez-kontenerart-ale-nie-koniec-gentryfikacji>, dostęp 11.01.2018.-

- Jach Aleksandra., Saciuk-Gąsowska Anna, 2012, *Trzydzieści lat później* [w:] *Konstrukcja w procesie 1981 – wspólnota, która nadeszła?*, red. A. Jach, A. Saciuk-Gąsowska, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź, s. 69-77
- Jacobs Jane, 2014, *Śmierć i życie wielkich miast Ameryki*. przeł. Ł. Mojsak. Centrum Architektury, Warszawa.
- Janiak Marek, 2018, *Pamiętam, pamiętam* [w:] red. M. Laurentowicz-Granias, M. Kuźmicki, Antoni Szram, *Wizje i konkrety. Szkic do portretu na tle historycznym*, Urząd Miasta Łodzi, Biuro Miejskiego Konserwatora Zabytków, Łódź, s. 315-317.
- Janiak Marek, 1985, *I Manifest Kultury Zrzuty*, <http://www.kulturazrzuty.pl/manifesty.php>, dostęp 8.07.2020.
- Jurecki Krzysztof, 2011, *L-und/The L-Und*, „Exit”, nr 3(87), s. 5872-5875.
- Joźwiak Jacek, 2012, *Kultura Zrzuty – o pamięci i realizacji idei*, „Sztuka i dokumentacja”, nr 7, s. 76-77.
- Joźwiak Karol, 2017, *Dadaistyczna mimika, Strych i kres sztuki*, [w:] *Impuls dadaistyczny w polskiej sztuce i literaturze dwudziestowiecznej*. red. P. Kurc-Maj, P. Polit, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź, s. 388-401.
- Kaliś Natalia, 2010, *Niespełniona wróżba*, „Art&Busines”, nr 10, s. 62-65.
- Kant Immanuel, 1964, *Krytyka władzy sąđenja*, przeł. J. Gałeczki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Kavaratzis Michalis, Ashworth Gregory J., 2015, *Hijacking Culture: The Disconnection Between Place Culture and Place Brands*, „The Town Planning Review”, vol. 86, no. 2, s. 155–176.
- Kierunek Łódź*, 2005, *Purpose — przedsiębiorczość w kulturze*, nr 10 (13), https://purpose.com.pl/archiwum/mag-nr_13/wstep/mag-kierunek_lodz.html, dostęp 13.06.2020.
- Klimczak Adam, rozm. przepr. Jabłońska Karolina, Leśniak Anka, 2010, *W Łodzi znów będzie biennale. Rozmowa z Adamem Klimczakiem – dyrektorem wykonawczym Focus Łódź Biennale*, http://www.lodz-art.eu/wydarzenia/biennale_wywiad, dostęp 6.07.2020.
- Kluszczyński Ryszard, 2010, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.

- Koolhaas Rem, 2013, *Deliryczny Nowy Jork. Retroaktywny manifest dla Manhattanu*, przeł. D. Żukowski, Karakter, Warszawa.
- Kosiński Dariusz, 2017, *Przedstawienie* [w:] red. E. Bał, D. Kosiński, *Performatyka terytoria*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków
- Koter Marek, 1969, *Geneza układu przestrzennego Łodzi Przemysłowej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Krastowicz Stanisław, 2011, *Artysto! Nie gentryfikuj!*,
<https://archiwalna.rozbrat.org/kultura/przestrzen/2075-artysto-nie-gentryfikuj>, dostęp 20.20.2021.
- Krier Leon, 2001, *Architektura, wybór czy przeznaczenie*, Arkady, Warszawa.
- Kubikowski Tomasz, 2003, *Jednak performans*, „Dialog: miesięcznik Związku Literatów Polskich”, t. 48, nr 5, s. 183-184.
- Kunce Aleksandra, 2018, *Miejsce, w którym zamieszkanie i rekoncylacja znów są możliwe. O antropologii miejsca postindustrialnego* [w:] red. A. Kunce, *Miejsca postindustrialne jako przedmioty badań terenowych od dizajnu do zakorzenienia*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk.
- Kunce Aleksandra, 2021, *Podpowiedzi dla uniwersytetu płynące z doświadczenia terenu* [w:] red. A. Kunce, *Bycie w terenie / Being out in the land/ Estar en el terreno*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Kuzyszyn Konrad, rozm. ze Pietrasik Marta, 2010, *Łódź Focus Biennale: artyści zmieniają miasto i ulice*, „Gazeta Wyborcza Łódź”, 7.10.2010,
http://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35135,8347729,Fokus_Lodz_Biennale__artysci_zmienia_miasto_i_ulice.html, dostęp 22.09.2020.
- Kwaterko Mateusz, 2016, *Bojownicy Szwambranii* [w:] red., przeł. M. Kwaterko, P. Krzaczkowski, *Przewodnik dla dryfujących. Antologia sytuacjonistycznych tekstów o mieście*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa, s. 13-28.
- Kwietniewski Andrzej, 1995, *Le Mqt. Historia wg dumasa (ojca)*, „Gazeta Wyborcza Łódź”, 17.02.1995, s. 8.
- Lakoff George, Johnson Mark, 2010, *Metafory w naszym życiu*, przeł. T. Krzeszowski., Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.

- Latour Bruno, 2009, *Dajcie mi laboratorium a porusze świat*, przeł. K. Arbiszewski, „Teksty Drugie”, nr 1-2, s. 163-192.
- Latour Bruno, 2000, *Splatając na nowo to, co społeczne wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. K. Arbiszewski, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych "Universitas", Kraków.
- Latour Bruno, 2011, *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*, przeł. M. Gdula, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Latour Bruno, Yeneva Albena, 2018, *Dajcie mi rewolwer, a poruszę wszystkie budynki*, „AVANT”, t. IX, nr 3, s. 15-24.
- Le Corbusier, 2013, *Kiedy katedry były białe. Podróż do kraju ludzi nieśmiałych*, przeł. T. Swoboda, Centrum Architektury, Warszawa.
- Le Corbusier, 2012, *Architektura albo rewolucja*, [w:] *Le Corbusier, w stronę architektury*, red. J. Pieńkos, przeł. T. Swoboda, Warszawa: Centrum Architektury, s. 289-309.
- Lefebvre Henri, 2012. *Prawo do miasta*. „Praktyka Teoretyczna”, nr 5, s. 183–197.
- Lefebvre Henri, 1994, *The Production of Space*, Blackwell, Oxford-Cambridge.
- Lehmann Hans-Thies (2004), *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Lewy Suavas., rozm. przepr. Strzemieczny Piotr, 2017, *Muzyka wyodnaleziona. Rozmowa ze Suavasem Lewym*, „Dwutygodnik”, nr 7, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7263-muzyka-wyodnaleziona.html>, dostęp 17.06.2020.
- Leśniakowska Marta, 2012, *Oczy Le Corbusiera* [w:] red. J. Pieńkos, *Le Corbusier w stronę architektury*, przeł. T. Swoboda, Centrum Architektury, Warszawa, s. 7-39.
- Lubiak Jarosław, 2010, *Focus Łódź Biennale. Dokąd od Placu Wolności?*, „Arteon”, nr 10, s. 16-19.
- Lynch Kevin A., 1981, *Good City Form*, Mass, Cambridge, MIT Press, London.
- Lynch Kevin, 2011, *Obraz Miasta*, przeł. T. Jeleński, Wydawnictwo Archivolta: Kraków.
- ŁFB – tekst prasowy, 2010, email służb prasowych Łódź Focus Biennale 2010.
- Łódź. Rewoulucja wyobraźni. Europejska Stolica Kultury 2016. Wniosek Aplikacyjny, 2010, Łódź.

- MacAloon John, 2009, *Wstęp: widowiska kulturowe, teoria kultury*, przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz [w:] *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. J. MacAloon, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, s. 11-37.
- Maffesoli Michel, 2008, *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*, przeł. M. Bucholc, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Majewski Tomasz, 2011, *Ulice bez pamięci* [w:] red. T. Majewski, A. Zaidller-Janiszewska, współ. M. Wójcik, *Pamięć Shoah: kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, Wydawnictwo Officyna, Łódź, s. 209-212.
- Manifest przeciwko staroświeckiej Wenecji 1910*, [w:] P. Strożek, *Futurismo 100! Wenecja*, <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/13742>, dostęp 10.08.2019.
- Margolis Hanna, 2015, *Kamuflaż, błazenada, eksperyment. Strategie dada ukryte na marginesach dyskursu instytucji kinematografii PRL lat 70.*, [w:] red. P. Kurc-Maj, P. Polit, *Impuls dadaistyczny w polskiej sztuce i literaturze dwudziestowiecznej*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź, s. 276-287.
- Markussen Ann, 2006, *Urban Development and the Politics of a Creative Class: Evidence from the Study of Artists*, „Environment and Planning”, vol. 38 (10), s. 1921–1940.
- Shusterman Richard., rozm. przepr. Małecki Wojciech, 2009, *Od literatury do somaestetyki*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 6 (120), s. 198-221.
- McKenzie Jon, 2011, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, przeł. T. Kubikowski, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Merkle Judith A., 1980, *Management and Ideology: The Legacy of the International Scientific Management Movement*, Berkeley.
- Mirzoeff Nicholas, 2016, *Jak zobaczyć świat?*, przeł. Ł. Zaremba, Karakter, Warszawa.
- Mitchell Wiliam J.T., 2009, *Zwrot piktorialny*, „Kultura popularna”, nr 1, s. 5-8..
- Międzynarodówka Letrystyczna*, 2016, *Drapacze chmur od korzeni* [w:] red, przeł. M. Kwaterko, P. Krzaczkowski *Przewodnik dla dryfujących. Antologia sytuacionistycznych tekstów o mieście*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa, s. 49-51.

- Moniewski Piotr, 2014, *Najpracowitsza z łódzkich rzek*,
<http://hydro.geo.uni.lodz.pl/index.php?page=najpracowitsza-z-lodzkich-rzek>, dostęp 20.04.2020.
- Morton Timothy, 2012, *Art in the age of assymetry: Hegel, Objects, Aesthetics*, „Evental Aesthetics 1”, vol. 1, s. 121-142.
- Morton Timothy, 2013, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*,: University Of Minnesota Press, Minneapolis-London.
- Morton Timothy, 2016, *Dark ecology. For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York.
- Morton Timothy, 2017, *Humankind. Solidarity with Nonhuman People*, Verso, London.
- Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia. Tom I* (2015), red. A. Jach, K. Słoboda, J. Sokołowska, M. Ziółkowska, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź.
- Nacher Anna, 2021, *Antropocen nad Missisipi*, „Kultura współczesna”, nr 1(113)2021, s. 43-59.
- Nora Pierre, 1989, *Between Memory and History. Les lieux de mÈmoire*, „Representation”, nr. 26, Special Issue: „Memory and Counter-Memory”, s. 7-24.
- Nieupamiętnione miejsca ludobójstwa i ich wpływ na pamięć zbiorową, tożsamość kulturową, postawy etyczne i relacje międzykulturowe we współczesnej Polsce*,
<https://kultury pamieci.polonistyka.uj.edu.pl/grant-nprh>, dostęp 20.11.2020.
- Olenderek Joanna, 2012, *Łódzki modernizm i inne nurty przedwojennego budownictwa*, Tom 2,: Dom Wydawniczy Michał Koliński, Łódź.
- Ostatni wywiad z Łodzią Kaliską. Z grupą Łódź Kaliska rozmawia Krzysztof Cichoń i Andrzej Walczak*, 2013 [w]: „Atlas Sztuki”, nr 65.
- Paetzold Heinz, 1999, *Miasto jako labirynt. Walter Benjamin i nie tylko*, [w:] *Przestrzeń, filozofia i architektura. Osiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, red. E. Rewers, Poznań 1999, s. 109-119.
- Partum Ewa rozm. przepr. Sosnowska Agnieszka, 2018, *Z komunistami trzeba było grać w ping-ponga* [w:] Sosnowska A., *Performans oporu*, Fundacja Nowej Kultury Bęc

- Zmiana, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, s. 19-52.
- Peck Jamie, 2005, *Struggling with the Creative Class*, „International Journal of Urban and Regional Research”, 29 (4), pp. 740–770.
- PGE - *Robimy prąd i nie dotrzynamy obietnic* - Piotrkowska 58,
https://www.youtube.com/watch?v=UIUEPTx_hdw, dostęp 20.11.2020.
 PGE, <https://pgegiek.pl/CSR2>, dostęp 20.11.2021.
- Piotrkowska 58, <http://piotrkowska58.pl/>, dostęp 20.11.2020.
- Piskała Kamil, 2015, *Fabryki w rewolucji*, „Kronika Miasta Łodzi”, nr 3, s. 30-39.
- Plevoets Bie, Sowińska-Heim Julia, 2018, *Community initiatives as a catalyst for regeneration of heritage sites: Vernacular transformation and its influence on the formal adaptive reuse practice*, „Cities”, vol. 78, 128-139.
- Polanyi Michael, 2009, *The Tacit Dimension*, The University of Chicago, Chicago and London.
- Polit Monika, 2011, *Elementy języka propagandy w Kronice getta łódzkiego* [w:] red. T. Majewski, A. Zaidler-Janiszewska, współ. M. Wójcik, *Pamięć Shoah: kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, Wydawnictwo Officyna, Łódź, s. 147-162.
- Przepraszam*, <http://www.przepraszam.com.pl>, dotęp 17.10.2020.
- Przepraszam: 18 rzek – jesień*, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=qjM9xhP-R7I>,
 dostęp 20.11.2021.
- Rancière Jacques, 2007a, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Korporacja Ha!art, Kraków.
- Rancière Jacques, 2007b, *Estetyka jako polityka*. przeł. J. Kutyla, P. Mościcki: Warszawa: Wydawnictwo Krytyka Polityczna.
- Rembieniński Rajmund, 1828, *Raport prezesa Komisji Województwa Mazowieckiego Rajmunda Rembienińskiego do ministra stanu Walentego Sobolewskiego o postępie zakładów fabrycznych w województwie mazowieckim i czynnościach Sekcji Fabrycznej w 1828* [w:] Woźniak P. K., *Rajmund Rembieniński. Wizjoner i menedżer Łodzi*

- przemysłowej. Raporty z lat 1824, 1830*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.
- Rasmussen Steen Eiler, 2015, *Odczuwanie architektury*, Karakter, Kraków.
- Rewers Ewa, 2005, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Richter Hans, 1986, *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*, przeł. J. S. Buras, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Ridder Hans-Gert, 2017, *The theory contribution of case study research designs*, „Business Research”, October 10, Issue 2, pp. 281–305.
- Rose Jonathan F.P., 2019, *Dobrze nastrojone miasto*, przeł. D. Żukowski, Karakter , Warszawa.
- Rybarkiewicz Dorota, 2017, *Metafora w działaniu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Rykała Andrzej, 2012, *Żydowskie domy modlitwy w Łodzi – Uwarunkowania rozwoju przestrzennego, rozmieszczenie, współczesne relikty i ich wykorzystanie* [w:] „Acta Universitatis Lodzensis, Folia Geographica Socio-Oeconomica”, nr 12, s. 221-244.
- Rzepakowski Arkadiusz, 2008, *Skład narodowościowy i wyznaniowy i językowy ludności Łodzi w Drugiej Rzeczypospolitej* [w:] „Przegląd nauk historycznych”, VII, nr 1, s. 87-104.
- Saito Yuriko, 2007, *Everyday Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press.
- Saito Yuriko, 2017, *Aesthetics of the Familiar: Everyday Life and World-Making*, Oxford: Oxford University Press.
- Sant’Elia Antonio, 1914, *Manifest architektury futurystycznej*, <http://rewolta.wordpress.com/2007/09/11/antonio-santelia-manifest-futurystyczny-architektura-futurystyczna-11-lipca-1914>, dostęp 12.10.2020.
- Schechner Richard, 2006, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław.
- Schechner Richard, 2011, *Wymiary performansu*, [w:] *Antropologia doświadczenia*, red.V. Turner, E. M. Bruner, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

- Scoville James G, 2001, *The Taylorization of Vladimir Ilich Lenin*, „Industrial Relations” Vol. 40 No. 4, s. 620-626.
- Sennett Richard, 1996, *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji zachodu*, przeł. Konikowska M., Wydawnictwo Marabutt, Gdańsk.
- Sennett Richard, 2010, *Etyka dobrej roboty*, Wydawnictwo Muza, Warszawa.
- Shepherd Simon, 2016, *The Cambridge Introduction to Performance Theory*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Shustermann Richard, 1998, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. A. Chmielewski, E. Ignaczak, L. Koczanowicz, Ł. Nysler, A. Orzechowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Shustermann Richard, 2016, *Myślenie ciałem. Eseje z zakresu somaestetyki*, przeł. P. Poniatowska, Atlas Sztuki, Łódź.
- Simmel Georg, 2006, *Wenecja [w:] Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Ludzie i rzeczy, Warszawa, s. 172-177.
- Singer Milton, 1972, *When A Great Tradition Modernizes: An Anthropological Approach To Indian Civilization*, Praeger Publishers, New York.
- Siwak Agata, 2011, *Egzorcyzmowanie miasta. Public Movement w Łodzi*, [w:] red. T. Majewski, A. Zaidller-Janiszewska, współ. M. Wójcik, *Pamięć Shoah: kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, Wydawnictwo Officyna, Łódź, s. 221-231.
- Skok Wikor, 2011, *Teren* [w:] red. T. Majewski, A. Zaidller-Janiszewska, współ. M. Wójcik, *Pamięć Shoah: kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, Wydawnictwo Officyna, Łódź, s. 205-208.
- Skok Wiktor, rozm. przepr. Bochniarz Marek S., 2021, *Atavistic. Wywiad z Wiktorem Skokiem z zespołu Jude*, <http://www.miasteczkopoznan.pl/node/1038>, dostęp 29.05.2021.
- Skok Wiktor, rozm. przepr. Filanowski Błażej, 2011, *Nie chcemy tolerować żadnego tabu. Zespół Jude*, „Kronika Miasta Łodzi”, nr 3, s. 157-166.
- Skok Wiktor rozm. przepr. Gaust Eliza, 2017, *Jude. Czata 1993-2017*, Łódź.

- Sławek Tadeusz, 2001, *U-bywać. Człowiek, świat, przyjaźń w twórczości Williama Blake'a*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Sławek Tadeusz, 2010, *Miasto. Próba zrozumienia* [w:] red. E. Rewers, *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków, s. 17-69.
- Skłodowska Marta, 2011, *Hear Something. See Something. Say Something. Łódzki underground lat 80. i 90*, <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/ksi%C4%85%C5%BCki/22062>, dostęp 20.11.2020.
- Sokołowicz Mariusz E., Boryczka Ewa, 2011, *Tożsamość i wizerunek dużego miasta wobec międzynarodowej mobilności osób dobrze wykształconych. Przykład Łodzi w oczach studentów łódzkich uczelni*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Poznańskiej; Architektura i urbanistyka”, s. 1-12.;
- Sowińska-Heim Julia, 2015, *The urban space in Łódź as an archive. Material Traces, of Construction in process*, „Art and Documentation/Sztuka i Dokumentacja”, nr 12, s. 53-65.
- Spodenkiewicz Paweł, 2012, *Lata 1980-1981 w Łodzi: sytuacja rewolucyjna (w:) Konstrukcja w Procesie 1981 – wspólnota, która nadeszła?*, red. A. Jach, A. Saciuk-Gąsowska, Łódź, 2012, s. 89-97.
- Springer Filip, 2013, *Wanna z kolumnadą. Reportaże o polskiej przestrzeni*, Czarne, Wołowiec.
- Sendyka Roma, 2017, *Pamięć/niepamięć* [w:] *Nie-miejsca pamięci, Elementarz*, Kraków, s. 15-16.
- Stake Robert E, 1995, *The Art of Case Study Research*, Thousand Oaks, California, USA: SAGE Publications, Inc.
- Stefański Krzysztof, 2005, *Niech się mury pną do góry... Zbudujemy naszej Łodzi nowy dom – architektura realizmu socjalistycznego w Łodzi*, [w:] *Sztuka w Łodzi (3). Materiały sesji naukowej Sztuka łódzka obok awangardy*, Łódź: Oddział Łódzki Stowarzyszenia Historyków Sztuki, s. 207–222.
- Stefański Krzysztof, 2016, *Narodziny Miasta. Rozwój przestrzenny i architektoniczny Łodzi do 1914 roku*, Kusiński, Łódź.

- Strzeziński Władysław, 1947, *Łódź sfunkcjonalizowana*, „Myśl współczesna”, nr 11 (18), s. 444-467.
- Swyngedouw Erik, 2006, *Metabolic urbanization: the making of cyborg cities* [w:] *In the Nature of Cities. Urban Political Ecology and the Politics of Urban Metabolism*, eds. Heynen N., Kaika M., Swyngedouw E., Routledge, London, s. 21-40.
- Szajnert Danuta, 2014, *Przestrzeń doświadczona, przestrzeń wytworzona – literackie topografie Litmannstadt Getto (rekonesans)*. Część pierwsza, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” nr 5, s. 7-28.
- Szczerski Andrzej, 2012, *Władysław Strzeziński Modernizator* [w:] *Powidoki życia. Strzeziński i prawa dla sztuki*, red. J. Lubiak, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi: s. 202-223.
- Szram Antonii, 1975, *W Paryżu gromią głównego architekta aż dudni...* [w:] A. Szram, *Chodzenie po linie w wersji francuskiej*, Łódź 1995, s. 52-53.
- Sztabiński Grzegorz, 2006, *Od „obiektywnej rzeczy” do wyrazu świadomości wzrokowej. Koncepcja sztuki Władysława Strzezińskiego* [w:] *Władysław Strzeziński. Wybór pism estetycznych*, red. G. Sztabiński, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Szupińska-Myers Joanna, 2012, *Od sali wystaw do fabryki* [w:] *Konstrukcja w Procesie 1981 – wspólnota, która nadeszła?*, red. A. Jach, A. Saciuk-Gąsowska, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź, s. 125-133.
- Throsby David, 2010, *Ekonomia i kultura*, przeł. O. Siara, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa.
- Tuan Yi-Fu, 1979, *Landscapes of fear*, The University of Minnesota, Minneapolis.
- Tuan Yi-Fu, 1990, *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, Columbia University Press, New York.
- Turner Victor, 2005b, *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*. przeł. M. Dziekan, J. Dziekan.
- Turner Victor, 2005a, *Gry społeczne pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. W. Usakiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków:
- UNDERŁÓDZ, <http://underlodz.blogspot.com/>, dostęp 18.07.2020.

- Urbanistyka jednościowa pod koniec lat pięćdziesiątych*, 2016, red, przeł. M. Kwaterko, P. Krzaczkowski, *Przewodnik dla dryfujących. Antologia sytuacjonistycznych tekstów o mieście*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa, s. 234-240.
- Urry John, 2007, *Spojrzenie turysty*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Urządzanie Miasta*, 1981, maszynopis z 1981 r. udostępniony dzięki uprzejmości Włodzimierza Adamiaka.
- Ustawa z dnia 9 października 2015 r. o rewitalizacji*, Dz.U. 2015 poz. 1777 ze zm.
- Vaneigem Raoul, 2004, *Rewolucja życia codziennego*, przeł. M. Kwaterko, Gdańsk: obraz/słowo terytoria.
- Virilio Paul, 1998, *Prędkość i polityka*, przeł. S. Królak, Warszawa: Sic!
- Virilio Paul, 2006, *Bomba informacyjna*, przeł. S. Królak, Warszawa: Sic!.
- Wachowski Jacek, 2011, *Performans*, Gdańsk: Obraz/słowo terytoria.
- Wachowski Jacek, 2020, *Transakty. Między sztuką, nauką i technologią. Nowe strategie performowania wiedzy*, Kraków: Universitas.
- Weber Max, 1998, *Polityka jako zawód i powołanie*, przeł. A. Kopacki i P. Dybel, Kraków Warszawa: SIW ZNAK, Fundacja im. Stefana Batorego.
- Welsch Wolfgang, 2005, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. K. Guczalska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- West Geoffrey, 2017, *Scale: The Universal Laws of Life, Growth, and Death in Organisms, Cities, and Companies*, Londyn: Weidenfeld & Nicolson.
- Wielki przemysł, wielka cisza.. Łódzkie zakłady przemysłowe 1945–2000*, 2020, red. M. Szymański, J. Kocemba-Żebrowska, W. Różycka-Stasiak, M. Madejska, E. Kurkowska, M. Gruda, A. Zysiak, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Wierzbicki Piotr, Waack-Zajac Anita, Kośka Tadeusz, 2010, *Układ hydrograficzny Miasta Łodzi*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Łódzkiej”, nr 1066, s. 145-156.
- Wilkożewska Krystyna, 1993, *Paula Virilio filozofia prędkości i estetyka znikania*, „Kultura Współczesna”, nr 1, s. 108-135.

- Wilkoszewska Krystyna, 2011, *Obrazy z getta [Jude]*, [w:] red. T. Majewski, A. Zaidller-Janiszewska, współ. M. Wójcik, *Pamięć Shoah: kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, Wydawnictwo Officyna, Łódź, s. 217.
- Winskowski Piotr, 2011, *Raport* [w:] red. T. Majewski, A. Zaidller-Janiszewska, współ. M. Wójcik, *Pamięć Shoah: kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, Wydawnictwo Officyna, Łódź, s. 220.
- Witkowska Matylda, 2010, *Piotrkowska ulica Dudniących kebabów i nie tylko...*, „Dziennik Łódzki”, 7.10.2010, <https://dzienniklodzki.pl/piotrkowska-ulica-dudniacych-kebabow-i-nie-tylko/ar/304553>, dostęp 11.04.2020.
- Wojcik Krystyna, 2015, *Public Relations. Wiarygodny dialog z otoczeniem*, Placet, Warszawa.
- Wojnowski Konrad, 2016, *Pożyteczne katastrofy*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Wolska Dorota, 2012, *Odzyskać doświadczenie sporny temat humanistyki współczesnej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Woźniak Krzysztof P., (2018) *Stanisław Staszic o Łodzi i okolicznych miastach. Rekonstrukcja zaginionego raportu z 1825 r.*, „Rocznik Łódzki”, nr 68, s. 197-211.
- Yin Robert K., 1981, *The Case Study Crisis: Some Answers*, „Administrative Science Quarterly”, nr. 26, ss. 58-66.
- Yin Robert K., 2015, *Studium przypadku w badaniach naukowych. Projektowanie i metody*, przeł. J. Gilewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Zagrodzki Janusz, 2019, *Galeria ŚLAD – sztuka jako wyraz świadomości artysty [wykład]*, <https://zasoby.msl.org.pl/mobjects/view/3148>, dostęp 10.11.2020.
- Zagrodzki Janusz, 2021, *Artyści niepokorni: sztuka nowoczesna XX wieku w przemysłowej Łodzi Tom II*, Wydawnictwo Szkoły Filmowej w Łodzi, Łódź.
- Załoski Tomasz, 2013, *Futerał na ciało. Tayloryzm i biopolityka w koncepcji architektury funkcjonalistycznej Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego* [w:] red. J. Kusiak, B. Świątkowska, *Miasto-Zdrój. Architektura i programowanie zmysłów*, Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, s. 175-206

- Zeidler-Janiszewska Anna, 2010, *O praktykach artystycznych w przestrzeniach pozainstytucjonalnych*, [w:] *Między estetyzacją a emancypacją. Praktyki artystyczne w przestrzeni publicznej*, red. D. Koczanowicz, M. Skrzeczkowski, Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, s. 259-264.
- Ziomek Witold, 2013, *Wojna na fanpage'u*, „Gazeta Wyborcza Łódź”, 13.09.2013, <https://classic.wyborcza.pl/archiwumGW/0,0.htm>, dostęp 11.09.2021.
- Zajdel Mirosław, 2009, *Bezrobocie w Łodzi w okresie transformacji (wybrane aspekty)*, „Studia Prawno-Ekonomiczne”, Tom LXXIX, s. 241-252.
- Znaniński Florian, 1938, *Socjologiczne podstawy ekologii ludzkiej*, „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny”, 18, z. 1, s. 89-119.

Indeks nazwisk

- Abramović Marina, 31, 59, 198
- Adamiak Włodzimierz, 12, 48, 114, 119, 120, 121, 123, 129, 131, 132, 136, 137, 154
- Adelsona Alan, 170
- Adorno Theodor, 55
- Anderson Nels, 85, 86
- Ankersmit Frank, 67
- Antczak Waław, 47
- Apolinarzak Justyna, 12
- Arystoteles, 51, 53
- Ashworth Gregory J., 213
- Augé Marc, 15, 90
- Aupetitallot Yves, 98
- Auslander Philip, 61
- Austin John L., 33, 166, 168
- Bachtin Michaił, 29, 70
- Badiou Alain, 14, 52, 53, 54
- Bal Mieke, 20
- Ballanche Pierre-Simon, 79
- Balzac Honoré, 80
- Bałka Mirosław, 148
- Baług Katarzyna, 100
- Baran Rafał, 184
- Bartosiak Mariusz, 8, 210
- Bartoszewski Władysław, 165
- Baudelaire Charles, 80
- Baumgarten Alexander G., 54
- Bazak Ivan, 157
- Beckett Thomas, 28
- Belfiore Eleonora, 55
- Benjamin Walter, 70, 80
- Bennett Oliver, 55
- Berger Peter L., 70
- Berleant Arnold, 66, 71
- Berleant Arnold, 14, 64, 65
- Berleant Arnold, 68
- Berleant Arnold, 68
- Berleant Arnold, 72
- Berliner Jerzy, 37
- Berne Eric, 30
- Betham Jeremy, 90
- Beuys Joseph, 146
- Białocka Emilia, 153, 155
- Białowski Łukasz, 99
- Biedermann Alfred, 161
- Biedermann Bruno, 161, 163
- Biedermann Robert, 161
- Bielska Agata, 12
- Biezanowski Waldemar, 193
- Bills Tom, 150
- Bińczyk Ewa, 109
- Bińczyk Zbigniew, 12, 48, 114, 121, 125, 128, 129, 132, 134
- Bischof Claire, 82, 83, 98, 99, 100
- Blake Wiliam, 74
- Bochniarz Marek S., 45
- Bolesław Kardaszewski, 119
- Boratyn Beata, 184
- Boryczka Ewa, 190
- Bourdieu Pierre, 58, 67, 71
- Bourriaud Nicolas, 15, 98, 99
- Boyl Robert, 108
- Bożek Jakub, 184
- Braidotti Rosi, 107

Breton André, 82
 Brożek Jakub, 182
 Bruszewski Wojciech, 47
 Bryanta Levi, 107
 Buczyńska-Garewicz Hanna, 79
 Bullough Edward, 55
 Burawoy Michael, 6
 Burgess Ernest, 84
 Butler Judith, 33, 34
 Byczewski Marcin, 184
 Cage John, 56, 57
 Caillois Roger, 29
 Calatrava Santiano, 97
 Campbell Joseph, 215
 Candrowicz Krzysztof, 136
 Cantor George, 52
 Carlson Allen, 68
 Carlson Marvin, 8, 29, 30, 32, 34, 42, 207
 Carroll Noël, 66
 Castells Manuel, 89, 93, 121
 Castro Fidel, 166
 Castrof Frank, 61
 Chaberski Mateusz, 10
 Chaney David, 15, 69, 70, 71
 Chmielewska Ewelina, 148
 Chojnacka Agnieszka, 152
 Cholewiński Maciej, 152
 Christo, 117
 Ciarkowski Błażej, 133, 141, 173, 186
 Cichoń Krzysztof, 110
 Ciesielska Jolanta, 157, 158
 Conan Doyl Arthur, 111
 Constant, 88
 Crary Jonathan, 68
 Crutzen Paul, 106
 Cunningham Merce, 57
 Cywińska Monika, 181
 Czaja Dariusz, 90
 Czekalski Marek, 184
 Czyżewski Andrzej, 169, 172, 173
 Dalkir Kimiz, 209
 Damiński Jacek, 21
 Daniszewski Adam, 176
 Danto Arthur C., 55, 57, 138
 de Certeau Michel, 15, 43, 70, 91, 159
 de Certeau Michel,, 91
 de Viebig Fillip, 191
 Debord Guy, 79, 81, 83, 84, 85, 87
 Derrida Jacques, 30, 33
 Dewey John, 64, 67
 Dicka Philipa K., 75
 Dickie George, 14, 57, 58
 Didi-Huberman Georges, 170, 174
 Dixon Andrew, 197
 Domińczak Michał, 136
 Drapikowscy Mariusz i Kamil, 143
 Duchamp Marcel, 55, 56
 Dudziki Wojciech, 7
 Dunikowski Xawery, 140
 Dybalski Robert, 122
 Działowski Grzegorz, 58
 Dziemidok Bohdan, 54, 55
 Edelman Marek, 186
 Einstein Albert, 52
 Eisenhardt Kathleen M., 6
 Eisenhower Dwight, 102
 Elias Norbert, 104
 Emerson Ralph W., 68
 Erdman Jerry, 62
 Fajngold Grzegorz, 181

Faustyna Kowalska (święta), 144
 Filanowski Błażej, 137, 157, 187, 209
 Fisher-Lichte Erica, 11, 14, 56, 58, 59, 60, 176
 Flaubert Gustave, 80
 Flores Gene, 150
 Florida Richard, 4, 19
 Ford Henry, 22
 Forecki Piotr, 173
 Foster Norman, 97
 Foucault Michel, 15, 33, 34, 67, 71, 89, 90, 209, 214
 Franczak Jerzy, 66
 Franek Łukasz, 165, 176
 Frączak Jerzy, 129
 Freud Zygmun, 34
 Friedman Milton, 21
 Frisch Alfred, 194
 Fulbright William, 102
 Gall Dani, 149
 Gardiner Michael, 14, 69, 70
 Garnier Tony, 125
 Gaust Eliza, 171, 177, 178, 182
 Geertz Clifford, 8, 11, 42, 209
 Geertz Clifford, 6, 7
 Genewein Walter, 170
 Geyer Ludwig, 148, 195
 Ghel Jan, 95
 Ghery Frank, 97, 212, 213
 Gieraga Aleksandra, 152
 Goffman Erving, 26, 27, 30, 94
 Goldfeder Maksymilian, 154
 Gołaszewska Maria, 68, 69
 Graham Dan, 145
 Grajner Konrad, 163, 176
 Green Renée, 99
 Groblińska Justyna, 152
 Groys Boris, 56
 Grunig James E., 95
 Grynberg Henryk, 165
 Guattari Félix, 32
 Hac Aleksandra, 122
 Hall Edward T., 94
 Hannerz Ulf, 84, 85, 86
 Hanzl Małgorzata, 121
 Haraway Donna, 107, 110
 Harman Graham, 107
 Harrsch Erika, 149
 Harvey David, 77
 Harvey William, 104
 Haussmann Georges-Eugène, 80
 Hegel Georg W. F., 55
 Heidegger Martin, 52, 54, 101, 102
 Heinzl Juliusz, 141
 Heller Agnes, 70
 Helman Magdalena, 172
 Henryk II, 28
 Herron Gruszka, 129
 Highmore Ben, 14, 69, 70, 92
 Hobbes Thomas, 108
 Holt Nancy, 145
 Homer-Dixon Thomas, 105, 106
 Horn Gabriele, 148
 Hospers Gert-Jan, 96
 Hugo Victor, 80
 Huizinga Johan, 29
 Husserl Edmund, 64
 Isou Isidore, 79
 Ivain Gilles, 83
 Iwański Mikołaj, 214
 Jacobs Jane, 15, 42, 86, 87, 88, 106

Jakubowicz Leon, 149
 Jakubowicz Rafał, 214
 Jakubowski Robert, 184
 Janiak Marek, 12, 48, 114, 121, 122, 123, 129,
 130, 131, 132, 133, 136, 137, 138, 142
 Jaruzelski Wojciech, 174
 Jaworski Henryk, 123
 Johnson Mark, 20
 Józwiak Jacek, 131, 132, 145, 147
 Józwiak Karol, 138
 Jurecki Krzysztof, 182
 Kaczyński Jarosław, 168
 Kaczyński Lech, 154
 Kaliś Natalia, 157
 Kamrowski Andrzej, 145
 Kant Immanuel, 64, 65
 Kaprow Allan, 57
 Karłowiczowi Ryszard, 173
 Kavaratzis Mihalis, 213
 Kazimirowski Eugeniusz, 143
 Kaźmierczak Władysław, 129
 Keller Symcha, 186
 Klamann Grzegorz, 158
 Klimczak Adam, 148, 151, 152
 Klipper Thomas, 159
 Kluszczyński Ryszard, 62, 63
 Knorr Daniel, 149, 157
 Koba Jerzy, 130
 Kobro Katarzyna, 37, 38, 78
 Kochanowski Jan K., 39
 Kokoszkiewicz Marcin, 142
 Kokot Michał, 47
 Kolankiewicz Leszek, 7
 Koolhaas Rem, 77, 192
 Kosiński Dariusz, 7
 Kościuszko Tadeusz, 140
 Kośka Tadeusz, 189
 Koter Marek, 162
 Kovacs Attila, 145
 Kowalski Edward, 47
 Kozioł Ola, 13, 189, 196, 197, 198, 199, 201,
 202, 203, 206
 Krajewska Wioletta, 145
 Krastowicz Stanisław, 214
 Kraz Anna, 181
 Krier Léon, 95
 Kropiwnicki Jerzy, 46, 184, 186
 Krueger Myron W., 62
 Krupska Anna, 165, 176
 Kryszkowski Jacek, 132
 Kubikowski Tomasz, 7, 9
 Kuncie Aleksandra, 180, 203
 Kuśmirowski Robert, 204
 Kuzyszyn Konrad, 13, 112, 152, 153, 155
 Kuźmich Marika, 148
 Kwietniewski Andrzej, 114, 129, 130, 132
 Lach Krzysztof, 163
 Lakoff George, 20
 Lang Fritz, 75
 Lanzmann Claude, 174
 Latour Bruno, 62, 108, 110, 196, 215
 Le Corbusier, 15, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 98,
 125
 Leclau Ernest, 98
 Ledoux Claude-Nicolas, 76
 Lefebvre Henri, 70, 89, 121
 Lehmann Hans-Thies, 59
 Leibniz Gottfried W., 54
 Lemke Iwona, 129
 Lenin Włodzimierz, 22

Leonhard Ernst, 143
 Leśniak Anka, 12, 129
 Leśniakowska Marta, 77
 LeWitt Sol, 145
 Lewy Suavas, 13, 50, 189, 196, 197, 198, 199,
 200, 201, 202, 203, 206
 Libera Zbigniew, 132
 Light Andrew, 68
 Lindley William H., 142, 193
 Lipmann Walter, 95
 Litzmann Karl, 161
 Long Richard, 145
 Loos Adolf, 75
 Lubelski Mieczysław, 140
 Lubiak Jarosław, 158, 159
 Luckmann Thomas, 70
 Lynch Kevin, 15, 96
 Lyotard Jean-François, 32, 34, 175
 Łowżył Ewa, 214
 Łowżył Zbigniew, 214
 Łukasik Jan, 37
 MacAloon John J., 31
 Machniewicz Stanisław, 69
 Machon Josephine, 10
 Maffesoli Michael, 27
 Majewska Karolina, 41
 Majewski Tomasz, 163, 165, 178
 Mallare Stephane, 52
 Malon Daniel, 149
 Małecki Wojciech, 66
 Marcus Herbert, 33
 Mareya Étienne-Jules, 62
 Margolis Hanna, 47
 Marinetti Filippo T., 74, 78
 Marks Karol, 19, 99
 Markus Herbert, 34
 Markussen Ann, 19
 Marzec Sławomir, 152
 McKenzie Jon, 9, 10, 13, 15, 20, 22, 23, 24, 25,
 26, 27, 30, 31, 33, 34, 94, 101, 102, 109,
 110, 111, 159, 207, 211, 215, 216
 McKenzie Roderick, 84
 Merkle Judith A., 22
 Merleau-Ponty Maurice, 64, 79
 Miels Rune, 146
 Mikołajczyk Antoni, 47
 Mirzoeff Nicholas, 10, 107
 Mitchell William J. T., 10
 Moneo Rafael, 97
 Moniewski Piotr, 195
 Morawski Stefan, 55
 More Thomas, 125
 Morgan Trevor, 152
 Morton Timothy, 107, 108, 206
 Moses Robert, 125
 Mouffe Chantal, 98, 99
 Müller Christian P., 98
 Munnich Witold, 181, 184
 Naprushkina Mariana, 149
 Nietzsche Friedrich, 10, 64, 67, 111
 Nitostawska Mariell, 145
 Niwiński Grzegorz, 154
 Nonas Richard, 146
 Nora Pierre, 171, 174
 Nowicka Katarzyna, 184
 Oppenheim Dennis, 145
 Osiecka Agnieszka, 154
 Ostajewska Marta, 12
 Owen Robert, 125
 Ożóg Maciej, 177, 180

Paetzold Heinz, 80
 Park Robert, 84, 85
 Partum Ewa, 14, 41, 43, 47, 141
 Peck Jamie, 19
 Perjovschie Dan, 158
 Pietrasik Marta, 153
 Pinińska-Bereś Maria, 131
 Piskala Kamil, 26
 Plevoets Bie, 5
 Podolska Joanna, 179, 186
 Poe Edgara A., 80
 Polak Marcin, 152
 Polanyi Michael, 16, 209
 Polit Monika, 169
 Popławska Irena, 123
 Porębski Jerzy, 154
 Potocka-Suwalska Krystyna, 181
 Proust Marcel, 80
 Pryt Marcin, 169, 181, 184
 Rachela Jakubowicz, 149
 Raczko-Kokoszewicz Joanna, 142
 Radoń Adam, 184
 Rajkowska Joanna, 197
 Ramisch Franz, 5, 148, 184
 Rancière Jacques, 14, 65, 66, 72, 82
 Rasmussen Steen E., 94
 Redfield Robert, 28, 85
 Rembieliński Rajmund, 38
 Rewers Ewa, 15, 92, 93, 104, 136, 193
 Ribemont-Dessaignes Georges, 82
 Richter Hans, 56
 Ridder Hans-Gerd, 6
 Robakowski Józef, 47, 132
 Rogoziński Hubert, 186
 Rorty Richarda, 67
 Rose Jonathan P., 105
 Rosicki Andrzej, 153
 Róbertsdóttir Ragna, 157
 Różycki Andrzej, 47, 130
 Rusha Ed, 145
 Rutherfor William, 111
 Rybarkiewicz Dorota, 21
 Rykała Andrzej, 167
 Rzepecki Adam, 129, 131, 132
 Rzepkowski Arkadiusz, 162
 Saito Yuriko, 15, 68, 71, 72
 Saloni-Marczewski Karol, 142
 Saloni-Marczewski Wojciech, 12, 48, 114, 121, 133
 Sandin Dan, 62
 Sant'Elia Antonio, 75, 76
 Sant'Elia Antonio, 75
 Schechner Richard, 7, 9, 30, 43
 Scheibler Karl, 148, 189, 194, 202
 Schiller Friedrich, 65
 Schrödinger Erwin, 52
 Schusterman Richard, 14, 66, 72
 Scott Ridley, 75
 Scoville James G., 22
 Sendyka Roma, 175
 Sennett Richard, 103, 104, 191
 Sepänmaa Yrjö, 68
 Serra Richard, 145
 Serres Michael, 196
 Shepherd Simon, 28
 Shusterman Richard, 67
 Sienkiewicz Jacek, 185
 Sierakowiak Dawid, 172
 Simmel Georg, 70, 74, 176
 Singer Milton, 28

Siwak Agata, 178
 Skłodowska Marta, 182
 Skok Wiktor, 13, 45, 163, 165, 168, 169, 171,
 174, 175, 177, 178, 181, 182, 183, 184, 187
 Skrzywan Stefan, 142, 193
 Sławek Tadeusz, 201
 Sloterdijk Peter, 107
 Słońska Miruta, 37
 Smith Adam, 21
 Smith Dorothy, 70
 Smith Jonathan M., 68
 Smithson Robert, 61, 145
 Smolik Przemysław, 37
 Snopkiewicz Tomasz, 132, 145
 Soja Edward, 89
 Sokołowicz Mariusz, 190
 Sosnowska Agnieszka, 41
 Souza Márcio, 111
 Sowińska-Heim Julia, 5, 146
 Spodenkiewicz Paweł, 146
 Springer Filip, 204, 205
 Stake Robert, 6
 Staszic Stanisław, 189
 Stażewski Henryk, 146
 Stefanowski Michał, 154
 Stefański Krzysztof, 173, 191, 194
 Steiner Georg, 55
 Stepken Angelika, 148
 Stoermer Eugene F., 106
 Strzemieczny Piotr, 197
 Strzebiński Władysław, 14, 37, 38, 39, 40, 47,
 50, 77, 78
 Suchan Jarosław, 148
 Swyngedouw Erik, 105
 Szajnert Danuta, 169
 Szczeciński Jakub, 185
 Szczerski Andrzej, 39
 Szeemann Harald, 150
 Szerszewski Witold, 37
 Szram Antonii, 44, 48, 123
 Szrama Antonii, 44, 123
 Sztaba Wojciech, 129
 Sztabiński Grzegorz, 78
 Szupińska-Myers Joanna, 150
 Szyttenhelm Marcel, 154
 Świątek Andrzej, 129, 132
 Tadeusz Sławek, 74
 Tajbert Artur, 129
 Tatarkówna-Majkowska Michalina, 172
 Taverna Kathryn, 170
 Taylor Frederick W., 22
 Thoreau Henry D., 68
 Thrasher Frederik, 85, 86
 Throsby David, 18
 Tomaszewski Tomasz, 126
 Tuan Yi-Fu, 93, 94
 Turner Victor, 28, 29, 30, 60
 Tuta Robert, 184
 Uecker Günther, 145
 Uhde Dagmar, 152
 Ulay, 31, 59, 198
 Unwin Richard, 157
 Urry John, 15, 97
 Usenko Konstanty, 181
 van Gennep Arnold, 28
 Vaneigem Raoul, 81
 Venezky Richard, 62
 Vine Richard, 148
 Virilio Paul, 80, 102, 103, 104
 Vischer Friedrich Theodor, 60

Volk Gregory, 148	Witkowska Matylda, 154
von Bonsdorff Paulin, 68	Wittgenstein Ludwig, 58
Wacck-Zajac Anita, 189	Władyka Michał, 123
Wachowski Jacek, 151, 210, 211	Wojcik Krystyna, 95
Wagner Jolanta., 152	Wojnowski Konrad, 60
Walczak Bartosz, 122	Wolff Christian, 54
Walczak Jacek, 163, 176	Wolman Andie, 105
Walczak Maciej, 163	Wolska Dorota, 55
Wallis Mieczysław, 69	Woźniak Krzysztof, 190
Wandachowicz Kuba, 184	Yeneva Albena, 62
Warhol Andie, 58	Yin Robert K., 6
Waśko Maria, 13, 145, 155	Zagrodzki Janusz, 41, 131
Waśko Ryszard, 12, 13, 49, 145, 148, 150, 156, 157, 158	Zagula Artur, 136
Waśko-Mandes Łucja, 148	Zajdel Mirosław, 187
Watt James, 107	Załuski Tomasz, 78
Webera Max, 60	Zammenhoff Marcelo, 181, 184
Weiss Szewach, 165	Zaremba Marcin, 173
Welsch Wolfgang, 58, 64	Zarębski Piotr, 145
West Geoffrey, 106	Zdanowska Hanna, 122
White Louis, 85	Zeidler-Janiszewska Anna, 51, 165
Wielogórski Andrzej, 131	Zhang O, 149, 157
Wierzbicki Piotr, 189	Zhuangzi, 68
Wikoszevska Krystyna, 179	Ziomek Witold, 121
Wilkoszevska Krystyna, 80, 178	Znaniński Florian, 85
Williams Emmett, 150	Zobernig Heimo, 99
Winskowski Piotr, 178, 179	Zola Emil, 80
Wirth Andrzej, 59	Żak Sławomir, 184
	Żuchowski Piotr, 122