

NAUKA SZTUKI
SZTUKA NAUKI

Błażej Filanowski

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



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



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Błażej Filanowski

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

Błażej Filanowski (ORCID: 0000-0001-9605-6073) – Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny, Katedra Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

Rada Naukowa
serii NAUKA SZTUKI – SZTUKA NAUKI
Aleksy Awdiejew, Dobrosław Bagiński, Mariusz Bartosiak, Grażyna Habrajska
Aleksander Kiklewicz, Andrzej Kudra, Barbara Lewandowska-Tomaszczyk

RECENZENKI
Aleksandra Kunce, Marianna Michałowska

REDAKTOR INICJUJĄCY
Urszula Dzieciatkowska

REDAKCJA
Ewa Turek

SKŁAD I ŁAMANIE
AGENT PR

KOREKTA TECHNICZNA
Leonora Gralka

PROJEKT OKŁADKI
Monika Rawska

Na okładce wykorzystano grafikę Garry'ego Killiana

© Copyright by Błażej Filanowski, Łódź 2023

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2023

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons
Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.10467.21.0.M

Ark. wyd. 12,9; ark. druk. 15,125

<https://doi.org/10.18778/8331-255-2>

ISBN 978-83-8331-255-2
e-ISBN 978-83-8331-256-9

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-237 Łódź, ul. Matejki 34A
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. 42 635 55 77

Spis treści

| | |
|---|-----|
| Wstęp | 7 |
| Część I | |
| Od Zakładu Przemysłu Bawełnianego do Fabryki Sztuki | 21 |
| Rzucić wyzwanie miastu | 39 |
| Zdarzenie artystyczne | 53 |
| Estetyka codzienności | 67 |
| Dobre miasto, lepsze miasto | 77 |
| Przestrzeń i miejsce | 93 |
| Przyspieszony metabolizm | 105 |
| Część II | |
| „Pomnik Kamienicy 2011”, Grupa urząd ^o miasta | 119 |
| Ściana niezrealizowanych zobowiązań | 119 |
| Urządzenie zamiast tworzenia miasta | 128 |
| Powrót po trzydziestu latach? | 134 |
| Performatywny wymiar dobrze urządzonego miasta | 141 |
| „Fokus Łódź Biennale 2010” / „Tautologie Śródmiejskie”, Konrad Kuzyszyn | 145 |
| „Od Placu Wolności do Placu Niepodległości” | 145 |
| Biennale jako działanie <i>site-specific</i> w skali makro | 153 |
| „Tautologie miejskie” Konrada Kuzyszyna | 157 |
| Eksperyment czy efekt? | 161 |
| „Spüren”, Jude | 167 |
| Na granicy dawnego Litzmannstadt Ghetto | 167 |
| Jude – mutująca dystopia | 170 |
| Hałas, obraz, dym i ścisk w starej wozowni | 182 |
| Samoobrona wobec nieznośnej codzienności | 188 |
| „18 rzek”, Przepraszam | 195 |
| Fabryka na rzece | 195 |
| „18 rzek” – uszy miasta | 202 |
| Muzyka końca miasta | 207 |
| Zapućć Łódź | 211 |
| Podsumowanie | 215 |
| Doświadczenie, wyzwanie, wiedza | 215 |
| Wiedza jako impuls do zmiany | 219 |
| Bibliografia | 227 |
| Indeks nazwisk | 237 |

Wstęp

„Rewolucja wyobraźni” była głównym 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 miałyby 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 – za której wyodrębnieniem opowiedział się Richard Florida. Grupa ta

miała, jego zdaniem, zapewniać przyjaznym jej regionom, a w szczególności dużym „kreatywnym” miastom, konkurencyjną przewagę w zglobalizowanych relacjach ekonomicznych.

Od 2007 roku przyglądałem się działaniom związanym z łódzką aplikacją i uczestniczyłem w konsultacjach dotyczących Europejskiej Stolicy Kultury (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 przemysłowego zbudowanego przez fabrykanta Franza Ramischa przy ul. Piotrkowskiej 138/140 (dziś rozpoznawane jako OFF Piotrkowska), ożywiającej przestrzeń do czasu ponownego, komercyjnego wykorzystania 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 inspirowane do zweryfikowania, uzupełnienia i restrukturyzacji swojej wiedzy o mieście.

Rozumienie działań artystycznych jako zasobu wiedzy (przekazywanej w szczególnej formie i performatywnej sytuacji) mogącego zmienić miasto nie wybrzmiało jako istotny element w łódzkiej aplikacji. W tekście wniosku przeważa spojrzenie na transformujący miasto potencjał sztuki jako elementu oddziałującego na wizerunek miasta oraz czynnika mającego wpływ na ekonomię jako ważnego składnika kreatywnego konglomeratu. Sztuka nie pojawiła się w nim jako praktyka zdobywania wiedzy, i dystrybucji jej za pomocą konsekwentnych i elastycznie korygowanych działań. Poruszając w swojej publicystyce zagadnienie potencjału wiedzy o mieście przekazywanej w artystycznej formie, zauważyłem, że jest to problem niedostatecznie rozpoznany nie tylko w kontekście łódzkiej walki o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury. Skłoniło mnie to do sformułowania pytań badawczych: jaką wiedzę o zachodzących w mieście procesach możemy zdobyć dzięki uczestnictwu w zdarzeniach artystycznych? Jak – ewentualnie – mogą one wpływać na miasto, stawać się impulsami do jego zmiany? Wobec gęstej sieci relacji zarysowanych w pytaniach badawczych, zdecydowałem się oprzeć rozważania na studiach przypadków działalności artystycznej rzucającej wyzwanie miejskiej codzienności. Wstępną decyzją przy tworzeniu projektu badań

nad studium przypadku jest wypracowanie postawy wobec teorii, co sugeruje m.in. Hans-Gerd Ridder [2017], wyróżniając cztery główne kierunki prezentowane przez badaczy. W pierwszym – nakreślonym przez Kathleen M. Eisenhardt [1989] – panuje prymat opisu, który konfrontowany jest z dotychczas stosowanymi teoriami dopiero w fazie finalnej. Drugi kierunek Ridder opisuje, odwołując się do prac Roberta E. Stake’a [1995], który ciekawość sprawy lub przypadku rozpatruje jako nadrzędny motyw pracy badacza i nie widzi konieczności stawiania jednoznacznego pytania badawczego. 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 dziury” (*gaps and holes*) w wybranych na wstępie założeniach teoretycznych. Ostatnia wyróżniona koncepcja stała się jedną z inspiracji dla moich badań. Metodologiem preferującym taką praktykę jest Robert K. Yin [1981; 2015], według którego ramy metodologiczne wyznaczane przez teorię muszą sprostać wyzwaniu wniosków płynących z zebranych danych empirycznych.

W tym miejscu warto zatrzymać się i zwrócić uwagę na dane zebrane w czasie badania. Składają się na nie m.in. 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 osiągnane 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 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 „pływakca” 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*). Korzenie angielskiego czasownika *perform* sięgają średniowiecza, w języku polskim trudno jednak 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. Próbą stworzenia terminu bardziej pojemnego niż zaadaptowane (w kontekście sztuki) w języku polskim słowo *performance*, jest „performans” zaproponowany przez Tomasza Kubikowskiego w swoim przekładzie znaczącej dla tego obszaru badań publikacji Richarda Schechnera *Performatyka. Wstęp (Performance Studies: An Introduction)*. Odrzucił tym samym wiele alternatywnych pojęć, w tym „widowisko kulturowe”, które rozpowszechnili w swoich pracach badacze związani z Instytutem Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, na czele z Leszkiem Kolankiewiczem i Wojciechem Dudzikiem. 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 performatywna 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 – uprzywilejowania zmysłu wzroku – pojawia się wraz z użyciem terminu „przedstawienie”. Znaczące ograniczenia ma też „dramat”, który nasuwa skojarzenia z odtwarzaniem „tekstów dla teatru” [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 *Performans (Performance: a critical*

introduction), te różnorodne obszary łączy odczucie, które dostrzec można w starożytnej kulturze europejskiej i w nowożytnej maksymie „Świat jest teatrem”, wydobyte ponownie dzięki zakłócającej teatralne konwencji 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 wnikającej 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 analizowano w kategoriach kolejnego zwrotu w naukach humanistycznych polegającego: „[...] 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 np. semiotyka czy systematyka [zob. Kubikowski 2003]. Translatorski kontekst sprawia, że każda obszerniejsza polskojęzyczna praca z zakresu performatyki zawiera (taki jak ten) obowiązkowy wstęp dotyczący dylematów terminologicznych.

W niniejszej pracy stawiającej w centrum problem transformacji za pomocą wiedzy generowanej w czasie zdarzeń artystycznych szczególną rolę odgrywa „performans” rozumiany przez pryzmat koncepcji Jona McKenziego. W swoim najważniejszym dziele *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 dziedzinie zarządzania, 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 oraz ekspansji amerykańskiej technologii, organizacji pracy i kultury. Co jednak najważniejsze w kontekście rozpatrywanego w pracy problemu, rozważa on też performatywny charakter samej wiedzy, poszerzającej się w związku z eksploracją coraz to nowych obszarów oraz globalnym wzrostem liczby naukowców, badań naukowych, uczelni i 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 w warunkach jej globalnej produkcji odbywają 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 wykładawczej”; rozumianej jako system przetwarzania dyskursów i praktyk – gromadzenia słów i czynów, które mają potencjał dokonania ich rekonfiguracji [McKenzie 2011: 27]. Oni dokonują wstępnych wyborów, selekcionują 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 próbuje wartościować wiedzę, która będzie najbardziej produktywna – łatwa w dystrybucji, mierzalna, generująca – choćby częściowo – ostateczne wnioski. Wiedza wytwarzana w czasie zdarzeń artystycznych – jest więc tym, co McKenzie określa jako szczątkowy akt oporu wobec globalnego performansu. Próbą ominięcia lub odmiennego funkcjonowania obok niewidzianej, nomadycznej i rozproszonej siły.

Artystyczne kompetencje, umożliwiające translację zróżnicowanego, osobistego, cielesnego doświadczenia miejskiej codzienności na artystyczną formę,

generują specyficzne pokłady wiedzy – wiedzy niekoniecznie oswojonej przez „maszynę wykładowniczą”. Niemający jednoznacznych ram formalnych i procesualnych sprzyja przyjęciu postawy challengerera na polu wiedzy – figury zaproponowanej przez McKenzię [2011: 314]. Wśród postaw challengerów przywołanych w *Performuj albo...* autor wymienia nieudaną próbę naukowca starającego się dotrzeć do jądra ziemi z powieści Arthura Conana Doyle’a, eksploracje pływającej żelglo-parowej jednostki badawczej HMS Challenger czy dziennikarską misję Jane Challenger z powieści *O Fim do Terceiro Mundo* Márcio Souzy. Challengerzy rzucają wyzwanie – sobie, władzy, możliwościom poznawczym – trudne, intuicyjne, złożone – z perspektywy efektywności oczekiwanej przez władzę performansu – ryzykując (różnorodnie rozumianą) katastrofę.

Jako działanie charakterystyczne dla challengerera (na polu wiedzy) dostrzega choćby w koncentracji na zmysłach marginalizowanych wobec dominacji wzroku w procesie badawczym i dydaktycznym. Podobnie jak liczni, choć nieprzytaczani w *Perform or else...* badacze postulujący istnienie zjawiska 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 absurdalne, sensowne i bezsensowne dzieli bardzo niepozorna granica. Proponuje, aby w przetamywaniu 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 przypadkach zdarzeń artystycznych analizowanych w niniejszej pracy, twórcy podjęli próbę wytworzenia wiedzy wynikającej z bliskiego, fizycznego doświadczenia codzienności miasta w warunkach *site-specific* – działania w konkretnym (zwykle niekojarzonym ze sztuką) miejscu i z myślą o nim.

Mateusz Chaberski [2015], który analizował *site-specific*, bazując na pracach brytyjskiej performatyczki Josephine Machon, zaproponował wręcz, aby w tym przypadku mówić o doświadczeniu (syn)estetycznym – 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 rekonstruję 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. Erica Fisher-Lichte zauważa:

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

Opisy głównych 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 pojmowany opis staje się także pretekstem do rozciągnięcia narracji w przeszłość i w przyszłość od daty zdarzenia. Dlatego osobiste uczestnictwo we wszystkich przedstawionych 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 badań upowszechnianych w akademickich formatach (artykuły, prelekcje, wykłady). Do kluczowych zmiennych należały:

- Potencjał krytyczny performansu w warstwie koncepcji i formy skierowany na transformację Łodzi po kryzysie gospodarczym, społecznym i tożsamościowym, którego apogeum przypadło na rok 1989.
- Obserwacja miasta w czasie kryzysu: jego genezy (dotyczy przypadków: Grupa urząd[®] miasta / „Konstrukcja w Procesie”/ „Fokus 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* mocno wpisujących się w kontekst wybranego miejsca (naznaczonego wcześniejszymi zdarzeniami).
- Przy wyborze performansu kluczowego 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.

Pierwszy opisywany przeze 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 i Wojciech Saloni-Marczewski). Wówczas członkowie kolektywu wmurowali kamienną tablicę przed kamienicą przy ul. Piotrkowskiej 164, ocalałej z fali wyburzeń pod modernistyczne osiedle, oraz na fasadzie wywiesili białe tkaniny, których ceremonialne strącenie było gestem „odstąpienia” i ustanowienia budynku jako „Pomnika Kamienicy”. Temu działaniu towarzyszył manifest wzywający do alternatywnego organizowania przestrzeni miejskiej (oraz związanych z nią relacji społecznych i ekonomicznych) – innego od wskazywanego przez modernistyczną i postępową logikę.

Kolejny przypadek – „Fokus Łódź Biennale 2010” / „Tautologie Śródmiejskie” – wymaga precyzyjnego wyjaśnienia. W centrum opisu znajduje się ostatnia edycja zainaugurowanego w 2004 roku wydarzenia Biennale. W konfrontacji z tą tak rozległą terytorialnie i angażującą wielu twórców do autonomicznej pracy imprezą została wyodrębniona akcja – kontrowersyjna, silnie procesualna i krytyczna wobec codzienności miasta – „Tautologie Śródmiejskie” autorstwa Konrada Kuzyszyna. Jego formuła, którą wyrażało hasło „Od Placu Wolności do Placu Niepodległości”, wzywała zaproszonych artystów do twórczej, krytycznej pracy w przestrzeni publicznej na i wokół ulicy Piotrkowskiej. Dyrektorem artystycznym festiwalu był związany z Warsztatem Formy Filmowej Ryszard Waśko – inicjator „Konstrukcji w Procesie” z 1981 roku. Biennale opisuję jako inicjatywę wyrosłą z praktyki artystów konceptualnych, którzy nastawieni byli przede wszystkim na spotkanie i stymulację środowiska sprzyjającego sztuce, a legitymizację ugruntowanych instytucji artystycznych uznawali za nieobligatoryjną.

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 tej grupy Wiktor Skok nazwę Jude wybrał pod wpływem krytycznej recepcji miejskiej codzienności lat 80. i początku lat 90. XX wieku. To przechwycone z łódzkich murów hasło było dla niego „Jedynym świadectwem, mimowolnym i absolutnie pozbawionym świadomości [...]” [Skok 2011: 206] zagłady w kontekście obszaru dawnego getta. Jednocześnie wypowiedane i zapisywane było jako „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 Koziół, odśnaniających zmarginalizowaną, umykającą uwadze ontologię łódzkich rzek lub ich pozostałości.

Opisy tych 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* sprobmatyzowana 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 postrzegana jest w dużej mierze jako impuls do rozwoju ekonomicznego. Problem ten omówiony został przez pryzmat zaproponowanego przez Jona McKenziego pojęcia performansu organizacyjnego oraz związanej z nim zmiany paradygmatu władzy i wiedzy z dyscyplinarnego (którego przykładem jest fabryka funkcjonująca według koncepcji Taylora) na performatywny (którego przykładem jest hub dla kreatywnych start-upów).

W kolejnym rozdziale, zatytułowanym *Rzucić wyzwanie miastu*, analizuję tekst i rysunki z artykułu *Łódź sfunkcjonalizowana* z 1947 roku Władysława Strzeмиńskiego oraz dokumentację z performansu „Legalność przestrzeni” z 1971 roku Ewy Partum. Pomysł Strzeмиńskiego, 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 jego ramach, jak ma wyglądać zorganizowana na nowo miejska codzienność, i przewiduje jej konsekwentną realizację. 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 jako model diagnozująco-interwencyjny. To praktyka, w której dużą rolę odgrywa diagnozowanie problemów miasta, a zdarzenia artystyczne mają na celu przekazywanie związanych z nim doświadczeń oraz wskazywanie w performatywny sposób wyzwań stojących przed miejską zbiorowością.

Rozdział trzeci *Zdarzenie artystyczne* jest refleksją nad nierozzerwalnym i wielopoziomowym związkiem z codziennością, widocznym w opisywanych zdarzeniach. Zaczynam od przemyśleń o możliwości 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 rozważania estetyczne, podkreślając problem w ich esencjonalistycznym charakterze, nieprzystającym do sztuki po dadaizmie, która akceptuje przypadek jako bodziec dla twórczości artystycznej. Wreszcie rozważam teorię instytucjonalną George'a Dickie'ego, uznającą autoreferencyjność sztuki i jej procesualne, uspołecznione powstawanie. Podążając za myślą Dickie'ego 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 Shustermana, eksplorujących estetykę jako formę zaangażowanej aktywności wychodzącej poza obszar sztuki, przełamującej schematy tego, co godne i niegodne estetycznej refleksji. W centrum tak ukierunkowanej koncepcji pojawia się pojęcie codzienności. Meta-refleksja nad jej źródłami rozwinęła się w XXI wieku. Powołuję się tu na znaczące 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 tym sięgam po prace uznawanej za główną przedstawicielkę tego nurtu Yuriko Saito i jej spojrzenie na rolę estetyki w procesie „stwarzania świata” (*World-Making*), powszechnej sprawczości, jednak nierównomiernie dystrybuowanej.

W rozdziale piątym, zatytułowanym *Dobre miasto, lepsze miasto*, rozwijam refleksję (poruszoną już w rozdziale *Rzucić wyzwanie miastu*) nad dwoma wyrostymi 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 uznają pomysły i projekty włoskich futurystów oraz 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 rozmaitość i zhumanizowany wymiar. Swoją uwagę kieruję też w stronę narodzin współczesnego aktywizmu miejskiego na przykładzie refleksji i działań Jane Jacobs, podkreślając zawartą w jej pismach wrażliwość estetyczną, reprezentującą podejście diagnozująco-interwencyjne.

Rozdział *Przestrzeń i miejsce* to krytyczna analiza roli artysty jako wytwórcy miejsc w mieście. W tym kontekście odnoszę się do heterotopii Michela Foucaulta i kategorii nie-miejsc Marca Augé oraz koncepcji Michela de Certeau, koncentrując się na opozycji przestrzeń-miejsce. Analizuję znaczenie wyboru miejsca wydarzenia artystycznego oraz praktykę charakterystyczną dla artystów i artystek animujących działania *site-specific* o charakterze diagnozująco-interwencyjnym.

Odwołuję się również 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 mentalna przestrzeń *metapolis* jest animowana i performowana w celu uzyskania korzyści wizerunkowych w sferze *polis*. Omawiam ten problem, odwołując się do prac Kevina Lyncha i Johna Urry'ego. Sproblematyzowana zostaje praktyka angażowania artystów w animowane przez administrację miast procesy ich transformacji. Sięgam tu m.in. po koncepcję estetyki relacyjnej Nicolasa Bourriauda i odnoszę się do tego, jak opisywane przypadki można rozpatrywać w kontekście wizerunku miasta.

Ostatni rozdział – *Przyspieszony metabolizm* – jest rozwinięciem refleksji nad koncepcją globalnej władzy performansu wyartykułowanej przez McKenzię. Skupiam się w nim na wyzwaniu performansu technologicznego i generalnie technologii jako istotnego czynnika rzucającego niewypowiedziany wprost sprawdzian miejskiej zbiorowości w dobie antropocenicznego przyspieszenia, jakiemu ulega środowisko. W rozdziale tym stawiając za punkt wyjścia postawę challengeera, wskazuję na jego rolę jako stawiającego opór marazmowi, uśpieniu, ignorancji oraz niedocenianiu skali problemów dynamicznie zmieniających się miast.

Wywód zamyka *Podsumowanie*, gdzie koncentruję się na kontrowersyjnej kwestii postrzegania zdarzeń artystycznych przez pryzmat efektywności w kontekście transformowania miasta. Postuluję spojrzenie na działania artystyczne jako formy przekazywania wiedzy i jej dystrybucji. Zarówno tej dyskursywnej, jawnej, jak i 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, lecz odczytanie tylko 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 McKenzię figury, postaci, postawy challengeera – nieustępliwego tropiciela lub tropicielki performatywnej władzy – i zestawiam związane z nią narracje z klasyczną strukturą podróży bohatera opisaną przez Josepha Campbella.

Część I

Od Zakładu Przemysłu Bawełnianego do Fabryki Sztuki

Przemysły kreatywne zgodnie z planowanym przebiegiem „rewolucji wyobraźni” miały zagospodarować obszary po dawnych imperiach tekstylnych. Praca trwała w nich – z wyjątkiem strajków i okresów przestoju związanych ze zwrotami historii – aż do przelotu lat 80. i 90. XX wieku. Konglomeraty zatrudniające wówczas (w sumie) setki tysięcy pracowników czekał silny wstrząs. Na początku ostatniej dekady XX wieku rozpoczęła się fala upadłości. Pracownicy i pracownice tych zakładów, bez stosownych odpraw i szans na szybkie znalezienie innego zatrudnienia, musieli mierzyć się z czekającym ich ubóstwem i silnym stresem. Łódź doświadczyła bardzo gwałtownej dezindustrializacji – zjawiska, które w krajach zachodnich było obserwowane od lat 60. XX wieku, lecz 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 bardzo poważnych komplikacji, czego przykładem jest amerykański „pas rdzy” (*Rust Belt*), obejmujący tereny północno-wschodnich stanów USA, którego największym ośrodkiem miejskim jest poważnie doświadczone przez to zjawisko Detroit.

W związku z procesami dezindustrializacji – zwłaszcza przenoszeniem produkcji do krajów rozwijających się – w latach 90. XX wieku w międzynarodowym użyciu pojawiło się pojęcie przemysłów kreatywnych. Zachód ze względu na migrację 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 bazują 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 obejmuje aktywności pozaartystyczne, ale wymagające twórczego i oryginalnego pomysłu.

Przemysły kreatywne w kontekście Łodzi zaczęto rozważać w pierwszej dekadzie XXI wieku. Temat ten 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 kształtujące humanistów, ludzi kultury i sztuki. Uczyńnię 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* zorganizowana 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 skład której wchodzi m.in. artyści, naukowcy, programiści czy projektanci – wszyscy, dla których kluczowym celem pracy jest tworzenie innowacji [Florida 2010: 31]. Mieli oni powoli zyskiwać swoją 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. 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. Równoległe do tego trendu pojawiła się również 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 jego integracji z instytucjami Zachodu. Transformacja w dyskursie wiedzy jest przykładem „wędrującego pojęcia” [Bal 2012] – używanego i przekształcanego przez różne obszary nauki, m.in. gospodarkę, historię, antropologię czy performatykę. Transformacją w niniejszej pracy będą określone 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 i szeroko rozumianej jakości życia albo powstrzymanie inercji oraz procesów identyfikowanych jako destrukcyjne. Cytując Jona McKenziego, transformacja jest „[...] pewną operacją 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 szeroką skalę – 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. Opiera się ona na przekonaniu, że interakcje ludzkiego ciała ze środowiskiem mają 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 Miltona Friedmana w pracy *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 przekonaniem 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 nieposiadające 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, mocnym atutem Łodzi jest jej położenie w geograficznym centrum Polski. Atrakcyjność miasta jako ośrodka logistycznego czy kongresowego miała jeszcze wzrosnąć wraz z planowanymi w skali całego kraju inwestycjami drogowymi i kolejowymi. Kolejny geograficzny walor to bliskość (130 km) Warszawy. Od początku lat 90. XX wieku dostrzegano potencjał gospodarczy, kulturalny i naukowy we współpracy obu tych ośrodków. Do najambitniejszych koncepcji należał projekt *Warszawa-Łódź – miasto binarne* autorstwa architekta i urbanisty Jacka Damięckiego [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 pojawiła się wraz z akcesją Polski do Unii Europejskiej w 2004 roku. W 2012 roku Łódź została połączona z Warszawą autostradą A2, w 2016 roku udośćniono nowy budynek Dworca Fabrycznego z podziemnymi peronami, który umożliwia poprowadzenie tunelu pod miastem i przyszłą zmianę jakościową w ofercie kolejowej. Wszystkie te plany zrealizowano 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. Zaabsorbowano przemysł kreatywny jako koncepcję, dla której infrastrukturę czy programy inicjujące będzie można sfinansować w ramach „projektów” – różnorodnych form systemowego wsparcia za pomocą dotacji z 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 wypełniania programu kulturalnego część pofabrycznych przestrzeni jest oferowana przedsiębiorcom z branży kreatywnej. W murach, w których 20 lat temu pracowała klasa robotnicza, pojawiła się klasa kreatywna. Produkcję tekstyliów zastąpiono produkcją filmów, koncepcji architektonicznych, gier wideo, layoutów stron internetowych, projektów akcesoriów dla zwierząt i recyklingowanych 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, co zapoczątkowało erę masowej komunikacji samochodowej. Judith A. Merkle [1980] wskazała, że zarządzanie naukowe nie tylko zmieniło sposób myślenia o zarządzaniu pracą w Stanach Zjednoczonych i w kolejnych uprzemysłowionych państwach, lecz także stało się jedną z najważniejszych idei XX wieku i „usprawiedliwiło zerwanie z tradycyjną polityką i transformację zarządzania państwem w operację techniczną” [Merkle 1980: 245, przeł. B.F.]. 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 oraz dyscypliny była skutecznie wprowadzana.

Jon McKenzie zauważa, że powojenny system gospodarczy Stanów Zjednoczonych zaczął otwierać się na alternatywne 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 60. 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, lecz nawet konieczne 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, lokalnej gospodarki zasobami lub poprawy bezpieczeństwa. Ważnym czynnikiem, który w znacznym stopniu wpłynął na zmianę 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. Nowe warunki stworzyły podstawy rozwoju zarządzania, w którym zaczęto rozmyślać 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 znaczenie 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 ogólną 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, lecz także 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 dziedziny 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 ze wzorcem. McKenzie wyróżnia kolejno po dyscyplinie pokład władzy: performatywny – nomadyczny, splątany w sieć, rozproszony, przekształcający się w nieliniarny sposób. Tak sprawowana jest władza nad społeczeństwami, które problem wyprodukowania dóbr i dostarczenia surowców rozwiązują równoległe 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 performansu jest bardzo szeroki. Jednocześnie doskonalili ona 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 m.in. 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 geście: hakowata rączka 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 tworzenie technologii. Jako czynnik ekonomiczny sztuka musi być pobudzana i oceniana za pomocą narzędzi ewaluujących. Jednym z bodźców dla kreatywności jest stworzony w 2004 roku przez Martin Prosperity Institute pod przewodnictwem Floridy Global

Creativity Index, mający na celu monitorowanie zmian w obszarze gospodarki kreatywnej w kilkudziesięciu krajach świata. Czynnikiem 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. Bardziej 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 sytuacji społecznej. W celu jej określenia sięgnę po pochodzącą 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 kulisy (miejsca przygotowań) i wejście na obserwowaną przez widownię scenę, na której trwa 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 i sposób bycia. Jednostka – zdaniem Goffmana – nie ogranicza się do odgrywania jednej roli, lecz ma ich wiele, często wykonywanych równocześnie – kulturowych, związanych z życiem zawodowym czy rodzinnym. Robotnik na początku XX wieku miał jasno określoną, choć wyspecjalizowaną rolę. „Grała ją” cała grupa osób w podobny sposób działających i zmagających się z względnie analogiczną 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 wystąpień (fabryki). W przypadku nowej klasy kreatywnej system Goffmana wywołuje dylematy: 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 pojęć operacyjnych zostaje występ – bez roli, fasady, bez sceny i kulis. Wydaje się, że do opisanía interakcji współczesnych bardziej adekwatna od roli aktora dramatycznego (reżyserowanego, znajdującego miejsce i czas występu, ocenianego w mniej zawity sposób) jest figura awangardowego performera, improwizującego, prowokującego, pomysłowego, swobodnie bawiącego się możliwościami technologicznymi (mediami). Performera zmagającego się z nieprzewidywalnością skuteczności swojego występu, z niestabilnością miejsca, autoprezentującego siebie jako wykonawcę, który odnosi sukcesy – czasem dokonując nieszczerzej autokreacji.

Z perspektywy poprzemysłowego miasta, jakim jest Łódź, widać wyraźnie, że robotnicy zniknęli, ale wciąż widoczna jest produkcja oparta na dyscyplinie. Pracownica wielkiego magazynu światowego, hegemonia sprzedaży wysyłkowej, kontynuuje wysiłki podobne do zmagania koleżanki 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. Opuszczając zakład pracy, otwarty pozostaje dla niej obszar fikcyjnego uniwersum lub zaangażowanie w świecie mediów społecznościowych. Może zyskać status influencerki lub przynajmniej 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 wyodrębniły 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 kultur Półwyspu Indyjskiego, w których, jak zauważał, ogromne znaczenie odgrywają zdarzenia, wyodrębnił

performans kulturowy, który cechował ograniczony czas trwania, początek i koniec, program działania, osoba performera 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 – a nie wobec nowoczesnych metropolii. Doświadczenia antropologii skupione na kulturach przedtechnologicznych z czasem okazały się jednak źródłem inspiracji i refleksji o kulturze uprzemysłowionej części świata. Badaczem, który antropologiczną wrażliwość wykazywał wobec współczesności, był Victor Turner. W swoich pracach rozwijał koncepcję „dramatu społecznego”, będącą kontynuacją rozważań nad rytuałami przejścia Arnoldda 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 oraz zażegnanie kryzysu [Turner 2005a]. Ustabilizowanie sytuacji Turner łączył z ponowną integracją kulturową, która zwykle wiązała się z modyfikacją przedkryzysowego modelu kultury lub długotrwałą, a nawet nieodwracalną schizmą. 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 korespondowały 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 jego myśl miały wpływ 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 i zawody. Obaj myśliciele 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.

Przewrotny 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]. Okres 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 Schechnerem. Schechner w swojej refleksji nad teatrem również eksplorał konwencję „świata na opak” (w szczególności prace 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 jest podstawą, inspiracją dla twórców teatralnych (sztuki performans). Aktywiści podważający społeczny porządek korzystają 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 z nią dziedzin, stając się metaforą opisującą wszelkie procesy kulturowe. McKenzie zauważa, że antropolodzy opisujący świat za pomocą metafory teatralnej oraz teatrologi 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 (np. nowojorski Living Theatre), bezprecedensowy, spontaniczny koncert w Woodstock, dziesiątki pomysłowych form kontestacji i oporu przetwarzające się przez kraje Zachodu 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 m.in. przez Jacquesa Derridę. W *O gramatologii* 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” przelomu 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, poddawane krytyce i traktowane z ograniczonym zaufaniem. Ciało wciąż ujmowano jako sprawcze, ale ulegające 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 Abramovič 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, performansy zaczęły poddawać się 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 postępujących się performansem kulturowym aktywistów i artystów [McKenzie 2011: 57]. Fakt stworzenia nauki o opozycji 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 J. 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. Jego pojęcie metamodelu jako odniesienia (do badanych performansów) i samoodniesienia (do performansu jako sposobu prowadzenia badań) [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 dążenie 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 strukturze 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 McKenziemu 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 – emancypacja, prymat rozumu, zapewniający dobrobyt system ekonomiczno-społeczny – jak i wyrastające z tradycji – 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 wartościujący charakter wypowiedzi tworzących pole mikro-władzy, 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). Wydzielił on w wypowiedziach warstwę lokucji (znaczeniową), illokucji (intencji) i prelokucji (wywoływania rezultatu), które istnieją w wyodrębnionym polu performatywnym. 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 jednocześnie jej sprawczości, każda choćby w minimalnym stopniu ma charakter decyzji lub nakazu.

Krytyczna interpretacja myśli Austina dokonana przez Derridę wpłynęła na inną recepcję tego, jak „działamy słowami”. Francuski filozof dokonał krytyki Austinowskiej fortunności – zauważając, że sam kontekst, w którym może zaistnieć wypowiedź o charakterze performatywnym, nie jest pewny, zawsze wystarczająco nasycony [Derrida 2002: 379]. Derrida widzi w niej formę zachowania jakiejś zewnętrznej instancji, ugruntowanej rzeczywistości, za pomocą której dokonywana byłaby ocena, czy dana wypowiedź działa lub nie. Zauważa on, że to nie kontekst i procedura determinują wypowiedź, lecz za pomocą samej wypowiedzi następuje aktualizacja lub zmiana kontekstu i resygnifikacja procedury.

Kolejnej reinterpretacji dokonała Judith Butler [2008], która kontynuuje myśl Austina o potencjalnie wartościującym charakterze każdej wypowiedzi i postrzeża to zjawisko jako element istotny z perspektywy mechanizmów władzy (odwołując się m.in. do Foucaulta). Dostrzeża zawartą w języku mikrowładzę rozumianą jako rozproszona siła, która jest używana do stabilizowania i 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 Marcusego, 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 Marcusego pojawił się w 1955 roku nieprzypadkowo, bo wtedy właśnie zaczęto aktywować zasady performatywnego zarządzania i technoperformansu. Długo jednak jego koncepcje nie spotkały się z dostatecznie uważną recepcją – także wśród performatyków.

Obok rozwinięcia koncepcji performatywnej władzy, zaczerpniętej z prac Lyotarda, Butler i Marcusego, 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 oraz stosuje przemoc wobec tych, którzy jej nie respektują. Władza suwerenna do XVIII wieku wyrażała się w sposób incydentalny. Jedną z form tej manifestacji była kaźń, mająca na celu odciśnięcie 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, lecz także skłania do bardzo konkretnych i specyficznych działań. Władzę rozproszoną, nomadyczną, która w swojej mechanice zachowuje margines dla oporu, lecz 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, wyjąłowieje«” [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 pożądany 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 tej 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 elementy wiedzy inspirującej do rewizji myśli strategicznej, w tym 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 wybrano Wrocław, koncepcja przemysłów kreatywnych w pewnym stopniu została jednak zaadaptowana. „Łódź kreuje” – charakterystyczny logotyp nawiązujący do typografii Władysława Strzemińskiego jest do 2012 roku 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 i poprzemysłowych, 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. Konkurs wygrało jednak argentyńskie Buenos Aires. Łódź nieoczekiwanie otrzymała natomiast prawo do organizacji EXPO Horticultural 2024 (tzw. 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. Nowe propozycje metamorfozy przedstawiano jako swoisty przełom – *game changer* – dla miasta. W medialnych przekazach prezentowany jest on jako remedium na doskwierający ciężar życia w mieście, z którym utożsamienie się trudno oprzeć na silnych i jednoznacznych podstawach. Ma on jednocześnie zredukować społeczne i ekonomiczne problemy lub uczynić je bardziej znośne. Recepcję i zaangażowanie (społeczne czy środków) takich *game changerów* można by przedstawić w postaci sinusoidalnego wykresu – od wzrostu euforii do osiągnięcia apogeum, jej spadku i porzucenia pomysłu. W miejsce jednego *game changera* wchodził kolejny. Koncepcje, które straciły walor nowości, muszą usunąć się w cień. Zwykle ich wygaszanie wynika ze spadku początkowego entuzjazmu niż z racji tego, że pomysł jednoznacznie się nie sprawdził – na co wskazywałaby dogłębna analiza krytyczna.

Testujący miejskie normy społeczne artyści i artystki, wytwarzający wiedzę w swoich działaniach, wydają się zdystansowani wobec mobilizacji *game changerów*. Opisywane w Części II zdarzenia, skoncentrowane na obserwowanej codzienności miasta, ludzkich zachowaniach, wyobrażeniach, na które w jakimś stopniu wpływają koncepcje typu *game changer*, są jednym z wielu elementów wpisujących się w specyficzny dla miasta rytm zdarzeń. Rytm, w którym „oswojone” są próby wprowadzania rozległych planów jego modernizacji, a które z czasem są redukowane.

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...” 2010: 15]. Awangardowość zaprezentowana została przede wszystkim jako lista nazwisk wybitnych twórców i twórczyń, a jednocześnie mieszkańców miasta. Tymczasem etos łódzkiej awangardy to nie tylko mieszkanie i praca w Łodzi – rozumianej jako środowisko stymulujące do awangardowej postawy. Łódź sama w sobie dla wielu z nich stała się tematem oraz wyzwaniem, które zaowocowało oryginalnymi przemyśleniami i działaniami 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 artystycznej „a.r.”. Strzemiński pierwotnie planował, że znajdzie ona swoje miejsce w stolicy, jednak Łódź okazała się bardziej otwarta na najnowszą sztukę – głównie dzięki postawie Przemysława 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 postawy „romantycznej”, 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. Wyróżniało się ono jakością, dlatego w czasie II wojny światowej uczyniono je jedną z niemieckich enklaw i wówczas 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 administracji okupacyjnej nie udało się stworzyć jednolitego rasowo miasta, za sprawą polityki eksterminacji i wyniszczenia bezpowrotnie utracono społeczność budowaną dotąd w Łodzi dzięki złożonym relacjom międzykulturowym.

Strzeмиńskiemu i jego żonie Katarzynie udało się przetrwać wojnę. Choć miasto nie było znacząco zrujnowane pod względem architektonicznym, stanowiło jednak krajobraz społecznej katastrofy. Po 1945 roku do spustoszonej Łodzi przybywali emigranci m.in. ze zniszczonej (miejscami doszczętnie) Warszawy. Miasto czekał nowy etap. Strzeмиński widział w tym krajobrazie po tragedii szansę na gruntowną reorganizację życia w przemysłowej aglomeracji, która – jego zdaniem – mogła stać się najnowocześniejszą i najlepiej zorganizowaną w Polsce, a może i 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 uwzględniła ona przyszły rozwój miasta, co wybitny organizator polskiego przemysłu Rajmund Rembieliński 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 [Rembieliński 1828: 345].

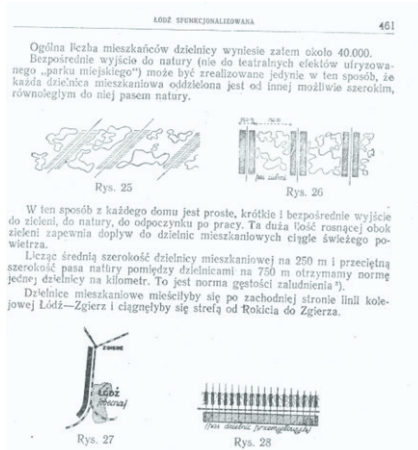
Mimo to zaplanowany układ przestrzenny pod koniec XIX wieku okazał się niewystarczający wobec bezprecedensowego, porównywalnego tylko z miastami amerykańskimi, procentowego wzrostu liczby ludności. Dodane do godła według projektu profesora Jana Karola Kochanowskiego [1903: 316] motto miasta *Ex navicula navis* opisuje eksplozję demograficzną, w wyniku której w niespełna 100 lat (1815–1903) z ośrodka nielicznego nawet tysiąca mieszkańców Łódź przeobraziła się w ponad 600-tysięczne miasto przemysłowe.

Administracja i koordynacja takiego procesu wydają się wyzwaniem w każdych warunkach, jednak problemy rosty w związku z wyjątkową indolencją zaborczych władz w końcu XIX i początkach XX wieku. Pomimo prospołecznych inicjatyw prywatnych i pewnych działań władz miasta, wzrastały dysproporcje między rosnącymi imperiami nielicznymi 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. Strzemiński 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:

Strzemiński 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 Strzeмиńskiego miała charakter awangardowego manifestu. Wynikał on zarówno z zapału modernizatora, odwołującego się do własnej artystycznej koncepcji i twórczej praktyki, jak i z doświadczeń codzienności. Strzeмиński zdawał sobie sprawę z ogromu i radykalności tej wizji, ale jego celem było pokazanie możliwego kierunku rozwoju miasta.



Ilustracja 1.

Władysław Strzeмиński,
Łódź sfunkcjonalizowana,
 fragment tekstu z rysunkami 25–28
 „Mysł Współczesna”, nr 11 (18), s. 461

Wbrew nadziejom Strzeмиńskiego 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. Strzeмиński 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 zaadaptowany dopiero po odwilży 1956 roku, a szerzej zaczął być realizowany w latach 60. XX wieku. Klimat dla nowej, modernistycznej Łodzi szybko się ugruntował i był głównym trendem w 1971 roku, 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 modernizacyjna 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, mający 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 jakościowych. Jednym z wyrazistych elementów estetyki czasów socjalistycznych były 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 publiczne obszary 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 [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 pozwalając”. 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 gęstwinię znanych 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 większy 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 wzmacnia tylko nielicznych.

Aktywizm i sztukę neoawangardową łączyło nie tylko krytyczne spojrzenie na rzeczywistość, lecz także 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 opisanie tych różnorodnych aktywności wychodzących poza ugruntowane pojęcia zaczęto używać w języku angielskim 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 i 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. Działanie z 1971 roku zawierało 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 instruowanie 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 Nowym 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 doprowadziły do powstania grup miejskich aktywistów, przekonujących społeczność do wizji miasta alternatywnej wobec projektów transformacyjnych. W PRL-owskiej Łodzi takie formy aktywizmu skutecznie uniemożliwił system polityczny. Odmienna wizja 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, lecz także 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 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 zastate – a najbardziej nowoczesnym. Twierdzę, że z biegiem lat staną się te tendencje istotne, jeżeli nie naczelne w kształtowaniu architektonicznym otoczenia człowieka [...] [Szram 1975: 52].

W szczególności 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 tej ulicy. Jedni postulowali pozostawienie frontów (lub tylko fasad) i modernizację obszarów zajmowanych przez oficyny, inni widzieli ją zdominowaną przez pawilony handlowe przypominające powstałą na gruzach dawnego teatru „Urania”

tw. „Magdę” (ul. 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 ulicy 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 gospodarczą i tożsamościową w znacznie wcześniej rozwiniętych demograficznie i gospodarczo miastach, jak Kraków, Warszawa czy Poznań. Zmiana ta wymagała wyróżnienia ulicy spośród 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, a także 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 urozmaiceniu ulicy. Pomimo różnej jakości fragmentów deptaku i wielu zaniedbanych posesji przy ulicy określanej jako prestiżowa, 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 niezazęganym 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 „wiostowanie” 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 symptomy nadchodzących problemów – kwestii 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 roku 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 okazały 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 roku Rada Unii Europejskiej po raz pierwszy przyznała tytuł Europejskiego Miasta Kultury – zostały nim wówczas Ateny. W 1999 roku 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 wewnątrznarodowe 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, lecz także 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. *Łódź sfunkcjonalizowana* Władysława Strzemińskiego również miała poprawić ekonomiczną wydolność miasta, jednocześnie zmieniając mentalnie jego mieszkańców. Wypoczęci ludzie, nie tracąc czasu na trywialny znoj 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 odmieniona Łódź także miała być emanacją.

Ewa Partum w zaskakującej „Legalności przestrzeni”, zaprojektowanej jako instalacja oraz performans, swym działaniem odstąpiła i podważyła mechanizmy władzy. Artystka wykorzystała fragment miasta jako pole akcji – 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 neoawangardowe 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 (niecatering, radykalizm akcji zniechęcił Kuchtę i Wardaka). Działanie, na które składała się prezentacja w przestrzeni pustostanu fotografii, fotoobiektów i asamblaży, poddawanych różnym performatywnym ingerencjom 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 (WFF). Członkowie WFF 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 i sytuacjonizmowi – naznaczyło dekadę lat 80. XX wieku [Margolis 2015]. Kultura Zrzuty, Łódź Kaliska czy łódzki oddział Pomarańczowej Alternatywy stanowiły po neoawangardzie nową jakość w kontestującym (również sam „ekosystem” sztuki) środowisku artystycznym przemysłowego miasta. Działania wymienionych grup, twórców i twórczyń diagnozowały absurdalność 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 absurdalnych norm i realizowanych na ich podstawie działań.

To w atmosferze kryzysu narodziła się transformacyjna specyfika opisywanych przeze mnie w Części II przypadków, które – w przeciwieństwie do „Legalności przestrzeni” – nie tylko ukazywały doświadczenie miasta i kwestionowały narzucane normy, lecz także 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 roku niemal co piątej kartki nie dało się zrealizować” [*Wielki przemysł, wielka cisza...* 2020: 53]. Sytuacja ta doprowadziła do organizacji przez „Solidarność” Ziemi Łódzkiej w lipcu 1981 roku 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 roku 1981 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, samozwańczy urzędnicy dokonali gorzko-ironicznej, spektakularnej akcji, rzucając wyzwanie zwolennikom modernistycznej koncepcji kształtowania miasta. Na fasadzie kamienicy członkowie grupy wywiesili białe tkaniny. Ich zrzuconie stanowiło odstonięcie 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, artyści 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 neokonstrukttywizmu 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, stworzyć z lokalnych materiałów 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 audio-sferę. Używając tych „próbek” 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.

Łódź sfunkcjonalizowana Strzeмиńskiego opierała się 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. Następnym etapem to jej konsekwentna realizacja i ewentualna ewaluacja wyników. Zakładając taką procesualność tego modelu, często rozpatruje się ewentualną rolę artystów i artystek w kontekście miejskiej transformacji. Są przez to postrzegani jako wytwórcy wstępnych idei, projektów i wizji.

Opisywane w tej pracy przypadki mają charakter diagnozująco-interwencyjny. Dużą rolę odgrywa w nich diagnozowanie problemów miasta opierające się na bezpośrednim doświadczeniu, uczestnictwie i obserwacji. Podejmowane działania mają na celu przekazanie tych doświadczeń w odpowiedniej formie, a zarazem wskazywanie wyzwań stojących przed miejską zbiorowością. Nie są prezentacją idei – jak zmienić miasto za pomocą konkretnych interwencji, działań, ale diagnozą relacji między członkami zbiorowości. Ocena ta wskazuje więc na stosunki wymagające naprawy, wzmacniania i przełamania. Mając jednak do czynienia z bardzo dynamiczną procesualnością, są raczej formą, mającą wzmocnić wrażliwość, wskazać potencjalne działania, wpływające na swoisty rytm miasta.

Zdarzenie artystyczne

Wszystkie przypadki w Części II pracy opisuję, rozpoczynając od przywołania jednego, wybranego zdarzenia artystycznego, które zaistniało w określonym miejscu i czasie, będąc dla każdego uczestnika specyficznym doświadczeniem. To one stają się chwilą, w której dochodzi do dystrybucji wiedzy za pomocą artystycznej formy. Cechą szczególną wybranych przeze mnie zdarzeń jest ich nierozzerwalny i wielopoziomowy związek z codziennością. Dzieją się w wybranych, naznaczonych miejscach, których specyfika pozwala zetknąć się z materią reprezentującą, konkretną, zdiagnozowaną charakterystyką lub problem miasta. 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 twórca – odbiorca, otwarcie na nieprzewidywalność i niepowtarzalność (rozumianą jako programowe wykluczenie powtórzenia danego wydarzenia).

Związki te, choć intuicyjnie wydają się łatwe do uchwycenia, wplątują się w kilka zasadniczych problemów. Pierwszym jest możliwość zacierania granic między sztuką a obszarem nie-sztuki. Odrębność sztuki mogącej stosować zasadę *licentia poetica* uległa 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 efekt transformacyjny. 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 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 m.in. na poemat *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku* Stéphane'a Mallarmégo. 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 okretu 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]. W ten sposób Badiou 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 – B.F.) 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 modelowi ptolemeuszowskiemu.

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 [1992; 1995]. 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 sensory 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 mętnym – estetyka. W *Estetyce* [*Aesthetica*, 1750–1758], 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 sądowniczej*] oraz prace Georga Wilhelma Friedricha Hegla. 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 zamazującą kontury kształtów, widzą na brzegu widmowy obraz miasta. Dla pasażera jest to doświadczenie groteskowe, dziwne, niezwykle, fascynujące. Kapitan doświadcza jednak odczucia zagrożenia i dystansuje się od zjawiskowości, koncentrując się na praktycznych, skierowanych na bezpieczeństwo działaniach.

Zarysowane w eseju zindywidualizowanie odbioru zależne od nastawienia doczekało się licznych recepcji krytycznych, 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 estetycznej rezerwy 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 artykulacji ludzkich doświadczeń” [Wolska 2012: 271].

Stefan Morawski kryzysu estetyki dopatrywał się w samej sztuce i jej społecznym otoczeniu. Twierdził, że o rozważanym zmierzchu estetyki decydują nie tyle jej metodologiczne kłopoty, co nieprzewidywalna dynamika jej przedmiotu. Morawski, choć sam był entuzjastą neoawangardy, 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 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. Uzyskane kształty artysta 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 charakteryzować 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, 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 przetłomowego 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” [Fisher-Lichte 2008: 201].

Utwór 4'33" Cage'a 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 pierwszy plan. 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 Cage'a, Merce Cunninghama 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 doznawanych na co dzień – nawet w konwencjonalnej sytuacji otwarcia wystawy sztuki. Przestrzeń unieważniająca 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*) wypreparowanego 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 ich rozgrywkę można traktować jako specyficzne *metapole* władzy.

Rywalizacja prowadzi do wzmożonego 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 Wolfgang Welsch, wiąże różne ujęcia w myśl zasady „podobieństwa rodzinnego” Wittgensteina i to jego zdaniem „[...] wystarcza do spójności i funkcjonalności pojęcia [...]” [Welsch 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 „repcja” [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 cieleśnej obecności w czasie zdarzenia, które tworzą interakcje widzów i performerów, stają się w *Estetyce performatywności* głównym 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 do połowy XIX wieku. Ostatnią reductą 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, lecz także czasem stymulowane przez zespoły i właścicieli

teatrów [Wojnowski 2016: 290–295]. Z wyjątkiem takich 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 odśłania inspirację „odczarowaniem świata” opisanym przez Maxa Webera [1998: 138–139] (choć niereferowanym 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 znikają, pętla *feedbacku* przestawiała 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* przestawiała 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 Stonego 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 jeziora 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 przeanalizować 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, Jerrym 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 oraz 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 – stawianego przez Fisher-Lichte. Pole performansu wskazuje, jak bardzo przeplatają się cielesne i technologiczne, organizujące i sprzeciwiające się siły. Zdarzenie wytwarza się w odpowiednio przygotowanym środowisku, którego oddziaływanie może być w różnorodny sposób zaangażowane. Może „programować” kolejne jego etapy, choćby za pomocą antycypacji dalszego obiegu jego dokumentacji czy dalszego funkcjonowania w miejskiej zbiorowości wytworzonych w trakcie ich kulminacyjnego momentu artefaktów. Takie „przedłużone” działanie obserwuję w opisach przypadków w Części II pracy.

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 [1975], 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, zobiektywizowanego 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, sztuka zaś „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 drugiej połowie XIX i w XX wieku zdetronizowały sztukę w ujęciu nowożytnym i wytworzyły nowy model, łączyły wzrost jej autonomii z jednoczesnym stąpaniem się z codziennością.

O estetykę mającą służyć codziennemu kształtowaniu ludzkich postaw upominał się już Friedrich Schiller w *Listach o estetycznym wychowaniu człowieka* [1794–1795]. 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, zawieszają 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 związaneego z autorytaryzmem, jak w języku 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 imitacji przedmiotów i naśladownictwie zdarzeń. Normatywność tego reżimu stanowi wyodrębnianie tego, co godne i niegodne naśladowania, oraz wytwarzanie systemu gatunków wewnętrznie regulujących sztukę. Rewolucja estetyczna – wiązana przez Rancièrè’a 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” [Rancièrè 2007a: 84].

Znosząc hierarchię tematów i gatunków, sztuka otwiera się na demokratyzację przedmiotów i podmiotów [Franczak 2017: 54]. Budowane, sztuczne *sensorium* otwiera się także na przypadkowość wyboru (rozumianego jako brak konieczności, aby artysta musiał go uzasadniać) ze zmysłowej mozaiki mikrozdarzeń. Rancièrè’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 Rancièrè’a sztuka jest społeczną praktyką aktywnego przekształcania życia, która w pewien sposób wchodzi w obszar polityki. Ingerując w dzielenie postrzegalnego, wpływa 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 periferyjnym, 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 Shustermana. 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 Pierre’a 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 wiedzie do spojrzenia na człowieka z perspektywy skrajnie indywidualistycznej, prowadzącej do izolacji myśli od spraw społeczeństwa. Shusterman identyfikuje swoją postawę jako „staby” antyesencjalizm – 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 postawą 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 popkultury 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 na podstawie różnorodnych tradycji; prac m.in. Ralphi W. Emersona, Henry’ego D. Thoreau, jak i Zhuangziena oraz tradycji buddyjskiej. Jako praktyczne metody Shusterman wskazuje m.in. prostotę i powolność, umożliwiające wyraźniejsze uchwycenie 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 postkantowskiego 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. Proponował, że dla adekwatnego estetycznego doświadczenia środowiska niezbędna jest wiedza na temat tego, co jest doświadczane i oceniane, a źródłem tej wiedzy upatrywał w naukach przyrodniczych. Tym samym, stając w silnej opozycji do doświadczania przyrody na wzór sztuki, postrzegał estetykę środowiskową jako zachwyty 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 tekstach 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 Highmore'a [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 przyswajając

sztucznie stworzoną trywialność i powtarzalność, podporządkowaną rozwijającej się biurokracji i funkcjonalistycznej logice [Gardiner 2000: 26]. Gardiner poświęca wiele uwagi teoriom Michaiła Bachtina, w szczególności tym dotyczącym karnawalizacji życia. Obok Rosjanina, wśród jego inspiracji ważne miejsce zajmują Henri Lefebvre, pisma sytuacjonistów, Ágnes 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. Gardiner 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 pierwszym planie pojawiają się prace Georga Simmela i Waltera Benjamina, surrealizm, brytyjski ruch „Mass-Observation”, dialektyka codziennego życia Henriego Lefebvre’a oraz poetyka Michela de Certeau. Zdaniem Highmore’a 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 Highmore’a codzienność ujawnia się w związku ze swoimi dynamicznymi przemianami. Można zaryzykować stwierdzenie, że charakterystyczne dla uprzemysłowionych społeczeństw zainteresowanie codziennością to w dużym stopniu spostrzeżenie zmian: 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 wiele 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 *Spółcznym 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 osvajane i wprowadzane do strefy codzienności [Chaney 2002: 144–146]. Pytania te – pomimo ich znaczenia – nie zostają wyczerpująco sproblematyzowane przez Chaneya.

Współczesne spojrzenie na historię codzienności i estetyka środowiskowa miały wpływ na ukształtowanie się aktualnej 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 i 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 wykłada w USA, ale w jej myśli widać silny dialog z krajem pochodzenia – Japonią, której mieszkańcy od tysięcy lat ze szczególną uwagą praktykują codzienne działania w myśl przemyślanych reguł. Saito zauważa, że wiele 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 ten 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 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, lecz także 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 potrzebami estetycznymi, które realizujemy, mimo że jest to praktyka energo- i czasochłonna, zużywająca 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, Shusterman i Saito z różnych (czasem fundamentalnie) pozycji zwracają uwagę na kwestie uważności i przyzwyczajień. To, na co zwracamy uwagę lub nie, może mieć wymiar polityczny i 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 i konfliktowym. Stosowany w miejskich transformacjach model antycypująco-wdrożeniowy jest pewnego

rodzaju wyobrażeniem o dobrym życiu lub jego poprawie. Często jednak po oddaniu do użycia, nie dokonuje się jego ewaluacji, nie wprowadza korekt. Postawą permanentnej, krytycznej oceny stanu miejskiej zbiorowości, kształtowanej różnorodnymi „projektami” są działania o charakterze diagnozująco-interwencyjnym, do których zaliczam opisywane w Części II przypadki. Spór o istotę „dobrego życia” znajduje odzwierciedlenie w krytycznej ocenie i poszukiwaniach innego charakteru procesów wprowadzających zmiany, które omawiam w kolejnych rozdziałach niniejszej pracy.

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 Marinettiego pojawia się wrażenie groteski, sztuczności i widmowości. Jak zauważa Tadeusz Sławek, rozmyślając nad ontologią miejskiego życia w twórczości Williama Blake'a 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 świadome 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 ulotki z jego treścią wydrukowane 27 kwietnia w ogromnym nakładzie. Futurysty deklarrowali:

Odżegnujemy się od prastarej Wenecji [...]. Pragniemy uzdrowić to zbutwiałe miasto, wspaniały ból przeszłości. Pozwólcie nam wybetonować śmierdzące kanały gruzem zgniłych starych pałaców. Pozwólcie nam spalić gondole, kołyszające 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-umarty 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. Starą Wenecję zastąpić miały wizjonerskie 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 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 Città Nuova” imponowała 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 on na siebie uwagę środowiska architektonicznego, gdy w czasie I wojny światowej zaproponował – jako sposób na szybką odbudowę zniszczonych fragmentów miast – układ w schemacie konstrukcyjnym dominujący 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 m². W centrum znajdowały się rozlokowane na regularnej siatce sześciokondygnacyjne wieżowce 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 była już dobrze znana. 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 m.in. 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 znacząco wpłynął 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 przestrzeni 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 (*Congrès international d'architecture moderne*, 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 przewyciężenie nierówności społecznych, oddalenie widma rewolucji oraz szansę na moralną odnowę i nowy cywilizacyjny impuls [Le Corbusier 2012]. 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 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 sfunkcjonalizowana* Strzemińskiego, 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, Strzemiński 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 Strzemińskiego i Katarzyny Kobro koncentrowały się wokół sztuki „organizacji życia”. Strzemiński i Kobro pragnęli „choreograficznie” zakomponować różnorodne ruchy ciał ludzkich w przestrzeni w możliwie najbardziej efektywny sposób [Załuski 2013: 180].

Strzemiński 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]. Strzemiński 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 [Strzemiński 1947: 452].

Marinetti, Le Corbusier czy Strzemiński kierowali swój krytycyzm w stronę tradycyjnych norm i przyzwyczajzeń. 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 sprzeciwem awangardy. W powojennej Europie centralnym punktem tego oporu stał się Paryż. Głównym nurtem artystycznym występującym przeciw dominacji funkcjonalizmu w organizacji miast był letryzm, związany z koncepcją Isidore’a Isou. Naczelnym 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/sytuacjoniści realizowali swój program bezkompromisowo i zastąpili zarówno z twardej, merytorycznej krytyki, jak i zajadłych, 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-mystyk 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«. Chętni się tym. Oto piękny projekt: życie ostatecznie podzielone na zamknięte wysepki, kontrolowane mikrospecteczności; 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 konstyuuje się pozostała przestrzeń:

„Ciało własne to bezpośrednio odczuwana zdolność poruszania. Zdolność poruszania, a niespostrzeżenie czegoś rozciągniętego, 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. Sytuacjoniści 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 temu zjawisku poświęcił Walter Benjamin. *Flâneur* zdaniem Benjamin’a 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 topografiom 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 performansu, ale pozwalającym je dogłębnie doświadczyć [Stawek 2001: 376]. Sytuacjoniści 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 bulwom zabudowanym nowymi, wielkomiejскими 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. 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 *Spółeczeństwie 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 2006: 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. *Spółeczeństwo spektaklu* obok *Rewolucji życia codziennego* Raoula Vaneigem należą do najważniejszych prac sytuacionistów ruchu wyrażającego ambicje całkowitego, rewolucyjnego przeobrażenia społeczeństwa. W przeciwieństwie do większości progresywnych intelektualistów paryskich, 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/sytuacionistów 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 nieznośną 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 sytuacionistów 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 monotoni, stagnacji i szeroko rozumianego zubażania.

Sytuacionistyczne zdarzenia w przestrzeni miasta „wymierzone” w zahipnotyzowane społeczeństwo były kontynuacją prowokacyjnych praktyk dadaistycznych, takich jak realizowane w czasie „Grande Saison 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 naznaczonych wielkimi wydarzeniami lub imponujących swoją formą wybierano te, które „nie mają powodów by istnieć” [Bishop 2015: 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-Pauvre, świątyni nienaznaczonej 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 z powodu 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 z odbiorcą polegającej na oczekiwanym przez obie strony konflikcie, który stał się typowy dla scenicznych występów 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 2015: 125].

Szukając sposobów na tworzenie poznawczo stymulującego miasta, sytuacjoniści sięgali do swoich doświadczeń i postulowali nowe metody. Napisa-ny 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 od tych tworzonych przez dawne wspólno-ty wyznające absolutystyczne mity. Zdaniem Ivaina współczesna cywilizacja za-traca się w banalności, koncentrując się przede wszystkim na problemie wygody. Wygodę opisuje on niczym umysłową chorobę, która kształtuje współczesne mia-sto. Pesymistycznie konstatuje powszechny zachwyty nad tak rozumianym postę-pem, w którym młodzież postawiona przed wyborem między „miłością a automa-tycznym zsympem na śmieci” – wybiera zsymp [Ivain 2016: 36]. Postulowane przez autora spojrzenie na urbanistykę polega na dostrzeżeniu różnorodności miejskie-go otoczenia jako sposobu wyrwywającego jednostkę z hipnozy komfortu i auto-matycznie wykonywanych czynności. Miasto wyłania się w tej koncepcji w pierw-szej kolejności jako środowisko doświadczeń, które pozwalają poszerzyć granice podmiotowego poznawania [Ivain 2016: 35–38], stymulują i odpowiadają różnym nastrojom. W wyobrażonym nowym mieście Ivain sytuuje specjalnie zaprojekto-wane, stymulujące emocjonalnie i poznawczo dzielnice: dziwaczną, szczęśliwą, tragiczną, użyteczną czy ponurą. Mieszkańcy „bezustannie dryfują” po tym zmien-nym krajobrazie, jednocześnie samodoskonaląc się w ogólnej poznawczej kondy-cji, którą Ivain opisuje jako wy-obcowanie (*depaysment*) [Ivain 2016: 39]. Twórcy miasta (urbaniści) dostarczają jedynie wstępnej formy, którą mieszkańcy rozwija-ją, 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 paradyscy-pliny wspomagającej miejskie transformacje – psychogeografii. Miała ona odpo-wiadać na pytanie, w jaki sposób bezpośrednio oddziaływanie środowiska geo-graficznego (precyzyjnie zagospodarowanego lub w wyniku nieskoordynowanych decyzji) determinuje zachowania afektywne jednostek [Debord 2016c: 77]. Metodą pozyskiwania informacji o mieście było „dryfowanie” (*dérive*), wywodzące się z praktyk surrealistycznych, ale odrzucające automatyzm. Był to rodzaj wędrów-ki po mieście doprowadzającej małą, eksperymentującą grupę do „deprywacji be-hawioralnej”. 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 wersja miasta jest tyle, ilu jego mieszkańców – każdy z nich „rozrysowuje” bowiem swoją indywidualną siatkę, po której na co dzień się porusza [Debord 2016b: 122–129]. Autor odwołuje się do naukowych publikacji – badań *Chombard de Lauwe (Pars et' laglomertion 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 głównych przedstawicieli najbardziej innowacyjnego ośrodka badań nad miastem – szkoły chicagowskiej, dla której fundament stanowiły badania Roberta Parka oraz jego młodszych współpracowników, m.in. Rodericka McKenziego. Park zastąpił 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 inspirację 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. Kolejną strefę – przejściową – kolonizował m.in. przemysł, czyniąc ją w konsekwencji mniej interesującą dla zamożnych mieszkańców. W następnych strefach dominowało budownictwo mieszkalne, a ostatni, piąty krąg stanowił rejon „dojazdów do miasta”, czyli przestrzeń zajmowaną przez osoby związane z miastem, ale w nim niemieszkające. 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 psycho-geografii, 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 2016a: 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 rudkami, jednocześnie zaś orzekli, że jest to wspaniałe miejsce do życia. [...] W tej dziedzinie muszą się dopiero pojawić praktycy-teoretycy nowego rodzaju, którzy będą potrafili mówić o wpływie urbanistyki, a także modyfikować ów wpływ [Debord 2016a: 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, dokumentację osobistą, 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, pieśniadź – z jej współczynnikami 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 zaspokajały one potrzeby poznawcze członków wobec niebezpiecznej przestrzeni miasta, a więzi tworzyły się w czasie wspólnego włóczenia się [Hannerz 2006: 51]. Wnioski z badań zbiegają się z figurą miasta jako labiryntu – przestrzeni w pierwszym kontakcie nieprzejrzywej, 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 negatywny sposób. Odpowiedzią miało być miasto czytelne, doświadczane w dużej mierze w wygodny, zdystansowany sposób (samochód, winda, rozległe pieszne pasáže, 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 m.in. dziennikarka 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. Swoje pierwsze refleksje nad fenomenem życia w mieście Jacobs 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 przybliży 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 puszczaają 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 próby nie tylko opisanie, lecz także 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 do wartościowanie 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 przewyżczeniem: 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. Sytuacjoniści i Jacobs wskazywali na produktywność wielu 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 przyrzeć 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 sytuacionistów czy tekstów Henri Lefebvre’a), 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 Castellssem 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 Benthama – 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]. Opiswane 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 zatartł, 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 powierzchnością, 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, wesote 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, uwidaczniającą 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 subwersywnymi 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 miejsca-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, przyzwyczajień, refleksji i emocji, pozwalającą mieszkańcom funkcjonować w mieście, rozwijać się i konstytuować 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 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, terażniejszości, ale też zadaje pytania o ich przyszłość. Yi-Fu Tuan w pracy *Topophilia: A Study of Environmental Perception, 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 „topofilii” 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, lecz także 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 Edward 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. Goffman wykonał wiele produktywnych analiz przestrzeni i ich odbioru emocjonalnego, a także wpływu na interakcje międzyludzkie. Charakterystyczna dla nowoczesnych

metropolii winda jest np. 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 staranie [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. XX wieku 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 wiele 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 istota brandingu terytorialnego wymaga uwzględnienia wyspecjalizowanej literatury. Jej znanym przykładem są prace Kevina Lyncha, które wzbudziły zainteresowanie amerykańskich i europejskich studentów na kierunkach – 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 zastąpił 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 m.in. 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 użytkownika, tak aby rozwój miasta wynikał z podmiotowych akcji, doświadczeń oraz wyobrażeń.

Jako drugą ważną dla brandingu regionalnego pozycję Hospers wymienia pracę socjologa Johna Urry'ego [2007] *Spojrzenie turysty*, w której autor analizuje masowe praktyki i rodzaje doświadczenia turystów poszukujących konsumpcji wrażeń i wizualnej przyjemności. Na narodziny współczesnej turystyki – zdaniem Urry'ego – 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 tzw. nowoczesne „ikony” architektoniczne (*iconic buildings*). Jedną z najbardziej znanych, miejskich transformacji przeprowadzonych przy udziale takiej „ikony” dokonała się w najważniejszym ośrodku kultury baskijskiej – przemysłowym Bilbao. W przemianę miasta zaangażowano wielu wybitnych twórców. Santiago Calatrava zaprojektował Zubizuri – most dzieło sztuki, a także imponujący terminal lotniczy, Rafael Moneo zaś 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 Gehry'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. Cyrkujące 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 mało rozpoznawalnego 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 zaможnej 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 „[...] polegającą 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] ujmuje *Collaborative Turn* jako efekt procesów zapoczątkowanych przez artystyczne ruchy awangardowe (dadaizm, radzieckie rekonstrukcje wydarzeń rewolucyjnych, futurizm), które aktywizując i 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 Laclau). Koncepcje Mouffe i Laclau ujmują *polis* nie jako obszar konsensusu, lecz jako przestrzeń, w której konflikty i spory są nieodłącznymi elementami. W tak zarysowanym kontekście agonu, polityczne dyskusje i starcia są niezbędne dla rozwijania demokratycznego procesu i stają się stimulatorem dla zmian norm kulturowych.

Claire Bishop 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, miejscem 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 z emigrantów pochodzenia afrykańskiego), a zarazem krytyczna recepcja 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 przygotowanie 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 napięć 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 zawitych relacji z władzą i z technologiczno-produkcyjnych uwarunkowań. Łukasz Białkowski [2014], odwołując się do *Estetyki relacyjnej* i *Postproduction* Bourriauda, w których posługuje się 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 wprawiają w ruch, a tym samym „przeprogramowują” otaczającą ich rzeczywistość. Odwołując się do krytycznego stanowiska Bishop, sięgającego po teorię 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 uładowana 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. Wpisanie sztuki do politycznej agendy powoduje jednak presję specyficzniej zdefiniowanej skuteczności – wobec artystów – i przymus (piekło) partycypacji „miętko” formułowany wobec lokalnej społeczności.

Opisywane przeze mnie przypadki zdarzeń artystycznych nie są w ten sposób stymulowane. Mają one 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 przewagi na polu ekspresji, są to formy spotkania, w których zachowana zostaje uprzywilejowana pozycja artysty jako kogoś, kto zaskakuje, intryguje, odśladnia, a nawet oskarża. Opisywane w Części II wydarzenia artystyczne nie stanowią też wygodnego materiału dla specjalistów od kreowania wizerunku miejsca, dzielnicy czy miasta. Nie tylko ze względu na krytyczny potencjał, lecz także ze względu na ich kameralny charakter. Zdarzenia te skłaniają raczej do zadania krytycznych pytań, jaki wpływ na diagnozowaną codzienność mają utrwalone i wciąż powielane fantazmaty, w konfrontacji z materialnością i codziennością miasta.

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 wiele 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 *techné* i „rzucającą wyzwanie” (*Herausfordern*) technologią – które, jak twierdzi, reprezentuje wzajemną krytykę między naukami humanistycznymi i technicznymi. W przypadku

technologii wyzwana 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, służącym człowiekowi, by stawać się bytem nadającym wszelkiemu bytowi miarę i kierunek. Heidegger apeluje, aby technikę zbliżyć do *technē* – 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 technoperformansu.

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 odśladania, 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 prestiż społeczny, 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 raketowej jako determinującym zarówno politykę, jak i codzienność amerykańskiego społeczeństwa [McKenzie 2011: 129–130]. Rozwój broni raketowej 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 raket, którą osiąga się dzięki umieszczeniu ich na pokładach okrętów, łodzi podwodnych, samolotów i platform lądowych. System ten jest kontynuacją doktryny stosowanej od końca XVII wieku przez Royal

Navy – *fleet in being*. Paul Virilio w *Prędkości i polityce* widzi go jako 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 zwyciężyć [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 „żyjących 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 biegiem 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 przewyżczony lub nie. Jeśli to się nie uda, może tworzyć albo granicę uniemożliwiającą wymianę, lub ekoton – miejsce wyraźnej separacji dwóch środowisk, ale umożliwiające wymianę. Powstawanie miejsc granicznych i ekotonów może być efektem uwarunkowań zarówno geograficznych, 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 przeniesienia, 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, lecz 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 których jedno pełni funkcję punktu odniesienia lub jednostki miary dla pozostałych” [Elias 2016: 64]. W pewnym momencie punkt odniesienia ze zdarzeń astronomicznych czy przemian przyrodniczych zastępuje „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 „zdążyć 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 przekroczone metaforyczny próg między metaforą a modelem. Nastąpiło to 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 (zużycie paliw kopalnych). 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 politolog analizuje w niej upadek cywilizacji starożytnego Rzymu, biorąc pod uwagę wydatek energetyczny potrzebny do utrzymania niezbędnej infrastruktury. W starożytnych realiach 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 utrzymania ogromnego terytorium oraz stymulowało napędzany wycieńczającą pracą niewolników latyfundialny system produkcji żywności. Okazał się on długoterminowo umiarkowany efektywny, a jednocześnie bardzo wrażliwy na wstrząsy społeczne i wojny. W konsekwencji Rzym po upadku cesarstwa wyludniał się aż do średniowiecza, w którym populacja spadła do ok. 10 tys. 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 ściśle do szacowania konkretnych ilości kalorii metabolizowanych przez Rzym i areatów, jakie były potrzebne do utrzymania milionowego miasta przed rewolucją przemysłową. Wykorzystanie nowych technologii rolniczych napędzanych przez paliwa kopalne sprawiło, że w XXI wieku lista 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 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, Growth, 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 m.in. 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 zaludnieniem 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 „premier”, jaką otrzymują większe organizmy miejskie, 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 tę 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 modyfikacje dokonywane przez człowieka są tak duże, 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 i oceanów. W międzynarodowym środowisku naukowym pojawiły się kontrowersje, czy wpływ człowieka na życie na Ziemi jest na tyle silny, że należy wyodrębnić nową epokę geologiczną, a jeśli jest, to jaki i jak ustalić cezurę dla nowej epoki. Symboliczny jej początek często wyznacza się na rok 1763, w którym James Watt udoskonalił maszynę parową, umożliwiając tym przyspieszenie rewolucji przemysłowej. Takie założenie wiąże antropocen z technologicznym skokiem, ale istnieje 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 zaadaptowany 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, Timothy’ego 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 temu problemowi artykuł. Popularność zaczęły zyskiwać zamieszczane w przestrzeni internetowej nagrania audio-wideo 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) obciążone 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 społeczne. Zdaniem Latoura jest on wynikiem politycznego, nieformalnego układu, zawartego w połowie XVII wieku. Za istotny moment historyczny autor uznaje kompromis zawarty między przyrodnikiem, wynalazcą pompy próżniowej Robertem Boyle’em 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 widzi konsekwencje tej umowy w zasadniczych różnicach w aparacie badawczym zachodnich naukowców stosowanym wobec kultury Zachodu i kultur niezaawansowanych technologicznie, które łatwiej jest opisać jako usieciowione naturo-kulturowe kolektywy skupiające ludzi, inne organizmy, przedmioty, symbole i technologie. Latour postuluje, aby cywilizację techniczną badać także jako taki usieciowiony kolektyw.

Zwiększająca 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 hiperobiekt (*hyperobjects*). Świadomość ich istnienia stała się możliwa dzięki rozwojowi wiedzy naukowej, zastosowaniu zaawansowanych technologii oraz precyzyjnych i silniejszych od naszych zmysłów narzędzi obserwacji oraz 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. Hiperobiekt są czysto spekulatywne, ale łączy je nieskończone istnienie w proporcji do ludzkiego życia [Morton 2013: 17] oraz cechy takie jak lepkość (wywołują poczucie bliskości

i obcości), nietutejszość (są trudno wykrywalne), nieregularne falowanie i fazowość (przejściowa, niestata aktywność). Dla naszego doświadczenia hiperobiekty charakterystyczna jest „estetyka asymetryczna” [Morton 2012]. Pojawia się ona w nurtach sztuki odwołujących się do „demonicznych” sił wyzwalanych m.in. 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 McKenziego 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, splecionych, 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 roгатki z budowli o praktycznym przeznaczeniu stały się obiektami 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 przeistoczyło się w przestrzeń wzmożoną, produkującą nowe kody kulturowe interakcji – testowaną i intensywnie przekształcaną. Stało się nie tylko schronieniem, ośrodkiem wymiany, pracy i politycznych zdarzeń, lecz także pewnego rodzaju techniczno-biologiczną strukturą, sprawnym wehikułem umożliwiającym większą efektywność jego mieszkańcom. Wehikułem, w którym wzajemnie oddziałują na siebie ludzie i istoty przystosowane do życia w pobliżu ludzkich skupisk oraz – 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 manifeście 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 „marazmem antropocenu”) stanowi istotny kontekst, który warto zaznaczyć w ujęciu proponowanego przez McKenzie technoperformansu. McKenzie sprzężenie między performansem kulturowym, organizacyjnym i technicznym w *Performuj albo...* odnosi do studium przypadku katastrofy promu kosmicznego Challenger z 28 stycznia 1986 roku. Performatyk ukazuje splątaną sieć presji i wyzwania na poziomie wizerunku instytucji, prestiżu państwa, w tym jego systemu edukacyjnego (kosmiczna lekcja), napięcie 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 Challengera, wzorowanego po trosze na prawdziwej postaci – Williamie Rutherfordzie oraz na bohaterze opowiadania Arthura Conana Doyle’a *Eksperyment profesora Challengera*. 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 uzyskują 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 nieznośna 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 i inercji.

Wspomniana wcześniej figura hiperobiektyw jest dobrym punktem odniesienia. Mamy tu bowiem do czynienia ze złożonym procesem wyzwania ontologicznie nietransparentnego czynnika – pozaludzkiego, ale mającego związek z ludzką aktywnością. Przykładem performansu wobec hiperobektu 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 on 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 poczynaniom aktywistów informacje o stanie powietrza są łatwo dostępne – w mediach obok prognozy pogody czy w aplikacjach na smartfony. Przyglądając się temu krytycznie, monitorowanie napływających informacji ma jednak ograniczony sens. Oczywiście w dniach, kiedy występuje silny, groźny smog, niektórzy mogą ograniczyć własne wzmacniające go działania, zmniejszyć intensywną aktywność fizyczną, baczniej przyrzeć 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. Zabrakło typu challenger, który nie może pogodzić się ze stanem uśpienia, marazmu, ignorancji czy niedoceniaenia skali problemów, których choć częściowe rozwiązanie jest osiągalne.

W opisywanych w Części II przypadkach można 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 przestrzenią 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. Duet Przepraszam i „18 rzek” to refleksja na temat wyparcia ze świadomości i dziwnej ontologii łódzkich rzek, jak i zmarginalizowanego czynnika pozaludzkiego w miejskiej zbiorowości. Przytaczane jako przykład w kontekście „Fokus Łódź Biennale 2010” działanie Konrada Kuzyszyna wskazuje, jak projektowanie jest istotne dla wytwarzania i utrzymywania miejskiej tożsamości wobec zaniku jego substancjonalnych granic. W przyspieszonym świecie, formą podmiotowego dostosowania do niego jest znieczulenie się na różne problemy wobec mnogości zmian. Środowiska badaczy diagnozujących stan miejskiej strefy prezentują wyniki w stosunkowo zunifikowanej formie i trybie narzucanym przez „maszynę wykładowczą” – presji naukowej produktywności, *publish or perish* „publikuj albo znikaj” (ze środowiska akademickiego). Wybrane diagnozy trafiają do szerszego obiegu medialnego – stają się przedmiotem powszechnej dyskusji. Ma ona jednak wciąż charakter zdystansowany i wypreparowany. Referują, na czym polega problem, starają się opisać jego skalę lub podają przykład i prezentują pobieżnie pomysły na jego rozwiązanie. Materiał ten jest odczytywany, odsłuchiwany, oglądany przez odbiorców na papierze lub (częściej) na ekranie w dowolnym czasie i miejscu. Opisywane w Części II zdarzenia *site-specific* są rodzajem poznawczej aktywności, zasadniczo różnią się od tej formuły. Poprzez konfrontacje z miejscem wzmacniają materialność, bliskość (miejsce, dźwięki, faktury, zapachy), złożoność problemu w kontekście środowiska. Forma działania pozwala na uniknięcie pospiesznej logiki obiegu opisywanych komunikatów.

Część II

„Pomnik Kamienicy 2011”, Grupa urząd[®] miasta

Ściana niezrealizowanych zobowiązań

Akcja o charakterze *site-specific* Grupy urząd[®] miasta zatytułowana „Pomnik Kamienicy 2011” została przeprowadzona 26 maja 2011 roku przed murem stanowiącym pozostałość po wyburzonej kamienicy przy ul. Piotrkowskiej 58. Było to kluczowe zdarzenie w programie obchodów „30-lecia odstonięcia Pomnika Kamienicy” – spektakularnej sytuacji artystycznej z 1981 roku. Grupa urząd[®] miasta powstała w 1979 roku w pracowni Włodzimierza Adamiaka przy ul. Piotrkowskiej 149, a jej pierwotnym celem było poszukiwanie i artykułowanie postulatów w obszarze architektury i urbanistyki, krytycznych wobec dominującej wówczas w Łodzi praktyki funkcjonalistycznej. Grupę stworzyli: 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 zaadaptowała 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 ul. Piotrkowskiej 138/140. Następnie artyści i organizatorzy 30-lecia wraz z przedstawicielami lokalnej prasy i pozostałymi

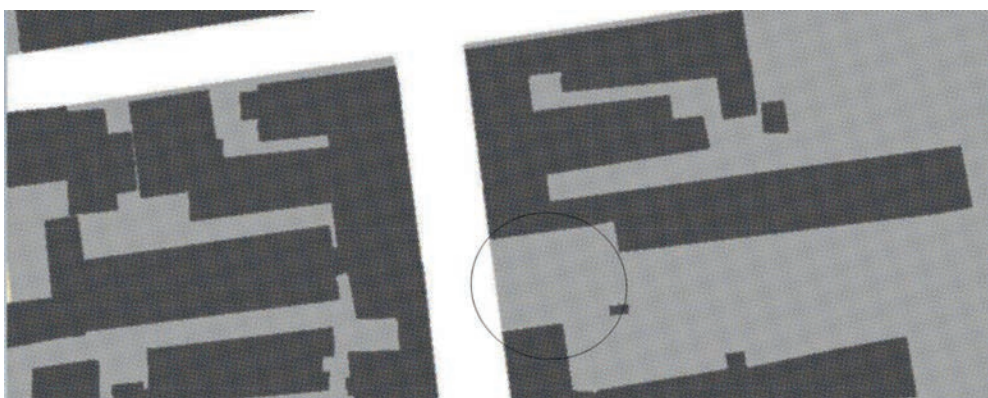
uczestnikami przenieśli się na właściwe miejsce (dystans ok. 1 km). Dotarli do „wyryw” w zwartej zabudowie wielkomiejskich kamienic, jakie tworzą pierzeje ulicy Piotrkowskiej. Jediną pozostałością po wyburzonym budynku był fragment frontowej ściany pierwszej kondygnacji, którą pokrywały plansze z wizualizacjami zapowiadającymi odbudowę.



Ilustracja 2. Ul. Piotrkowska 58, 2022 rok
Fot. Błażej Filanowski

Pięciokondygnacyjna kamienica powstała w latach 70. XIX wieku z kapitału Izraela Freinda vel Freundata według projektu sygnowanego przez Hilarego Majewskiego. Po wojnie, choć była użytkowana, 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 układem „krzyżowym”. W 2005 roku należąca do zasobów miejskich posesją zainteresował się Łódzki Zakład Energetyczny (ŁZE), 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 tego 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 wszelkimi 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 uwzględnił ich znaczącego wpływu na zaistniały proces.



Ilustracja 3. Zaznaczona okręgiem posesja przy ul. Piotrkowskiej 58 – widoczna wyrwa w gęstej zabudowie
Oprac. Błażej Filanowski

Przedsiębiorstwo otrzymało zgodę na rozebranie starego budynku w 2007 roku i wkrótce przeprowadziło prace wyburzeniowe. Zobowiązało się przy tym – podając tę informację do publicznej wiadomości – że do końca 2010 roku wzniesie nowy obiekt, a jego oddanie do użytkowania będzie miało miejsce w roku 2011. Jednak w maju 2011 roku było oczywiste, że termin ten nie zostanie dotrzymany. Negocjacje prowadzone były między miastem a ŁZE. Był to moment przejściowy, gdyż 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 braku decyzji) jeszcze przez wiele lat w komunikacji spółki akcyjnej zapowiadano odbudowę kamienicy.



Ilustracja 4.
„Pomnik Kamienicy 2011”
Fot. Paweł Justyna

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 ta miała przywołać 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 zaczęli spontanicznie 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 bezpośrednio nawiązywały do akcji sprzed 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 „wyłączenie 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 odstonięcia nie ukazują niczego „nowego”. Ich celem jest raczej zakłócenie codzienności i związanej z nią anestezji – estetycznej akceptacji stanu obecnego, obojętności wobec niego – a także podsyćcie ciekawości wobec substancjonalnie niezmiennych obiektów.



Ilustracja 5.

„Pomnik Kamienicy 1981”

Archiwum Włodzimierza Adamiaka

Kiedy w 1981 roku Grupa urząd[®] miasta odstoniła „Pomnik Kamienicy”, kontekst sytuacji był inny niż 30 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 Łódzian ze względu na wysokość budynków „Manhattanem”. Był to jeden z najbardziej radykalnych planów realizacji 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 tworzy projekt, który koncentruje się na zespole budynków, ignorując to, co w planowanym obszarze już istnieje oraz kontekst wokół. Nierzadko projekty takie 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, lepsze miasto*. Krytyka ta dotyczyła całej filozofii funkcjonalistycznej. Warto zaznaczyć, że nawet architektów otwartych na znaczące przeobrażenia miast ogarniał pesymizm wobec estetycznej jakości nowo powstających 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” [Ciarowski 2016a: 55, oryginalnie cytaty 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 form ceremonialnych. Tym samym nadali kamienicy nieznaną 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 zabytkach polskich. Artyści obok samego gestu odstonięcia 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 urząd © 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 nieskrywanemu zaskoczeniu członków grupy kamienica przy ul. 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 obiegu turystycznego:

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].

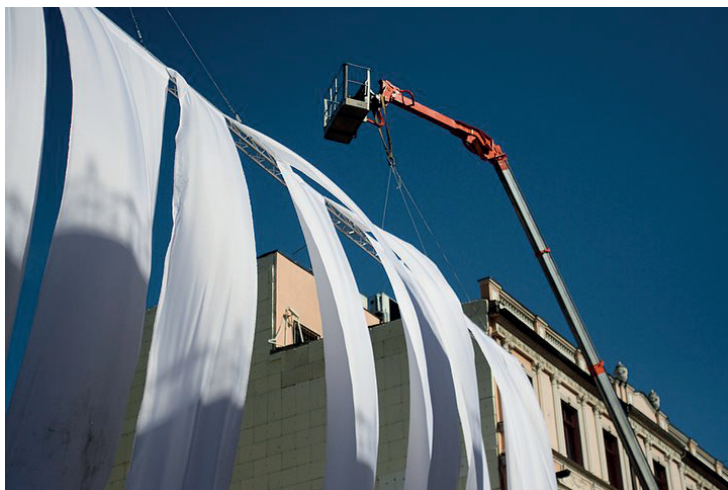
Kontekst sytuacyjny z 2011 roku jest odwróceniem sytuacji z roku 1981. Ulica Piotrkowska 58 to wyrwa w części miasta, w której zachowały się w większości historyczne obiekty. Zamiast spodziewanego zniknięcia kamienicy, oczekiwana była jej odbudowa i przywrócenie świetności. O ile zaskoczeniem akcji w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

30-lecie stało się pretekstem akcji ukazującej współczesne zagrożenia dla łódzkich kamienic, które nie zniknęły już tylko 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) 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 braku postępów w realizacji umowy pojawiła się m.in.: w materiałach łódzkiego oddziału Telewizji Polskiej, publicznego Radia Łódź oraz artykułach „Dziennika Łódzkiego”, regionalnego oddziału „Gazety Wyborczej”, „Super Ekspresu” i na licznych lokalnych portalach internetowych. Na uwagę zwraca wielkie oburzenie wśród internautów. Aktywiści wykupili bowiem 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 tych krytycznych materiałów wymagały od twórców pewnych umiejętności w zakresie animacji, jak np. krótki (trwający 0.26 minut) film w serwisie YouTube na kanale „Miasto z innej beczki” pt. *PGE – Robimy prąd i nie dotrzymujemy obietnic – Piotrkowska 58*, na którym widzimy kamienicę w stanie świetności, nagle rozrywaną eksplozją [*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 trollingu oficjalnych kanałów społecznościowych PGE, przypominające o łódzkich zobowiązaniach w komentarzach, redystrybuując w nich krytyczne i humorystyczne memy czy krótkie filmy [Ziomek 2013].



Ilustracja 6.
„Pomnik Kamienicy 2011”
Fot. Paweł Justyna

Akcja z maja 2011 roku nie była pierwszym zdarzeniem wyrażającym opór wobec braku postępów w odbudowie. Pionierskie działanie przeprowadzała w tym miejscu Grupa Pewnych Osób (GPO). 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”), pikietę estetyczną, akcje sprzątnięcia 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 tym 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 Saloniego-Marczewskiego zorganizowano kolejny krytyczny performans, tym razem zrealizowany przez stowarzyszenie Kultura Aktywna pt. „Łodzianie pytają, gdzie jest kamienica” [17.09.2012]. Polegał on na zamieszczeniu na ścianie kamienicy długiego baneru z tytułem akcji. Baner został później przewieszony 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 kontraktów, 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 ŁZE. Zamalowano zatem wiszącą od 2010 roku na ocalałej ścianie tablicę 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 tego postanowienia 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 wciąż pozostawała we własności PGE. W 2017 roku fiaskiem zakończyły się zaawansowane rozmowy PGE z firmą Budmal, 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 jedynie pozostawiona ściana pierwszej kondygnacji i wmurowana w chodnik tablica Grupy urząd[®] miasta.

Pustostany i „oczyszczone działki” są problemem wielowymiarowym. Przypadek kamienicy wyburzonej przez PGE jest nie tylko niszczeniem architektury, nadwątleniem wizerunku i potencjału ekonomicznego głównej ulicy miasta, lecz także obniżaniem zaufania do struktur społecznych i sposobów zarządzania zasobami – kapitału społecznego. Pozostawia (racjonalne) poczucie niepokoju, wrażenie rozpadającego się „miasta”. Łódzka artystka, Anka Leśniak wykorzystała pustostany jako medium w cyklu „Invisible inVisible” dla instalacji przypominających kilka wybranych, tajemniczych i kontrowersyjnych, ale fascynujących biografii łódzkich kobiet. Jedną z instalacji Leśniak poświęciła aktorce Fifi Zastrow na fasadzie opuszczonej kamienicy przy ul. Jaracza 34. Szczyt fasady ozdobiła czerwoną girlandą przypominającą teatralną kurtynę, na ścianie namalowała imię i nazwisko bohaterki, a pod kolejnym rzędem okien zamieściła większy napis „Acta est fabula”. Działanie to stanowi przykład jednej z wielu form włączenia w codzienność miasta pustostanów – nie rozwiązując zasadniczych problemów, lecz nadając im nową funkcję i wskazując, że obiekt jest przedmiotem czyjśgo zainteresowania i nie znalazł się na zupełnym marginesie miejskiej zbiorowości. W przypadku wyburzonej przez PGE kamienicy nie podjęto żadnych tymczasowych rozwiązań (z wyjątkiem wizualizacji na pozostałej ścianie), mogących stanowić substytut utraconego miejsca. Ustanowienie na gruzach parkingu dla pracowników można jedynie odczytywać jako manifestację ignorancji wobec tego, jak funkcjonuje miejska zbiorowość.

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 ówczesnego 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 Władyką Piotrkowskiej przed modernizacyjnym pomysłem kompletnej przebudowy ulicy z zachowaniem frontów kamienic jako „artefaktów” przeszłości [Adamiak 2018b: 319].

Zawiązane w latach 70. XX wieku relacje ze Szraniem Adamiak kontynuował aż do śmierci tego 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 – B.F.] 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 oraz akcje z pogranicza działań społecznych i artystycznych. Manifest grupy stworzono i dystrybuowano na plakatach oraz 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. Wysilaj się umiejętnie – „myśl dużo, wymyślaj mało”.
Nie jesteś pierwszy. Nie projektuj od nowa – kontynuuj.
Nie niszczy – 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:

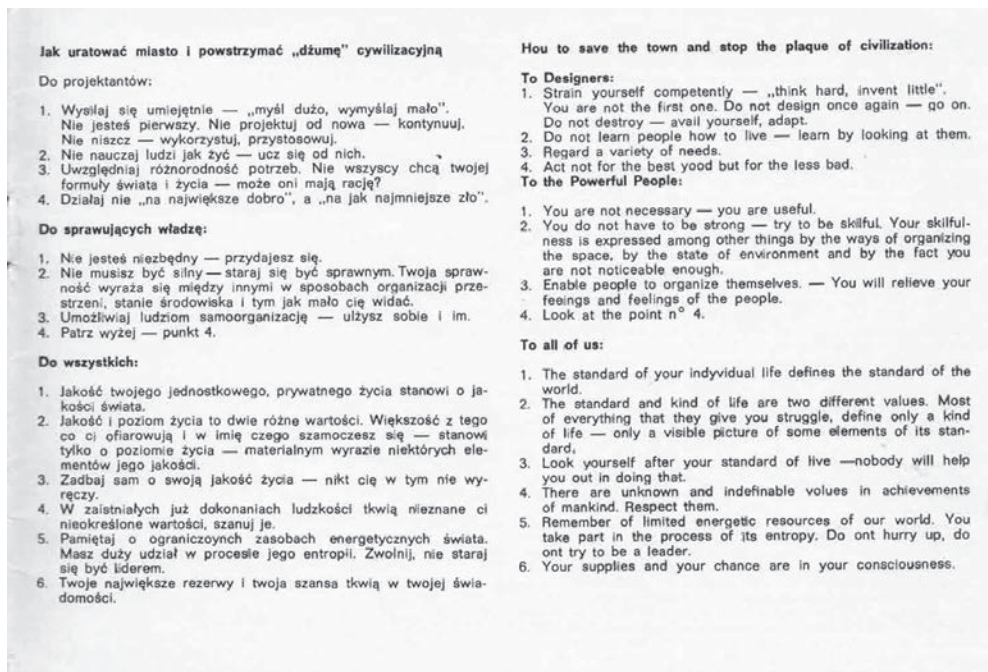
1. Nie jesteś niezbędny – przydajesz się.
2. Nie musisz być silny – staraj się być sprawnym. Twoja sprawność wyraża się między innymi w sposobach organizacji przestrzeni, stanie środowiska i tym jak mało cię widać.
3. Umożliwiaj ludziom samoorganizację – ulży sobie i im.
4. Patrz wyżej – punkt 4.

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 szamoczysz 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 nieznanne 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.

Najbardziej kategoryczne hasła skierowane zostały w stronę projektantów: „Nie jesteś pierwszy”, „Nie projektuj od nowa”, „Nie niszczy”, „Nie nauczaj ludzi jak żyć”. Członkowie grupy wspominają swój sceptycyzm i odczuwaną trudność przetwarzania 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 idei 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].



Ilustracja 7. Wydruk manifestu z 1981 roku

Archiwum Włodzimierza Adamiaka

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 szkielet graficzny miasta w żaden sposób nie odzwierciedlałyby organizmu miejskiego, który na przelocie wieków zamieszkiwało blisko pół miliona ludzi [*Urządzenie 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 [*Urządzenie Miasta* 1981: 5].

Członkowie grupy wskazują, że z tego względu ich przedmiotem zainteresowania jest „urządzenie miasta”, które przeciwstawiają jego budowaniu i tworzeniu jako działaniom zawierającym wskazany w manifeście niepożądany, niszczycielski pierwiastek. Jednocześnie „urządzenie” 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. Modyfikacje te powinny jednak sprzyjać poprawie jakości życia – jest to czynnik, którego ani projektanci, ani władze nie uwzględniają w dostatecznym stopniu.

Jakość życia opisywana jest w *Urządzeniu Miasta* m.in. w kontekście koncepcji psychologicznych Tomasza Tomaszewskiego. Mają składać się na nią następujące elementy: poziom subiektywnych przeżyć, aktywność, produktywność, współuczestnictwo i 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 opisane są w *Urządzeniu Miasta* jako energia organizacji, która: „[...] występuje w postaci niepisanych praw, tradycji, zwyczajów, jednym słowem – kultury-grupy” [*Urządzenie 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 na nią uwagę wszystkich jednostek.



Ilustracja 8. Od lewej: Adamiak, Bińczyk, Janiak, Saloni-Marczewski, 1981 rok
Archiwum Włodzimierza Adamiaka

Sprawujący władzę byli drugą grupą wyodrębnioną w manifestie. 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 [Urządzenie Miasta 1981: 20].

Bierny stosunek do organizacji, niereagowanie 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 [Urządzenie 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 postulatów: „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, XIX-wiecznego miasta, lecz także rozważne 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 zastynęła ze spektakularnego wystąpienia w 1981 roku, nie jest jednak formacją jednego zdarzenia. Zaraz po odstąpieniu „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 oraz 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. Kamerą 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 (ŁK). Zawiązała się ona w Dąbowie 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 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 wnoszącą „opłatę”. Wykluczeni twórcy postanowili sami zorganizować sobie plener. Jedną z najbardziej ikonicznych akcji z Dąbowa 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 niechcenia, 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, lecz także 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 odślaniały wiele respektowanych norm, zachowań, jak i sięgającą romantyzmu autokrację artystyczną – jednostki wybitnej, mającej szczególne predyspozycje. Zarówno Łódź Kaliska wobec artystów neoawangardowych, jak i Grupa urząd[®] miasta wobec środowiska projektantów, w szczególności architektów, wyrażały radykalną krytykę, której podstawą było oskarżenie o nieuzasadnione samoprzywilejowanie. Uprzywilejowanie roszcujące 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 Manifeście 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 obszarem 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 wykładowcy Politechniki Łódzkiej z całej grupy), natomiast reszta powierzchni pozostawała praktycznie niewykorzystana. Na początku 1982 roku Adamiak przekazał lokal Janiakowi, który wraz z innymi uczestnikami Kultury Zrzuty (przede wszystkim: Andrzejem Wielogórskim, Jackiem Józwiakiem, Tomaszem Snopkiewiczem, Zbigniewem Bińczykiem) zaczął organizować alternatywne przestrzenie kultury. Strych stał się miejscem spotkań, performansów, wystaw i warsztatów oraz redakcją i „wydawnictwem” artystycznego czasopisma „Tango”. Zaangażowani w działanie Strychu od strony artystycznej byli 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 roku, gdy w jego wnętrzach otwarto pierwszą ekspozycję prac Zbigniewa Libery. Poddasze kamienicy jako mocno użytkowane, alternatywne miejsce kultury funkcjonowało do końca 1985 roku.

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 roku 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 w II Międzynarodowym Biennale Architektury w Krakowie, prezentując koncepcję „Architektury Powtórzeń”, w której historyczna substancja miała stać się punktem odniesienia i inspiracją dla nowych obiektów. Grupa urząd[®] miasta przy dużym zaangażowaniu Adamiaka i Janiaka wyprowadzała działania ze Strychu oraz Teofilowa – będącego rodzinną własnością Bińczyka, późniejszego miejsca „plenerowych” akcji środowiska – utrzymując autonomię, a 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 (FUP) 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 oraz 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 wiązanie łodzian z miejscem poprzez podmiotowe doświadczenie. Wiele z nich, jak Regaty Ulicy Piotrkowskiej, stało się wydarzeniami cyklicznymi. Będąc pastiszem znanych także z popkultury rywalizacji żółg wioślarskich Oxfordu i Cambridge zawody rozgrywano w specjalnych, napędzanych ruchem rąk pojazdach. Rywalizowały żółgi 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 w latach 80. XX wieku – przeciąganie liny przez długość ulicy (jedna z edycji ustanowiła rekord Księgi Rekordów Guinnessa długości przeciąganej liny – ok. 4 km). Wymienione przykłady podkreślały unikatowość dawnego traktu, pozwalając w cielesny sposób doświadczyć współzawodnictwa w środowisku zgeometryzowanej XIX-wiecznej siatki ulic centrum Łodzi.

FUP organizuje także konkurs „Najlepsze Wnętrze Roku”, motywujący przedsiębiorców, instytucje, właścicieli lokali do zainteresowania się historycznym krajobrazem łódzkim oraz inwestowania w estetykę, która się w niego wpisuje. Poeta 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 łódzian z historycznymi miejscami. Działania FUP to także projekty „trwałe”, takie jak Pomnik Łódzian Przełomu Tysiącleci, składający się z kilkunastu tysięcy cegiełek z imionami i nazwiskami fundatorów, czy jego kontynuacja – Pomnik Łódzian 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 tego projektu i koszty realizacji sprawiły, że ostatecznie hotel-statek nie stał się postmodernistycznym symbolem miasta [Ciarkowski 2016b: 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 roku. 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 sprzed II wojny światowej. Obraz niemal niezabudowanego miasta komentował momentami głos kojarzący się ze słynnym dialogiem Karola Borowieckiego, Maxa Bauma i Moryca Welta z *Ziemi obiecannej* Władysława Reymonta: „Ty nie masz nic, on nie ma nic, ja nie mam nic... więc zbudujemy fabrykę” [Butterwick 2013: 2]. 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 wygasty 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 ich intratną sprzedaż. Działania tego rodzaju wciąż pozostawały nielegalne, jednak sankcje

– kary finansowe wymierzone 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 ul. Piotrkowskiej 58 to coraz częstsza sytuacja, w której zobowiązania przejął podmiot niezwiązany z miastem, niezależny od lokalnego kontekstu.

Gdy w czasach świetności tego miasta mieszkaniac 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 negatywne oddziaływanie na wizerunek spółki. Po dziesięciu latach okazuje się, że koncert pomimo działania niezgodnego ze sztuką *public relations* wydaje się impregnowany na niezadowolenie artykułowane przez łodzian w mediach.

Jedną z najbardziej radykalnych grup artystycznych, których narzędziem jest nacisk na wizerunek różnych organizacji, jest The Yes Men, działająca poprzez udawanie decydentów i rzeczników prasowych, wysyłanie sfabrykowanych komunikatów do prasy czy działania w internecie. Jednym z jej 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 roku, kiedy to z fabryki uwolnił się izocyjanian metylu, uśmiercając prawie 4 tys. osób. „Rzecznicy” w imieniu koncernu obiecali w telewizji na żywo usunięcie zaistniałych wówczas szkód i wypłatę odszkodowań. Deklaracja ta wywołała wyprzedź akcji Dow Chemical, którą powstrzymało dopiero oświadczenie prawdziwego rzecznika, że koncern nie będzie wypłacał rekompensaty. Strategia Yes Menów celowała w stworzenie wizerunkowej presji, z której wycofanie się miało być problemem dla jego kierownictwa, a jednak okazało się wręcz natychmiastowe.

Podobnie w przypadku ul. 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 kwestii 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 podawana 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 z gotową infrastrukturą). Na to wszystko zwracają uwagę członkowie Grupy urząd[®] miasta. Formą refleksji i reakcji w związku z tym fenomenem było „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 nim 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 nie zaobserwujemy panoramy miasta z żadnego z punktów tej granicy. Konkretnie 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 urzędzenia 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* [zob. 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. Tę ideę 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 zawiera nie tylko opisy łódzkich kamienic i próby wyłonienia ich specyficznych cech, lecz także argumentuje na rzecz postrzegania kamienicy czynszowej jako pojedynczego obiektu, a 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 z powodzeniem mogą pojawiać się również nowe formy, np. 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 ta wskazuje rolę detali architektonicznych i małej architektury jako ważnych komponentów estetyki spajającej rozwijające się w XIX wieku miasto. W *Dziedzictwie...* 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 jakiegś 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 w ich miejsce wizji wybitnej (czy, jakby zwrócili uwagę członkowie grupy, uważającej się za wybitną) jednostki.



Ilustracja 9.
Od lewej: Saloni-Marczewski,
Janiak, Bińczyk, Adamiak,
2011 rok
Fot. Paweł Justyna

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 [Jóźwiak 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 tożsanie będą mieli świadomość jej wartości. Jak zauważa Marek Janiak:

Uważam, że prażródłem 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: 7–8].

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.

„Fokus Łódź Biennale 2010” / „Tautologie Śródmiejskie”, Konrad Kuzyszyn

„Od Placu Wolności do Placu Niepodległości”

Między 11 września a 10 października 2010 roku 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 ulicy 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 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 wieku. W połowie XIX wieku powstał kolejny charakterystyczny obiekt – budynek szkoły powiatowej (w okresie międzywojennym mieścił się w nim magistrat, 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 plac reprezentacyjny. 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 byłyby połączone rozpościerającym się nad nią łukiem [Ciarkowski 2016b: 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 Heinzla przy ul. Piotrkowskiej 104. Tuż po wojnie z placu usunięto propagandowy monument, zajmujący miejsce po zniszczonym pomniku Tadeusza Kościuszki. Jego odbudowa była dyskutowana już od 1945 roku. Rozważano 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.



Ilustracja 10. 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 Ewa Partum przeprowadziła akcję „Legalność przestrzeni”. Nowe budynki dostosowane do linii zabudowy powstały w części północno-zachodniej, północno-wschodniej i jeden w części południowo-zachodniej. W latach 90. XX wieku plac na co dzień stanowił istotny węzeł komunikacyjny, a ruch mieszkańców w pewnym stopniu animowały działania zlokalizowanych przy nim instytucji i punktów handlowo-usługowych (w godzinach porannych) oraz restauracji, pubów (w godzinach popołudniowych i wieczornych). Powszechne jednak stało się wrażenie, że zarówno jego znaczenie dla współczesnych łodzian, jak i atrakcyjność dla turystów są relatywnie niskie. Szczególnie porównując z tym, jak wyglądały i były użytkowane historyczne rynki innych dużych miast polskich.

Polityka animacji placu po 1990 roku była dość niekonsekwentna – wyróżnić w niej można jednak trend lokowania tu 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, ceglanego zbiornika na wodę o torusowatym kształcie, zlokalizowanego pod Placem Wolności. Powstał on w 1926 roku w ramach imponującej przebudowy infrastruktury wodno-kanalizacyjnej według projektu angielskiego inżyniera Williama Heerleina Lindleya, realizowanej na miejscu przez inżyniera Stefana Skrzywaną.



Ilustracja 11. Logo „Fokus Łódź Biennale 2010”, autor projektu Mariusz Sołtysik
Dzięki uprzejmości autora
Archiwum Mariusza Sołtysika

W 2010 roku, kiedy miała miejsce opisywana edycja Biennale, już od ponad dekadę 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 idea zespołu w składzie: Joanna Raczko-Kokoszewicz, Marcin Kokoszkiewicz, Karol Saloni-Marczewski. Zakładała ona 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 poddano debacie. Projekt Janiaka częściowo kontynuował założenia „Salonu miasta”, miał jednak silniej zintegrować plac z ulicą Piotrkowską. Temu zespoleniu miało służyć przeniesienie pomnika Kościuszki na północny skraj placu, by ułatwić organizację imprez masowych i tym samym nadać mu nową, znaczącą funkcję. Pomysł jednak został skrytykowany przez organizacje pozarządowe i uczestników konsultacji społecznych, zarzucających Janiakowi sprzeniewierzenie się postulatam Grupy urząd[®] 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 spokojnym 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 Zarzevska. Jest on istotnym węzłem komunikacyjnym dla transportu zbiorowego, m.in. w jego obrębie przebiega 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 wciąż 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 stroju podhalańskim, 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 św. 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 Społeczny 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.

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, a 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.



Ilustracja 12. Plac Niepodległości, 2022 rok

Fot. Błażej Filanowski

Codziennosc transformujacego sie miasta, przytlaczajaca marazmem i chaosem, miata stac sie wyzwaniem dla artystow i artystek zaangazowanych w międzynarodowe wydarzenie: „Zamiarem organizatorow jest tworcze wykorzystanie urbanistycznej, estetycznej i socjologicznej specyfiki Piotrkowskiej” [„ŁFB – tekst prasowy” 2010].

Podtytul wydarzenia przywotujacy nazwy placow miat tez swoje znaczenie w warstwie symbolicznej – jako droga od wolnosci do niepodleglosci. To bezposrednie odwoLANie do idei stojacej za pierwsza „Konstrukcja w Procesie” z 1981 roku – łodzka wystawa i spotkaniem artystow z calego swiata, postrzegany jako gest międzynarodowego poparcia srodowiska artystycznego dla aktywnej wóWczas „Solidarnosci”.

Pomysl na „Konstrukcje...” wyklarowal sie w 1980 roku, a jej inicjatorem byl Ryszard Wasko, jeden z czlonkow Warsztatu Formy Filmowej – formacji rozpoznawalnej i uznanej przez międzynarodowe srodowisko artystyczne, o czym swiadcza liczne zagraniczne wystawy, prezentacje, obecnośc w publikacjach poswieconych sztuce neoawangardowej. Wasko zostal zaproszony m.in. do wzienia udzialu w prestiżowej wystawie „Pier+Ocean. Konstrukcja w sztuce lat siedemdziesiatych” w londyńskiej galerii Hayward. Byla ona proba zidentyfikowania i podsumowania osiagnieci

okresu konceptualizmu, neokonstruktywizmu i minimalizmu lat 70. XX wieku. Pomysł, aby podobny przegląd zorganizować w kraju socjalistycznym, w robotniczej i coraz silniej odczuwającej kryzys Łodzi, był ryzykowny. Wpisywał się on jednak w coraz bardziej przekraczającą granice akceptowalne dla reżimu atmosferę 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 w składzie m.in.: Jacek Józwiak, Andrzej Kamrowski, Wioletta Krajewska, Tomasz Snopkiewicz, Maria Waśko i 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 Nitostawską – zaczęli entuzjastycznie odpowiadać artyści tacy jak: Dan Graham, Attila Kovacs, Sol LeWitt, Richard Long, Nancy Holt, Dennis Oppenheim, Ed Rusha, Richard Serra, Robert Smithson i Günther Uecker. Zainteresowanie twórców z całego świata przekonało zarząd „Solidarności” do akceptacji 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).

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 zresztą sami twórcy „Konstrukcji...”, publikując reprints 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” to 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 przypomniła 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 wsparły nie tylko władze miasta i państwowe przedsiębiorstwo, lecz także wolontariusze: robotnicy i aktywiści 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 te rzeczywiste.

„Konstrukcja...” dla artystów ze świata stała się wyjątkowym przeżyciem: samorganizacji, 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 żywymi trudnościami – taki obraz wyłania się m.in. 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 jednak stan wojenny, a związek został zdelegalizowany. Zagraniczni twórcy własnym sumptem wydali katalog z „Konstrukcji w Procesie”, aby udokumentować to 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 prace włączono 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 wywalczony 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 odstoną tych unikalnych spotkań. Jego pierwszą edycję zorganizowano w 2004 roku. Druga, pod hasłem „Mentality”, odbyła się

w 25-lecie pierwszej „Konstrukcji w Procesie”. Wówczas otwarto – jak się z czasem okazało efemeryczne – Muzeum Konstrukcji w Procesie zlokalizowane w siedzibie Łódź Art Center (Fabryce Sztuki) – pofabrycznych przestrzeniach dawniej należących do Karla Scheiblera. Opisywana przeze mnie edycja z 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 52 artystów z całego świata. Grupę tę wyłonił 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 wyłaniał artystów, nie prace. Te zaś, zgodnie z praktyką wypracowaną przez „Konstrukcje...”, były tworzone na miejscu i dla miejsca, czyli liczącej 4,2 km długości ulicy Piotrkowskiej i dwóch placów. Artyści pracowali zarówno w zewnętrznych przestrzeniach publicznych, 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 ul. Piotrkowskiej 243, na terenie FabrySTREFY w dawnej fabryce Franza Ramischa (ul. Piotrkowska 138/140), Łódź Art Center w dawnej fabryce Karla Scheiblera (ul. Tymienieckiego 3), Centralnym Muzeum Włókiennictwa w dawnej fabryce Ludwiga Geyera przy ul. Piotrkowskiej 282 oraz pustych 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 ul. Ogrodowej 15 – otworzono wystawę towarzyszącą pt. „Konceptualizm. Medium fotograficzne”, kuratorowaną przez Marikę Kuźmich. W Biennale włączono też przestrzenie bezpośrednio nieznajdujące 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 Wolności do Placu Niepodległości” wielu artystów 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 (ul. Piotrkowska 94), na podwórku przy ul. Piotrkowskiej 37 Daniel Knorr na specjalnym stelażu zainstalował kominiarkę skrojoną na nowojorską Statuę Wolności, ukazując tym samym kwestie napięcia między wolnością, prywatnością i bezpieczeństwem. Inni twórcy skoncentrowali się na eksploracji lokalnej specyfiki. Daniel Malon (ul. Piotrkowska 203/205) w swojej pracy zaprezentował wystylizowaną na retro dokumentację happeningów polegających na trzepaniu dywanów na zachowanych jeszcze przy Piotrkowskiej trzepakach. Marina Naprushkina „przywróciła” zamkniętą w latach 90. XX wieku fabrykę zakładów „Eskimo”, instalując nad wejściem do niej podświetlany szyld. Niektóre z prac, jak *Łódzka gołębnica* (ul. 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 niekojarzących się wcześniej ze sztuką, kulturą czy rozrywką, a także przestrzeniach improwizowanych, w różny sposób naznaczonych, często zrujnowanych.

Miejsce pierwszej „Konstrukcji w Procesie” także było tym „znalezionym”. Obszarem 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 wiele niepotrzebnego sprzętu. Artyści weszli w przestrzeń surową, ale i autentyczną. Widoczne dla odbiorców okablowania czy ślady montażu prac dobitnie podkreślały tytułowy proces i to, że większość dzieł 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 ekspozycja „Pier+Ocean”. Organizatorzy, a potem twórcy wkroczyli w nieartystyczną przestrzeń, surową i pełną pozostałości po niedawno zaprzestanej produkcji. Specyficzne oświetlenie hali szedowej, jej 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 Harald Szeemanna działającego w Bazylei, co uwidoczniło się w kolejnych organizowanych przez niego prezentacjach. 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 obrano Emmetta Williamsa. „Konstrukcja w Procesie” wpłynęła też na artystyczną specyfikę miasta, udowadniając m.in., że fabryczna surowość i artystyczne wyrafinowanie konceptualne mogą się doskonale dopełniać. Wydarzenie to antycypowało wiele inicjatyw artystycznych w pofabrycznych pustostanach, związanych nie tylko z kontynuacją ideową akcji z 1981 roku, lecz także z takimi inicjatywami, jak Festiwal Czterech Kultur, Fotofestiwal czy OTWartA WYSTAWA, licznymi działaniami typu *site-specific* i wystąpieniami performatywnymi. Kultura w tych miejscach 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 wystawieniowej i rozciągnięcia działań artystów na dużym obszarze było kontynuacją doświadczeń trzech poprzednich edycji łódzkich „Konstrukcji w Procesie”. Trzecia odsłona (druga łódzka, poprzednia odbyła się w Monachium) z 1990 roku, realizowana była 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 hasłami filozoficznymi. Wśród wielu artystów przybyłych z całego świata do Łodzi na początku lat 90. XX wieku był amerykański rzeźbiarz Gene Flores. Przyjechał on 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 okolicę 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. Z tego względu budowa dzwonów opóźniła się i dopiero po wyjeździe autora charakterystyczne elementy pojawiały się na łódzkim skwerze. „Konstrukcja w Procesie” w 1993 roku (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...” w 1990 i 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 „Fokus Łódź Biennale 2010” miała sama obecność licznej grupy artystów w mieście. W ten sposób na diagnozowanym i poddawanych interwencjom obszarze pojawiło się wiele nietypowych aktywności przełamujących rutynę. Była to specyficzna gra z miejską codziennością, która w perspektywie Jacka Wachowskiego [2011a: 212] jawi się jako przestrzeń multiperformansów, w których wszyscy aktywni w tym obszarze są jednocześnie performerami oglądającymi wzajemnie swoje performansy. W ten sposób multiperformansy:

Nie opowiadają bynajmniej jednej historii, ale raczej postępują 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 2011a: 216].

Nie ma znaczenia, jakie starania podejmują uczestnicy multiperformansu i jaki jest ich cel aktywności. Zainicjowany ruch tworzy specyficzną siatkę działań, które z czasem uznajemy za oczywiste i trudno nam sobie bez nich wyobrazić funkcjonowanie miasta. Działania multiperformatywne, dedykowane konkretnej ulicy zainicjowała w 2006 roku Fundacja na rzecz Kultury Żywej „Białe Gawrony” jako cykliczne wydarzenie – Święto Wschodniej. Fundacja organizowała w różnych miejscach przy ulicy Wschodniej projekcje filmowe, koncerty, warsztaty

artystyczno-kulinarne (koncepcja artystki Agaty Bielskiej) oraz takie inicjatywy jak ogródek recyklingowy czy „uliczną” bibliotekę.

Programowe „zderzenie” zdarzeń artystycznych z rytmem codzienności miejskiej zbiorowości było jednym z najważniejszych założeń Biennale. 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 „Fokus 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, o tyle w 2010 roku zaangażowani artyści zmierzili 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 lokalach usługowych.

„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 i Jolanta Wagner. Widzimy w tym składzie duży udział łódzkich artystów, ale też reprezentację uczestników i uczestniczek z zagranicy.

Choć Biennale oficjalnie miało zacząć się w sobotę 11 września, Konrad Kuzyszyn realizował swoje działanie już we wtorek 7 września. Artysta ten 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 tej akcji – nie podmieniał autentycznych tablic. Można więc uznać, że nie negował istniejącego nazewnictwa, lecz nadawał nową nazwę nieoficjalną.

W przeprowadzonym w 2017 roku badaniu Groblińska wyodrębniła 350 leksemów nieoficjalnego miejskiego nazewnictwa używanego przez mieszkańców Łodzi. Wiele z nich stosowały tylko konkretne grupy wiekowe [Groblińska 2020: 11–12]. Młodsze pokolenia Łodzian posługują się dużą liczbą 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, jak np. nieoficjalna nazwa „Andrzeja” używana wobec przedwojennej ulicy św. Andrzeja i powojennej Andrzejka 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 to 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 tablic retro, 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, Pietrasik 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, była czytelną sugestią, że nowymi patronami ulicy zostali miejscy urzędnicy. Artysta w udzielanych w czasie akcji wywiadach odnosił się do wielu jego zdaniem negatywnych zjawisk niewywołujących reakcji władz; wyrażał także gorycz z powodu marnowanego potencjału. Jednym z często akcentowanych przykładów było przyjęcie przez Łódź warszawskiego Systemu Identyfikacji Miejskiej (SIM), pomimo że miasto ma swoją Akademię Sztuk Pięknych – której wykładowcą był wówczas Kuzyszyn – odwołującą się do awangardowego dziedzictwa w sferze projektowania. Należy zaznaczyć, że łódzki SIM w połowie lat 90. XX wieku 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, aktora i reżysera znanego z roli Mariana w popularnym w latach 80. XX wieku serialu *Zmiennicy*. Należały do nich: *Fortepian Rubinsteina*, *Kufer Reymonta*, *Stolik Fabrykantów* i *Fotel Jaracza*. W 2006 roku Włodzimierz Adamiak opublikował tekst *Urzędnicy 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 zdrojów – 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. Nie udało się jej jednak zachować czy dostatecznie uwiecznić (tablica pamiątkowa 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 „Umartej Tradycji” na pałacu Maksymiliana Goldfedera (ul. 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 zainstalowano tylko część z 16 wykonanych tabliczek. Wisały one w łódzkiej przestrzeni miejskiej do stycznia 2011 roku, kiedy to urzędnicy nakazali artyście usunąć je ze wszystkich nieruchomości [Białecka 2011].



Akcja na Piotrkowskiej

Nazwać ulice jeszcze raz

•• Wczoraj Konrad Kuzyszyn, łódzki artysta, zmieniał tablice z nazwami ulic w centrum miasta. Akcja przebiegała w ramach rozpoczynającego się w sobotę Fokus Łódź Biennale. - Zaczynamy na rogu ulic Tuwima i Piotrkowskiej. Puszczamy oczko do inteligentnego przechodnia, skłonnego do refleksji - mówi „Gazecie” Kuzyszyn. Emaliowane kremowe tablice z nowymi nazwami zawisły wzdłuż

Piotrkowskiej. Na wysokości Tuwima zmieniono jej nazwę na „Zgnuszałej Inteligencji”, a przy Narutowicza na „Dudniących Kebabów”. Na rogu Mniuszki i Piotrkowskiej zawieszono tablice „Plastelinowych Pomników” i „Zapomnianych Poetów”. Artysta zamówił 16 tablic. Wczoraj na miejskich kamienicach zawisła połowa z nich. Dziś kontynuacja akcji. © MOL, ZABA

Więcej - s. 6

Ilustracja 13.

Akcja Konrada Kuzyszyna opisana na pierwszej stronie lokalnego wydania „Gazety Wyborczej” (skan) – 7 września 2010 roku

Z kwerendy materiałów prasowych dotyczących „Fokus Łódź Biennale 2010” wynika, że akcja Kuzyszyna – jako pojedyncze działanie – okazała się zdecydowanie najmocniej angażować lokalne media. Dziennikarze relacjonowali zarówno wieszanie tablic, reakcje przechodniów, jak i późniejsze kontrowersje co do ich legalności i dalszej obecności w przestrzeni miejskiej.

Kolejnym głośnym medialnie – i prawdopodobnie inspirowanym akcją z 2010 roku – subwersywnym działaniem wymierzonym w SIM w Łodzi było oklejenie tablic z nazwą ważnej łódzkiej arterii – „Aleja Włókniarzy” tak, by odczytać można było napis jako „Aleja Włókniarek”. Co istotne – nalepki wykonano w sposób staranny, aby nie raziły odmienną estetyką, ale sugerowały usankcjonowaną interwencję organów zarządzających SIM-em. Zmiany tej dokonali anonimowe osoby w Dzień Kobiet w 2011 roku, wpisując się w aktywistyczno-artystyczny ruch mający na celu silniejsze uhonorowanie roli kobiet w symbolicznej warstwie w przestrzeni miasta.

„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 stosownych pozwoleń na działania w przestrzeniach publicznych i komunikacyjne niespójności, które częściowo z tego wynikały. Swoistą nonszalancję wobec norm organizacyjnych można jednak zinterpretować jako kontynuację praktyki „Konstrukcji w Procesie”. Atrakcyjność medialna koncepcji performansu sprawiła, że jego efektem było wytworzenie się sytuacji agonistycznej [Mouffe 2015]. Działanie, choć miało charakter indywidualnej interwencji, wywołało procesy, które możemy określić jako impuls demokratyzujący przestrzeń miasta za pomocą wywołania wzburzenia na łódzkiej „agorze”.

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 dała się łatwo wpisać w historię wystawienniczą ze względu na nieinstytucjonalny charakter. 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]. 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 kreatywnej 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 którą przyjęli uczestnicy „Konstrukcji...”, zarówno artyści, 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 tylko jego elementem, a nie celem samym w sobie.

Zdarzenie z 1981 roku wpisuje się w historię wystawiennictwa oraz w kontekst artystycznych spotkań i plenerów, takich jak w Osiekach (1963–1981) czy wcielające w życie ideę współpracy przemysłu i sztuki Biennale Form Przestrzennych w Elblągu (1965–1973). 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 w 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 sposób naturalny 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. XX wieku) 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 był temat przewodni oraz decyzje kuratorskie. „Fokus Łódź Biennale 2010” było eksperymentem, który polegał na przesunięciu akcentu na skali między opozycjami: od autorytarnych decyzji kuratorskich 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 Środkowo-Wschodniej dziedzictwo sięgające 1981 roku i związki fundatorskiego wydarzenia z „Solidarnością”. W jego tekście pojawiają się m.in.: Daniel Knorr, Ragna Róbertsdóttir i 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 ślepią 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 & Business” 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 zaprezentowano w:

[...] budynkach, o których z pewnością nie można było powiedzieć, że są ekspozycyjne. W większości były brudne, źle 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. Recyklingowane znaczeń. Czy takie założenie w dzisiejszym kontekście jest w ogóle możliwe?” [Ciesielska 2010: 49].

Jarosław Lubiak, odwołując się do komentarza jednego z uczestniczących w „Fokus 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 wyekspozowali 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 i przemysłu. Analizuje też m.in. pracę Thomasa Klippera, 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 przejmowania opuszczonych budynków. To jego zdaniem zasadnicza różnica między „Fokusem Łódź Biennale 2010” a „Konstrukcją w Procesie” 1981, w której artyści weszli w relacje z mieszkańcami, a 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 neguje 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 challengerów zmagających się z władzą globalnego performansu kończą się katastrofami – zarówno materialnymi, jak i „wizerunkowymi”

(niezrealizowaniem zapowiadanych publicznie ambitnych celów). „Fokus Łódź 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 których zaproszeni zostali oglądający, chciano dać obraz tego, z czym zmagają się reprezentacyjna ulica miasta. „Fokus Łódź 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 odston 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.

„Fokus 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 wiadomości zawarty w programie i przebiegu wydarzenia zdaje się wskazywać, że nie ma kreatywności bez ryzyka. Planowanie pod kątem efektu często jest bardziej wzmocnieniem 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 Ghetto

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, w które po renowacji wstawiono okna. Od północy „opiera się” o boczną ścianę szczytową sąsiedniej kamienicy. Okna skierowane są na bramę wjazdową od ul. Franciszkańskiej 1/5.

Cały fragment miasta przy skrzyżowaniu ulic Północnej z Kilińskiego i Franciszkańską naznaczony jest działalnością rodziny Biedermannów. 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 (Generalplan Ost), dynamicznie rozwijany ośrodek miejski na wschód od Berlina [Bolanowski 2013: 21]. Realizację tego konceptu 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 w Łodzi i okolicach rozpoczęto „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).



Ilustracja 14. Wozownia Pałacu Alfreda Biedermanna, 2022 rok

Fot. Błażej Filanowski

W dniu 8 lutego 1940 roku prasa publikuje rozporządzenie szefa policji Johana Schafera o utworzeniu „żydowskiej dzielnicy zamieszkania” (Litzmannstadt Ghetto). Jej obszar – liczący ponad 4 km² – zostaje wydzielony z dzielnicy Bałuty, zamieszkałej głównie przez ludność żydowską. Statystyki z 1937 roku wskazują, że w Łodzi mieszkało wówczas 207 tys. Żydów, największą grupą byli Polacy (389 tys.), a trzecią Niemcy (54 tys.) [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 ok. 100 tys. 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. Dozór ten w gęstej, śródmiejskiej zabudowie nie był łatwy, dlatego w lutym 1941 roku administracja zdecydowała o wyburzeniu dużego fragmentu miejskiej tkanki i utworzeniu dwustumetrowego pasa „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:



Ilustracja 15.
Budynek wozowni
(zaznaczony okręgiem)
wobec budynku pałacu
(duże, ciemnoszare pole
na wschodzie mapki)
Oprac. Błażej Filanowski

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 przestrzeni 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 przeprowadzono tam kompleksowe prace budowlano-rewaloryzacyjne, konserwatorskie i aranżacyjne, przystosowujące obiekt do nowych funkcji reprezentacyjnych. Jednak 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 wyglądem 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 nowofalowej i stylu punk. Twórcy z jej obszaru eksplorowali mroczne wątki rzeczywistości miast uprzemysłowionych (*urban dystopia*). W warstwie muzycznej zaczęto odważnie eksplorować możliwości muzyki elektronicznej, wzmocnieniu uległa repetytywność (pętla), a w utworach pojawiały się także autentyczne dźwięki maszyn. Geneza i różnorodność nurtu nie pozwalają na dokładne omówienie w tym miejscu wielu 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 wzmocnionym basem Łukasza Franka. W latach 1999–2021 muzycy wydali 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” – schronów przeciwlotniczych eksploatowanych w czasie okupacji III Rzeszy Niemieckiej pod Parkiem im. księcia Józefa Poniatowskiego, przez niewykorzystywane przejścia podziemne budowanego szpitala („Hospital Unit”) po scenę Teatru Studyjnego. Zespół był otwarty na działanie w instytucjonalnym obiegu, jednak akceptując go tylko, gdy możliwa była pełna ekspresja (bez działań o charakterze cenzury).



Ilustracja 16.
Ulotka akcji „Spüren”
Archiwum Wiktora Skoka

„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 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, lecz także do teraźniejszości, i prowokującym nieznaną konsekwencje. Z neutralnego określenia Żyda w języku niemieckim słowo to nabrało innego znaczenia po Nocy Kryształowej (*Kristallnacht*) z 9 na 10 listopada 1938 roku – wspieranym przez państwo akcie przemocy wobec Żydów zamieszkujących tereny III Rzeszy Niemieckiej. Zdeprawowane synagogi i domy modlitewne, sklepy i domy mieszkalne „oznaczano” pośpiesznie wymalowanymi farbą napisami „Jude” i gwiazdami Dawida. „Jude” stało się słowem piętnującym, a 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) stało 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 roku (zarejestrowany w 1909 roku) 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 roku 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 drugiej 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 los podobny do ofiar holokaustu. Świadczą o tym dopełniające napisy na ścianach słowa o „ściganiu, łowieniu, wytapaniu, wystaniu do gazu”.

John Langshaw Austin [1993] w *Jak działać słowami* – zobrazował oddziaływanie performatywów, a szerzej, że język nie pełni tylko funkcji referencyjnej – na konkretnym przykładzie. Filozof przedstawił hipotetyczną sytuację przed ceremonią wodowania statku: w małej społeczności w czasach zimnej wojny, lokalny pastor może nadać jednostce fortunną nazwę np. „Królowa Elżbieta” – lub drugą, zaskakującą i będącą przyczynkiem do konfliktu – „Stalin”. Wybór pierwszej pozwoli na sprawne przeprowadzenie całej procedury i gwarantuje satysfakcję zaangażowanych osób. Druga ewentualność wywołałaby wiele burzliwych wydarzeń i konsekwencji dla pastora, decydentów, lokalnej społeczności. Działanie słowami rozpoczyna się wraz z wygłoszeniem odpowiedniego zwrotu we właściwym kontekście i 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). To, co istotne w odniesieniu do przypadku Jude, to zwrócenie uwagi

przez Austina za pomocą tego przykładu, że wybór słowa „patrona” nie tylko odnosi się do przeszłości – jest formą wspomnienia lub wyróżnienia ważnej osoby, miejsca, nazwy, inspirującego zdarzenia – lecz także jest sposobem kreowania przyszłych wydarzeń.

Nazwę zespołu należy więc odczytać zarówno w kontekście historii, doświadczenia krajobrazu łódzkich ulic z widocznymi wyrazami mentalności niektórych mieszkańców, jak i próbę konfrontacji z różnymi postawami wobec tego zjawiska. U wielu odbiorców, dla których to słowo jest niedopuszczalną reminiscencją przemocy z przeszłości, nazwa zespołu Jude budziła i budzi reakcje „alergiczne”. Grupa ta była wielokrotnie posądzana – ze względu na nazwę i crust punkową 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 tym niemieckim słowem zdaje się czymś pozbawionym sensu, szokującym. 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 wygłoszoną 11 grudnia 2015 roku, w której padły słowa o przeciwnikach jako o „gorszym sortcie Polaków”. Wywołało to falę autoidentyfikacji z „gorszym sortem”, będącej wyrazem sprzeciwu wobec wartościujących słów. Bunt 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 ze spontanicznymi napisami czy muralami będącymi efektem działalności subkultur piłkarskich, aktywności środowisk rasistowskich i nacjonalistycznych.

Okresem formacyjnym dla członków Jude były lata 80. XX wieku. Wszyscy mieszkali na terenie dawnego getta i w okolicach obozu pracy dzieci przy ulicy Przemysłowej. W czasach licealnych 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 czas wojny w Łodzi. Jej wiedza, podobnie jak wielu osób pozostających po drugiej stronie muru, była ograniczona. Skok oraz jego środowisko poszerzali swoje poszukiwania, rozmawiając z ludźmi, którzy przeżyli okupację, oraz docierając do 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” zaplanowana w 1984 roku. Przed organizatorami wydarzenia piętrzyły się liczne trudności w sfinansowaniu publikacji podsumowującej konferencję. Ostatecznie w niewielkim nakładzie i ograniczonej objętości wydano ją w 1988 roku [Czyżewski 2020: 152].

Skok wspomina, że w bibliotekach była dostępna *Kronika getta łódzkiego* – unikalny i niezwykle obszerny dokument. 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. [...] stroniczość selekcji prowadziła do manipulacji – naiwnego, podstępnego, nierzetelnego dobierania informacji i środków językowych, które ma na celu wywarcie wpływu na nastroje, poglądy, opinie, innych ludzi [Polit 2011: 159].

Polit przytacza wiele 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, pamiętnikarskich 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 i 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 niedystrybuowanych obrazów pokazujących znajome miejsca, ale ukazujących dawną groźbę ich wojennej codzienności, stanowił aporyczne doświadczenie.

Georges Didi-Huberman [2011] zauważa, że obraz opisany i objaśniony przez naukową narrację (ikonologię), 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 odwołujmy 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 wyobraźność [Didi-Huberman 2008: 9].

Jude w czasie swoich występów używa obrazu, który pozwala uczestnikom nakreślić 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 trakcie wykonywania utworów. Nie stanowią przy tym ilustracji do warstwy muzycznej – są z nią powiązane, zachowując autonomię wobec dźwięku i słowa krzyżanego. Jednym z pierwszych wykorzystywanych przez artystów materiałów audio-wizualnych o getcie była kaseta VHS ze zgranym 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 nieznanne i 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 przynajmniej jednak, że produkcja ta dla wielu osób stała się doświadczeniem pozwalającym przemysleć 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 końcówce lat 80. [Nora 1989]. Wraz z użyciem go w tekstach przez wielu badaczy aktywnych w różnych obszarach, pojawiło się ono w kontekście przestrzeni, przedmiotów, organizacji, 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 uszanowania,

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 zawity sposób z tzw. Promienistymi – komunizującą grupą harcerzy, która istniała w czasie wojny i ponoć włamała się do magazynu z bronią. Organizacja szybko została wsypana i zlikwidowana. Nazwa „Promieniści” funkcjonowała między nami, a później, w latach 80., stała się powodem naszych żartów – kojarzyła nam się oczywiście z Czarnobylem – 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 nacechowane ideowo 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 Żydowski Instytut Historyczny na przełomie 1958 i 1959 roku, który następnie zaadaptowało Państwowe Wydawnictwo Iskry, specjalizujące się w promowaniu postępowych tradycji. *Dziennik* opatrzone odpowiednim wstępem udowadniał, że istniały środowiska, które prowadziły świadomą walkę o charakterze klasowym zarówno z okupantem, jak i z podporządkowanymi niemieckiej administracji decydentami i grupami uprzywilejowanymi 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 II wojnie światowej, w szczególności przez krytykę postaw Polaków wobec losu Żydów. Propagandiści 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 zapominanie”. Polegało ono m.in. 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 czasie radzieckim 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 Kolektywne czy Racjonalizatorów. Zadanie zbudowania nowych socrealistycznych Bałut powierzono młodemu architektowi Ryszardowi Karłowiczowi. Dzielnica miała być stylistycznie zuniifikowana, a architektura i detale nawiązywać do narodowych (ludowych) form. Ambitny plan zakładający ogromny nakład prac zderzył się ze skalą niedoborów, co wymusiło korekty i kompromisy, takie jak pozostawienie setek starych budynków nadających się wciąż do zamieszkania [Ciarkowski 2016c: 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 strefę. Dzielnica 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 1927–1930, który w 1940 roku stał się szpitalem nr 1 getta. W 1942 roku został zlikwidowany, a jego pacjenci trafili do obozu zagłady. Budowla w PRL-u wróciła 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 Litzmannstadt Ghetto – B.F.] w postgettowej przestrzeni dyskursywno-doświadczeniowej bezwiednie, tam gdzie to było możliwe, wypełniałam brakujące fragmenty minionej rzeczywistości obrazami getta wypożyczonymi z tej przestrzeni [Szejnert 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 – m.in. narastającą w pierwszej połowie lat 80. XX wieku falę wulgarnych napisów o podłożu antysemitycznym, wpisujących się w spory wewnątrz subkultury kibicowskiej [Skok 2011: 206]. Wraz z przejściem 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 szuka śladów – publikacji, ikonografii, pozostałych miejsc, legend i 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 sformułowania nie-miejsca 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-miejsc 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 wystąpienia [Sendyka 2017: 14–15].

Roma Sendyka uzupełnia, że niepamięć to irracjonalna wersja pamiętania. Bezsensowne 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 zawołowaną 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. Agresji zorganizowanych struktur władzy i tej wynikającej z ulicznej frustracji. Także tej skierowanej wobec zwierząt i 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 i 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 (wokale). 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 własnym sumptem przygotował plakat oraz booklet.

Wydarzenie rozpoczęło się późnym popołudniem. Goście udali się z Pałacu Alfreda Biedermanna 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. Prace 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 też mapę zamkniętej dzielnicy oraz sygnet zespołu – białe „J” napisane szwabachem na czarnym tle. Kolejne tablice 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 zdeprawowanego 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 tlących 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].



Ilustracja 17. Poster z wystawy zlokalizowanej na parterze starej wozowni

Dzięki uprzejmości Wiktora Skoka

Archiwum Wiktora Skoka

Działanie to było preludium do koncertu, który odbył się na drugiej kondygnacji. Panował tam ścisk, wyczuwalna była woń spalin, 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, mocno zapadającym w pamięć uczestników elementem było improwizowane, dziesięciominutowe 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, ukazujące napastników wypisujących „Jude” na żydowskich sklepach oraz płonące synagogi na terenie III Rzeszy Niemieckiej, by następnie ustąpić miejsca obrazom okupowanych miast wschodnioeuropejskich. Uwięzieni za murami ludzie, tłoczący się na ulicach, infrastruktura transportowa, sceny zamykania bydłocych wagonów z ludźmi, rampa w Oświęcimiu, obóz w Brzeżnicy z lotu ptaka.



Ilustracja 18.

„Spüren”

Archiwum Wiktora Skoka

Symptomatyczne jest, że z finalnej części wydarzenia zachowało się relatywnie sporo spisanych relacji indywidualnych. W tomie *Pamięć Shoah* [2011] performans został przypomniany za sprawą krótkich tekstów: *Teren* autorstwa Wiktora Skoka, pośrednio w *Ulicach bez pamięci* Tomasza Majewskiego oraz w relacji Krystyny Wilkoszewskiej i Piotra Winskowskiego. W odróżnieniu od 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 książki – Wiktora Skoka – akcja z 2003 roku tu także opisana została za pomocą wielogłosu. Przyglądając się tym wypowiedziom, 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 ujrzeć na ruchomych obrazach rzuconych na ścianę. Były to obrazy z getta; muzyka zespołu Jude stawała się coraz głośniejsza, deliryczna, apokaliptyczna [Wilkoszewska 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, uniemożliwiająca 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 stały się odniesienia do współczesności.

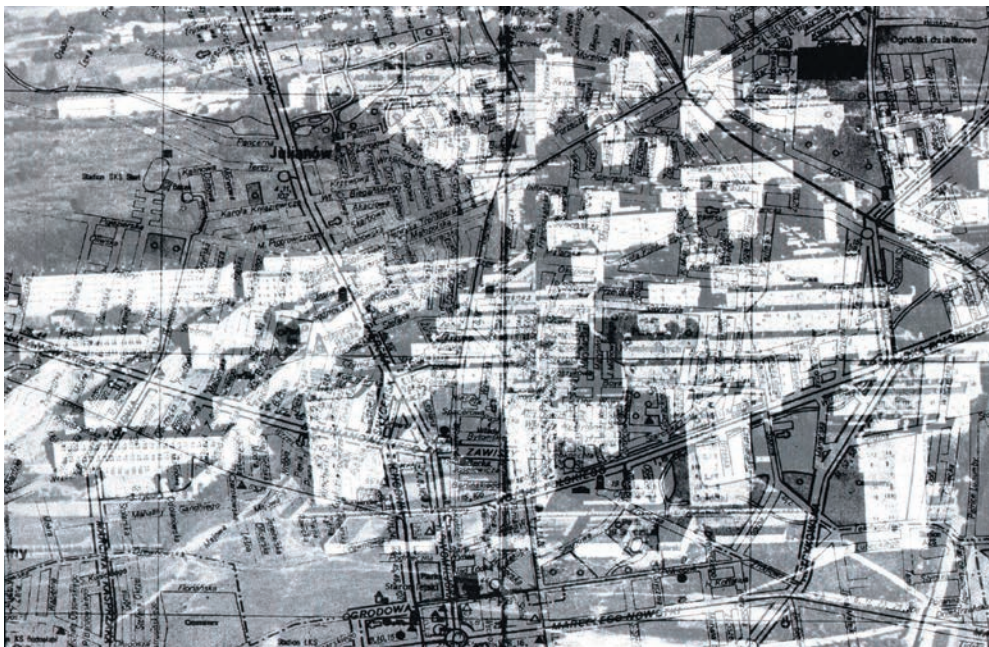
Kontekst historii miejsca łączy się z jego aktualnym dysponentem – Uniwersyteciem Łódzkim i konkretnym zdarzeniem – konferencją naukową. Wydarzenie to realizowało jedną ze składowych misji uniwersytetu, którą tak określa Aleksandra Kunce:

[...] 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.



Ilustracja 19. Poster z wystawy przygotowanej na parterze starej wozowni

Dzięki uprzejmości Wiktora Skoka

Archiwum Wiktora Skoka

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 umiarkowanie „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 estetyk. Już 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 wiele 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 psychodelii i ironii zespoły założone przez Marcello 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, lecz także obraz. Wlepki, plakaty i *street art*, choćby w wydaniu Egona Fietke – artysty reprezentującego pierwszą falę polskiego graffiti sprayowo-szablonowego, którego głównym motywem jest eksplozja 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 energii [Bożek 2015].

Samoobrona wobec nieznośnej 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, lecz 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 koresponowały 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 też

na terenie getta. Skok wspomina eksplorację funkcjonującej wówczas jako teren przemysłowy stacji kolejowej na Marysinie (Radegast), którą w 1941 roku wykorzystywano jako kluczowy punkt transportowy w akcjach przesiedleńczych 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 tereny 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, odkrywane 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 ul. Kilińskiego 210). Założył go Marcelo Zammenhoff, a pierwszym lokatorem był lider zespołu 19 Wiosen 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 ul. Piotrkowskiej 138/140 klub specjalizujący się w estetyce rave, old school hardcore, jungle i drum’n’bass szybko zyskał dużą popularność, ale budził także sprzeciw. W zakamarkach dawnej fabryki rozwinął się handel marihuaną i metamfetaminą, a lokatorzy pobliskich kamienic protestowali ze względu na uciążliwy hałas. Twórcy klubu nie zaprzestali jednak 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 zorganizowania 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 roku 1998 frekwencja podwoiła się i wyniosła 12 tys. osób, w 1999 roku – 22 tys., a w rekordowym 2000 roku – 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 tego wydarzenia.

Po latach łódzki underground odzyskał swoje miejsce w 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. Grupa ta powstała z inicjatywy łódzkich muzyków: Wiktora Skoka, Kuby Wandachowicza (Cool Kids of Death, Tryp i NOT), Roberta Tuty (NOT, Agresywna 69 i Tryp), Marcina Byczewskiego oraz Witolda Munnicha (band „X”). Inicjatorem Spółdzielni Socjalnej Ogniwo, tworzącej strukturę formalnoprawną 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 sukcesem medialnym i frekwencyjnym. 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 liczbę uczestników. W 2018 roku projekt zawieszono w związku z brakiem porozumienia między władzami a organizatorami odnośnie do 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 haseł 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 sześciu miesięcy do ośmiu lat więzienia groziła temu, „kto publicznie pochwała faszyzm lub jakąkolwiek 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 Polskiej z dnia 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 ten problem za pomocą sztuki ulicy (*street art*). Plakaty, wlepki, szablony – propagowane przez zespół obrazy miały charakter subwersywny wobec totalitarnych symboli widocznych na łódzkich osiedlach. Pojawił się też pomysł na zmasowaną akcję nocnego oznaczenia dawnych granic getta stosownymi szablonami informacyjnymi. Inicjatywa ta nie doszła jednak 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 łódzka oraz 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 antysemitowskiej, 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” zniszczono elewację domu Marka Edelmana – lekarza, przywódcy powstania w getcie warszawskim i zasłużonego opozycjonisty.

Podolska w czasie przygotowywania pierwszej Kolorowej Tolerancji nawiązała 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 miał obowiązek zamalować wulgarny lub rasistowski napis w ciągu 24 godzin od zgłoszenia. Przypadające w 2004 roku obchody 60. rocznicy likwidacji getta zorganizowano na największą

dotąd skalę. Jednym z wydarzeń, które weszło w program obchodów, była realizacja idei oznaczenia szablonami granic dawnego getta. W dniu 30 kwietnia 2004 roku 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 2016c: 56].

Po tym wydarzeniu powstały w Łodzi dwie istotne instytucje: oddział Muzeum Tradycji Niepodległościowych w Łodzi „Stacja Radegast”, działający 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 wiele akcji, wystaw i zrealizowano liczne projekty badawcze oraz wydawnicze. Powstała makieta getta łódzkiego (Muzeum Tradycji Niepodległościowych) oraz plan „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 ten szlachetny materiał nie zwraca uwagi tak mocno jak niedbale nałożona biała farba. Elegancki gmach Centrum Dialogu kontrastuje z licznymi w tej okolicy budynkami pozbawionymi podstawowych udogodnień cywilizacyjnych, sypiącymi się torami tramwajowymi i wieloma innymi zaniedbaniami. Zdaniem Skoka kontrasty te sprzyjają poczuciu wyalienowania lub stygmatyzacji mieszkańców dawnej „zamkniętej dzielnicy”. Obchody i wiele innych wydarzeń kreowanych jest w dużej mierze z myślą o poprawie prezencji 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, nieopartych 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. XX wieku po 30 latach uległy zmianie. Według danych Głównego Urzędu Statystycznego bezrobocie w mieście w 2019 roku spadło poniżej 5% – a na początku lat 90. XX wieku wynosiło ponad 20% [Zajdel 2009: 245]. Słowo „Jude” i inne antysemityczne hasła wciąż można zaobserwować w krajobrazie miasta. Nie opierając się wyłącznie na subiektywnych odczuciach, trudno zweryfikować współczesną skalę i intensywność zjawiska w porównaniu do lat 90. XX wieku – nie prowadzono bowiem 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 radykalny formalnie sposób wychwytyją złożone, nieoczywiste związki między wydarzeniami z przeszłości i teraźniejszości, pamięcią i niepamięcią, kontinuum miejsc. Wskazują, że historia nie powtarza się, 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. XX wieku 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 nieustająca gotowość do reakcji – pomimo trudności i ryzyka.

„18 rzek”, Przepraszam

Fabryka na rzece

Performans zatytułowany „18 rzek” duetu Przepraszam, stworzonego przez Suavasa Lewego i Olę Koziot, odbył się 6 listopada 2016 roku 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 solidnymi mostami 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 – występuje 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 nieznaną ilość mniejszych, nienoszących nazwy cieków, które w większości zostały przekształcone w rowy przydrożne lub całkowicie zasypane” [Wierzbicki, Waack-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 zachwyciły Stanisława Staszica, który w 1825 roku gościł w Łodzi w czasie objazdu ośrodków przemysłowych w zachodniej części Królestwa Polskiego. Z zachowanych fragmentów (dokument zaginął, a jego treść znana jest tylko z cytatów i przedruków)

wyłania się obraz bogatej sieci wartkich strumyków determinujących życie przed-przemysłowego 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 trzyszczą 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, 70-letniego 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, Dobrzyńska, 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 i nie wiedzą też, gdzie znajduje się dana rzeka, ponieważ część z nich jest ukryta w podziemnych kanałach.

Wiedza o łódzkich rzekach stała się domeną osób zajmujących się głównie sprawami miasta lub wody zawodowo – pracowników instytucji gospodarki wodnej, historyków (profesjonalistów i amatorów) i przewodników miejskich. Istnieje pole do badań nad tym zakresem wiedzy o mieście wśród łódzian – w analizowanych badaniach ankietowych dotyczących wizerunku miasta brakuje tego elementu. Nawet w sondażu 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 o skromnych rozmiarach łatwo

regulowano i ostatecznie wpuszczano pod ziemię. Widocznym świadectwem ich istnienia jest przeszło kilkadziesiąt zbiorników zlokalizowanych na terenie miasta. Większość z nich stworzona została przez człowieka i stanowi relikwiarz 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, które pojawiają się w miejskim krajobrazie przy dawnych fabrykach czy w parkach i stanowią tajemnicę 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. Odślonięte koryta rzek można łatwiej odszukać na północy i południu miasta, widoczne są tam Sokołówka (północ) czy Olechówka (południe).

Za początek historii „zniknięcia” łódzkich rzek można uznać moment wytyczenia Nowego Miasta w latach 1821–1823, które podporządkowało tę 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 sprawiły, 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 wytyczeniu 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 się na odcinku ok. 200 m. W rezultacie przebiegająca 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, „jedyne pewne połączenie 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, uniemożliwiające swobodną wymianę. Opór ten stał się wyzwaniem dla projektantów i zarządzających, a także przyczyną

sporów sądowych między miastem i fabrykanckimi rodami Anstadtów oraz Biedermannów [Stefański 2016: 211]. Konflikt 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 pokazał, jak można „okiełznać” łódzkie rzeki. Mam tu na myśli swoiste „uniezależnienie” się topografii i krajobrazu od pierwotnego, zastanego kształtu.



Ilustracja 20. 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” planowano na początku XX wieku. Budowę podziemnej sieci rozpoczęto w połowie lat 20., kiedy Łódź miała już niemal pół miliona mieszkańców, a jej ogromną bolączką był fetor wydobywający się z odstoniętych, 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 gasnąć w świadomości mieszkańców. Waldemar Bieżanowski [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 konkretnego. 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, górą „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*) 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 tylko dla uważnego eksploratora śladach infrastruktury i nazwach miejsc. Jedną z takich nazw jest Księży Młyn – nawiązujący do nieistniejącego już młyna na „pracowitej” (o relatywnie silnym nurcie) rzece Jasień. To wokół niej powstały produkcyjne imperia Scheiblerów i Grohmanów.

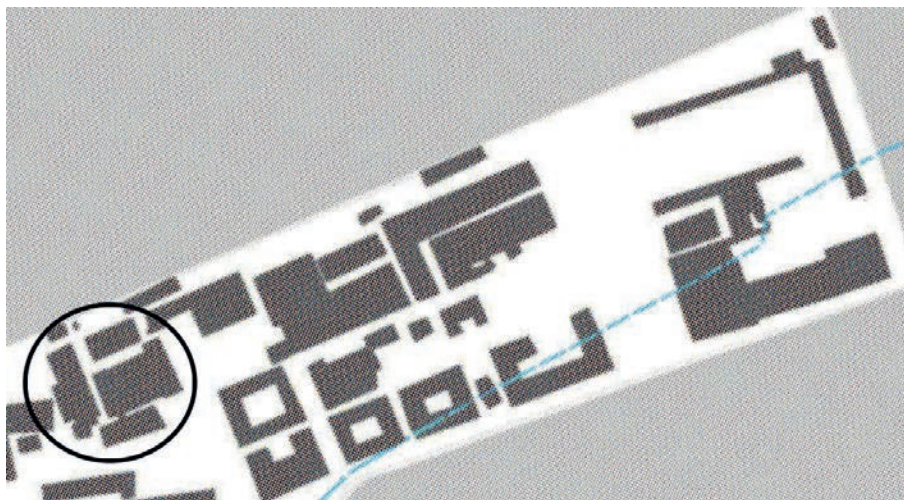
Karl Scheibler pojawił się w Łodzi w 1854 roku w sprawie przyznania mu placu wyodrębnionego z miejskiego parku przy Wodnym Rynku pod budowę dużej

przędzalni bawełny [Stefański 2016: 153–154]. Zakłady zaczęły produkcję dwa lata później, a ambitny przemysłowiec powiększał swój majątek, wznosząc 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 na konstrukcji żelbetonowej, z charakterystycznymi niewielkimi oknami (z uwagi 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 tak dużych wydarzeń jak łódzkie Biennale, Fotofestiwal i Międzynarodowy Festiwal Designu – Lodz Design, premier Teatru CHOREA, jak i miejscem goszczącym kameralne festiwale, np. Musica Privata w 2016 roku, w ramach którego odbył się performans „18 rzek”.



Ilustracja 21. ARTinkubator, miejsce performansu, 2022 rok
Fot. Błażej Filanowski

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.



Ilustracja 22. Poprzemysłowy kompleks między ulicami Tymienieckiego, Kilińskiego, Milionową i Piotrkowską, w kole zaznaczone budynki Fabryki Sztuki, przerywaną linią podziemny przebieg rzeki Jasień (bieg wyznaczony na podstawie materiałów Zakładu Wodociągów i Kanalizacji Łódź)

Oprac. 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, o tyle 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 ok. 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 2 km 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 ulicy Wólczańskiej w okolicach ulicy 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 Michelelem 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, realizujące się w przestrzeniach instytucji kultury, jest jednocześnie sztuką *site-specific* ze względu na bezpośrednie sąsiedztwo niedostępnego obiektu – Scheiblerowskiego kanału, do którego wprowadzono rzekę Jasień, tworząc precedens dla takiej praktyki. To Jasieniowi, pracowitej rzecie ważnej dla historii miasta, która ostatecznie została wyeksploatowana i przykryta „przemysłową warstwą”, duet poświęcił swą 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, o tyle 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

tw. „Śpiewu białego”. Tradycyjna technika wokalna stała się ważnym elementem działań Oli Koziół 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 ul. 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). Koziół działa w popularyzującym biały śpiew kolektywie Miejskie Darcie Pierza oraz w Chórze Strzemińskiego, który wykonuje w tradycyjnej konwencji utwory oparte na awangardowych manifestach oraz tekstach teoretycznych. Poza Przepaszam 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, gdzie została zaproszona przez Joannę Rajkowską do performansu „Song from the Workhouse”. Mutant Goat jest syntezą wpływów ludowych, estetyki improwizacji oraz rozczarowania cywilizacją inspirowanego dada.

Suavas Lewy to performer, kompozytor, multiinstrumentalista, wokalista i 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 pomysłe 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 wyodnalezionnej”, 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 Koziół w kontekście łódzkiej sfery *metapolis* – historii, faktów, mitów, wyobrażeń. W przeciwieństwie jednak do retrospektywnego

charakteru pomysłu Nomadów znad Łódki, „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, np. „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 był „Chleb, bułeczka i chałeczek” z 2015 roku – interwencja wobec nie spodziewanej sprzedaży i planowanego wyburzenia pawilonu należącego do miasta, w którym znajdowała się osiedlowa piekarnia „Pani Elżbieta”. W projekt ten zaangażowali się studenci I roku ASP Łódź – Pracowni Malarstwa 210, organizując w lokalu dawnej piekarni przy ul. Czarneckiego 4 wystawę. Akcja obejmowała też mikrokoncert Przepraszam wraz z „chórem piekarzy” (składającym się z członków grupy śpiewu tradycyjnego Miejskie Darcie Pierza) oraz audioinstalację „Gra piekarnia”, zaprezentowaną podczas finisażu wystawy „Swingująca chałeczek”. Stało się to 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. Wierzymy, 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 się nie tylko na gruncie miasta, w którym mieszka, lecz także w Bergen, Berlinie, Rzymie i Wenecji.

Wspólna akcja Oli Kozioł i Suavasa Lewego, która obiegła media głównego nurtu (w tym też 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 odbył się w Łodzi. Zdarzenie to miało charakter performatywnego i publicznego zamanifestowania uczucia, jakie między nimi zaistniało. 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. Artyści 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 Koziół to antyteza 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 Koziół 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 Przepaszam widać jednak sceptycyzm wobec możliwości (w chwili obecnej) strategicznej, systemowej i kulturalnej zmiany. Według tych artystów jeden z najważniejszych problemów współczesności to antropoceniczny nacisk na środowisko naturalne. „18 rzek” zobrazowało ten problem na podstawie materiałów uzyskanych 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 pobliżu którego 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 odsoniętym 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 przez większość dni w roku niesie niewielkie ilości wody (strużka często ok. 1 m 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 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 prowadził swą „archiwizację” na różne sposoby: notując dokładnie, skąd pochodzi zapis i w jakim czasie był wykonany lub rejestrując fragmenty wędrówek z różnorodnymi zapisami dźwięków, które zdawały mu się związane z audiosferą miejskich rzek. Niektóre dźwięki rzek mogły 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 antropoceniem nie w globalnym ujęciu, lecz jako indywidualnego, lokalnego doświadczenia, referuje poszukiwania głosu rzeki Missisipi, odwołując się do nieeurocentrycznej wrażliwości. Wśród wielu referowanych prac odwołuje się do twórczości poetki z plemienia Abenaki – Cheryl Savageau, która twierdzi, że wszelkie historie wywodzą się z Ziemi [*Land*] i zachęca do wsluchania 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 odstania 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 dogłębnie zbadał audiosferę rzeki Jasień przy tworzeniu muzyki do filmu dokumentalnego *Księży Młyn* Marty Ostajewskiej i Justyny Apolinarzak w 2013 roku. Kolejny raz nagrania dźwięku wody łódzkich rzek Lewego pojawiły się na płycie *Dźwiękowa Historia Łodzi* z 2017 roku. To składająca się z siedmiu utworów kompozycja z elementami reportażu. W utworach przeplatają się wypowiedzi tworzące ramy dla narracji o historii Łodzi oraz głosy o mieście i jego doświadczeniu osób 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. W ten sposób Lewy chciał zwrócić uwagę na unikalność percepcji miasta wśród osób biorących udział w spacerze, która u niektórych 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 ze zwiększoną wrażliwością na otoczenie, w którym znajdujemy labiryntową strukturę. Nie jest to labirynt *flâneura*, przestrzeń wtajemniczenia i zagrożenia. 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 mieszkalkomunikacyjnej. Poszukiwanie w niej wyrwy i indywidualna eksploracja oraz archiwizacja audiosfery rzek pozwalają na łączność z relikdami „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]. Poszukiwania te prowadzą do ustanowienia siebie względem historii, estetyki, wartości odczytywanej przez pryzmat specyficznej lokalności. Pozwalają na pełniejsze i bardziej świadome utożsamienie się z miejscami, upływającym czasem, co oddziałuje na odczucia jednostkowego istnienia wobec egzystencjalnej niepewności.

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 kryzysu cywilizacyjnego, jednak nie jest to wizja postapokaliptycznego upadku, ale rekonfiguracji kultury po przelomowym wydarzeniu. Lewy i Kozioł tworzą sytuację, w której historia miasta zatacza koło – wraca do rzeki, wody jako jednego z podstawowych zasobów, które umożliwiły 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 zwierzchniego nadzoru. Ważnym elementem jest wspólnotowa gędzba. Pełni ona rolę obrzędów w codziennych sprawunkach i służy do komunikowania się z naturą 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...”* 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 Kozioł współczesną kulturę europejską uważają za wzrokocentryczną, redukującą doznania dotyku, smaku, słuchu i powonienia do roli doświadczeń drugorzędnych. W inscenizacji przygotowanej w budynkach dawnych zakładów przemysłowych Scheiblera artyści to „wyrównanie” zmysłów zmanifestowali w wieloraki sposób. Głównym 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 jedynym 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 różny sposób, przewracając je, gładząc, rozsuwając kolejne ich warstwy – wizualnie zwracając uwagę na znaczenie doświadczenia zapośredniczonego przez zmysł dotyku. Same liście jako organiczny element wprowadziły w to poprzemysłowe wnętrze 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 Kozioł – utworom specyficzny melancholijno-refleksyjny nastrój. Śpiew sugerował istnienie warstwy narracyjnej, ale używane słowa – w wymyślonym, nowym języku – nie pozwalały na odczytanie ich znaczenia.



Ilustracja 23.
Zrzut ekranu z dokumentacji filmowej
performansu
Dzięki uprzejmości Suavasa Lewego /
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 zwątpienie w ludzkie możliwości, ale nie w samego człowieka. Przysłotczenie 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. Przede wszystkim znajdujemy się w miejscu przemysłowym, w którym, mimo tego, że częściowo zostało zaadaptowane 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 rezerwuar 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: rezerwuar na Stokach oraz przelew burzowy na rzece Karolewka, nazywany „gwiazdą” ze względu na kształt wytłoczony na włazie 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, lecz także w tych w większości podziemnych, jak Łódka czy Jasień. To ożywione zainteresowanie „niewidzialnym” systemem łódzkich rzek wyraził Filip Springer w rozdziale raportu o estetyce i jakości życia w polskich miastach *Wanna z kolumnadą*:

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 Rzecznej organizował Dni Morza [Springer 2013: 132].

Springer w tekście 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 stabiutki 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 odzielić 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.

Zapućć Łódź

Performans „18 rzek” można zinterpretować jako transformację miasta w kierunku jego „zapuszczenia” [odwołuję się tu do sformułowania Lewego, którego używał w rozmowie z autorem w Łodzi w dniu 22.11.2018 roku] – wyrażenia, które rozpatrywać możemy na wielu poziomach.

Pierwszym z nich jest redukcja nadmiaru regulacji i ingerencji w wymiarze infrastrukturalnym, organizacyjnym i kulturowym, który charakteryzuje środowisko miejskie. Utwardzanie koryt rzecznych i kierowanie wód do podziemnych instalacji wiąże się z chęcią uniknięcia problemów, jakie niesie ze sobą nieprzewidywalność i sezonowość specyficznego środowiska rzeczno-ekologicznego, a także uciążliwości związanych z zanieczyszczeniem rzek. Celem organizatorów miejskiej infrastruktury ośrodków przemysłowych było 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*)

[zob. Rewers 2005]. Timothy Morton zauważa, że jednym z elementów dorostłości 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, a także mitycznym i bajkowym. Dorostłość 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 innym funkcjonowania.

Ponowne przyznanie takiego prawa jest przedmiotem szczególnej uwagi w kontekście kryzysu ekologicznego. W miastach XXI wieku coraz większą rolę odgrywa wyznaczanie przestrzeni dedykowanej błękitno-zielonej infrastrukturze na terenach zurbanizowanych [zob. Brears 2018], w której różnego rodzaju nieuregulowany bieg wody, nieużytki, mokradła, spontaniczne łąki kwietne są świadomie „zapuszczanymi” jej elementami i pomagają w retencjonowaniu wody, przeciwdziałają powodzi i podtopieniom czy wzmacniają bioróżnorodność. Miasta z początków epoki przemysłowej chcąc wyprowadzić z jego obszaru czynniki „pozamiejskie”, stworzyły rozwiązania, które nie sprawdzają się w XXI wieku – ogromnego przyrostu terenów zurbanizowanych, gwałtownych zjawisk atmosferycznych związanych ze zmianami klimatu czy likwidacji kolejnych siedlisk różnych gatunków.

Zapuszczenie się – jako wyjście w teren i jego dokładna analiza – to też uważane wydatkowanie zasobów i energii – jedynie w sytuacjach i miejscach rzeczywiście wymagających ingerencji. Można je postrzegać jako współczesna sztuka zarządzania, którą liczne miasta na całym świecie zaczynają wdrażać. Polega ona na ważnym i ostrożnym stosowaniu rozwiązań, które w skali mikro ułatwiają życie, ale stosowane powszechnie mogą prowadzić do – globalnego – znacznego pogorszenia jego jakości. Na przykład budowanie miejsc parkingowych, które przez zmotoryzowanych mieszkańców postrzegane są jako poprawa jakości życia, w większej skali miejskiej zbiorowości powodują uciążliwości i generują koszty. Place wyznaczone pod samochody zabierają znaczną i cenną powierzchnię miasta. Mimo to, systematyczne zwiększanie ich ilości normalizuje użycie auta osobowego jako opcję pierwszego wyboru. Podnosi to koszty utrzymania całej niezbędnej infrastruktury i bieżącego zapewniania bezpieczeństwa ruchu. Jest dokuczliwe zdrowotnie i powoduje marazm alternatywnych rozwiązań. Zapuszczenie w tym kontekście to rezygnacja z presji oraz wyścigu o kontrowersyjne udogodnienia i skierowanie uwagi na alternatywy, formy uspokojenia uciążliwej presji nieefektywnego „standardu”.

Zapuszczenie Łodzi ma też silne konotacje z muzyką. Zapuścić – jako potocznie oznaczający „włączyć dźwięk” – skłania, aby postuchać swojego miasta i siebie w nim. Wartością staje się poznanie otoczenia – nie tylko za sprawą intensywnie eksploatowanego wzroku, ale i pozostałych zmysłów – w tym również słuchu.

Wreszcie zapuszczenie może budzić skojarzenia z osiadłością – jako metaforyczne zapuszczenie korzeni. Przygłuszony, przytłoczony krajobraz łódzkich rzek silnie umiejscawia – odwołując się do refleksji oikologicznej (nauki o domu). Tadeusz Sławek tak opisuje oikologiczną sprawczość: „[...] oikologia odstania więc siły »prawie«, nieustannie działające, choć pomijane milczeniem i tłumione, wewnątrz dobrze ustalonych i uważających się za „kompletne” i „całościowe” praktyk wspólnoty” [Sławek 2013: 104].

Aleksandra Kunce [2013: 60] stwierdza, że znajomy, bliski teren, krajobraz sprawia, że człowiek może zredukować skupienie na podstawowych – koniecznych w wymiarze sprawnego funkcjonowania – wymiarach codzienności. W performansie „18 rzek” te kruche fragmenty terenu stają się centralnym punktem dla *polis* przyszłości. Aby w jakiś sposób performować pozostałości dawnego rzecznego ekosystemu, stworzona zostaje przepowiednia czy futurologiczna baśń.

Podobnie jak „wyodnaleziona” muzyka (niby odnaleziona, ale tak naprawdę wymyślona) Lewego – opowieść o przyszłej Łodzi powstaje na skutek składowania fragmentów narracji historycznych, prawdziwych nazw, realnych miejsc, dokumentalnych materiałów i fragmentów wykreowanych, należących do porządku mitycznego, baśniowego. Stają się formą kreacji, którą Jacek Wachowski określa jako mitobaśniową:

[...] wypełniają lukę między tym, co wiemy, a tym, czego pragnęlibyśmy się dowiedzieć. Między tym, co dostępne racjonalnemu poznaniu i tym, co nigdy nie zostanie odkryte. Umożliwiają konsolidację społeczną wokół wyrażonych przez mitobaśniowe konstrukcje wartości i stanowią podstawę ceremonii, społecznych rytuałów, świąt oraz zabaw. Wyznaczają także schematy interpretacyjne umożliwiające zrozumienie przeszłości nawet wtedy, gdy brak jest przesłanek do scharakteryzowania jej rzeczywistego przebiegu [Wachowski 2011b: 14].

Powstaje w ten sposób angażujący, zmysłowy – uzupełniający pełną niedopowiedzeń, operujący wyważonym językiem, naukową lub popularnonaukową narracją – rodzaj doświadczenia miasta zawieszony między teraźniejszością a przeszłością. Udział w nim pozwala silniej spleść swoje indywidualne doświadczenia z tymi przekazywanymi w artystycznej formie, mającej potencjał interpretacyjny jako głos (mniejszej lub większej) części miejskiej zbiorowości.

Artystyczna podróż w przyszłość Oli Kozioł 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. Zachęcają do uruchomienia wyobraźni i słuchania o nim różnorodnych opowieści wzmacniających ludzką wspólnotowość i przywracających związek z nie-ludźmi.

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 to próba upodmiotowienia się wobec nomadycznej, rozproszonej, globalnej władzy performansu [McKenzie 2011: 316]. Ukazując 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 analiza ta może podążać, starałem się jednak wyłuskać te kluczowe, 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 potencjału zakumulowanego przez dekady rozwoju przemysłowej Łodzi. 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.

„Fokus Łódź Biennale 2010”, realizowane pod hasłem „Od Placu Wolności do Placu Niepodległości”, będące kontynuacją doświadczenia i etosu „Konstrukcji w Procesie”, rzuciło 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 prowokacją estetyczną – 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 deklaruje sprzeciw wobec mechanizmów medialnych tworzących skrzywiony wizerunek relacji międzyludzkich – wyrażając i próbując znaleźć performatywne „dowody” na ludzką wrażliwość i bezinteresowność. Jednocześnie w ich działaniach można 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 urzęd[®] miasta).

Wyzwania te rzucane są szybko zmieniającej się i manipulowanej przez wiele sił codzienności, której poligonem jest miejska zbiorowość. Twórcy obserwują modyfikacje miasta, 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 uchwytniej formy [...], wina musi leżeć po stronie stosownych środków, nie materiału” [Geertz 2011: 393].

Artystyczne kompetencje, umożliwiające translację zróżnicowanego, osobistego, cielesnego doświadczenia miejskiej codzienności na formę sztuki, generują specyficzne pokłady wiedzy. Odwołując się do prac Michaela Polanyiego [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 porzucony – stanowił on jednak tylko część przekazu, rodzaj wprowadzenia, uzupełnienia, podsumowania, wskazówki. Ogromny pokład przedstawianej 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). Na przekonaniu, że sztuka za sprawą swojej specyficznej tradycji ma szczególny walor badawczy, w zakresie

doskonalenia „wewnętrznych” metod i strategii twórczych jak i poznawania oraz interpretowania różnorodnych zjawisk wskazuje nurt określany jako *Arts-Based Research* (ABR). Teoretycy reprezentujący go podkreślają wartość i unikalność wiedzy wytworzonej w performatywny sposób. Patricia Leavy [2015: 234] podkreśla niezwykłe walory działań ABR: jako zorientowanych na sytuację lokalną, relacyjnych i zmierzających w kierunku zmian społecznych. Tak rozumiane badania-działania mają wymiar holistyczny i – w przeciwieństwie do bardziej powściągliwych metod akademickich – wzmacniają zaangażowanie zarówno po stronie badaczy, jak i odbiorców badań. Leavy podkreśla, że ABR to droga do nowych sposobów widzenia i doświadczania tego, co nie było dotąd zauważane. Kluczowe w tym aspekcie ABR mocno akcentuje, że nauce przynosi korzyść adaptowanie różnorodnych form charakterystycznych dla uczestnictwa 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].

Polanyi zwraca uwagę na relację mistrz-uczeń – jeden z najbardziej podstawowych i powszechnych sposobów zdobywania wiedzy o świecie. Pomimo istnienia wielu dokładnych opisów, ilustracji, wyjaśnień zachodzących zjawisk – nieliczni tylko 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 podmiotowej 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 stanowią 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 warszatom i konwersatoriom niż wykładowi. Choć w przywołanych przykładach 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 zachowywać się i jak zaaranżować środowisko, w którym dochodzi do zdarzenia. We wszystkich opisywanych epizodach 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 swoje wyzwanie rzucone miejskiej zbiorowości, jak i pozostali uczestnicy badają treść i formę, celowość i skuteczność działania.

Wiedza jako impuls do zmiany

W rozdziale *Rzucić wyzwanie miastu* zaproponowałem rozróżnienie dwóch modeli, które mogą pomóc opisać wyzwania rzucone 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 zamysłu. Drugi model – diagnozująco-interwencyjny – opisany został jako praktyka, w której dużą rolę odgrywa poznanie 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 modelem 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 potrzebie 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 jest sygnalizowany już w rozdziale *Przestrzeń i miejsce* 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 wiele decyzji na rzecz realizacji strategicznych zmian w ich najważniejszym ośrodku miejskim. Ich załączkiem stały się nowe plany zagospodarowania przestrzennego, idea rozwoju miejskiej infrastruktury i wyznaczenie strategicznych kierunków postępu ekonomicznego (wśród nich ważną rolę odgrywało zbudowanie pozycji miasta w sektorze turystycznym), kulturalnego i politycznego. Miasto miało stać się bardziej kosmopolityczne, podobnie jak stolice europejskich krajów niepodległych, 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 matych 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. Gehry został zaproszony do realizacji kolejnych miejsc wystawienniczych. Zostały one „uprowadzone” (*Hijacking*) – jak sugestywnie opisują to Mihalís 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 niebudzące 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 poruszać się w kategoriach takich jak cel strategiczny czy operacyjny. Mechanika rozproszonej władzy wtapia tego rodzaju działania w narracje o nieco inaczej „opakowanym” postępie, wskazując progresywny kierunek zmian np. w stronę miasta kreatywnego. Narracje te akceptują „krytyczną specyfikę” sztuki, ale przede wszystkim 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. Asysta ta może polegać na uwidacznianiu wykluczonych, wytwarzaniu relacji czy zmianie reputacji społeczności i ich miejsc. Niezależnie od formy i celu działania artystycznego staje się ona 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 – niekoniecznie 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 zmiany mogą służyć uprzywilejowanym grupom i szkodzić słabszym. Taką optykę przyjęli m.in. 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 KontenerART, 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 2006: 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. Opiswane 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 skazywany jest na degradację? (Grupa urzęd[®] miasta), dlaczego pomimo nieporównywalnych z okresem lat 80. XX wieku możliwości samoorganizacji miejska zbiorowość akceptuje proces erozji reprezentacyjnej ulicy miasta? („Fokus Łódź Biennale 2010”), dlaczego na łódzkich murach wciąż 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 challengerera – nawiązując do *Performuj albo...* McKenziego: „Challenger przedstawia sobą rozległy, szalony projekt, wyzwanie nieba i ziemi, pokładów i tego, co nieuwarstwione” [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 końącego 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.

Opowieść 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 wyjaśnić 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]. Wówczas niejednoznaczność i nieprzewidywalność towarzyszące generacji wiedzy nie zawsze współgrają ze sposobami jej dystrybuowania. Te sprzyjają specyficznej rozwadze – pełnej werbalizacji oraz unikania niejednoznaczności i zbyt złożonej interdyscyplinarności.

W opisywanych przypadkach artyści to challengerzy na polu wiedzy – odwołując się do figury zaproponowanej przez McKenziego. 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, niekoniecznie 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 mogą zakończyć się katastrofą – tragicznym splotem okoliczności, a nawet śmiercią challenger’a – na ogół jednak finalizują się zawodem, niespełnieniem pokładanych decyzji i deklarowanych oczekiwań, kolejnym „odbiciem od ściany”.

Kamienica przy ul. 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”. „Fokus 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 otwarciu Biennale 2010, nie znajdziemy jego słów zapisanych

w dwustustronicowym, wydanym już po samym zdarzeniu katalogu. Brak przywództwa dla innych, brak oczekiwanej politycznej rewolty czy radykalnego, tymczasowego zdominowania miejskiej codzienności – wzbudzone nadzieje 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 znów budują swe osiedla „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 formułowana. Nie mamy alternatywnej rzeczywistości miejskiej, w której możemy to sprawdzić. Istnieją jednak poszlaki świadczące o impulsie – mam tu 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 okołoartystycznym 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 W. (2006), *Urzędnicy w Galerii Wielkich Krasnali*, <http://www.piotrkowska.pl/mynewson.php?myNews=60> (dostęp: 11.01.2018).
- Adamiak W. (2013), *Dziedzictwo. Detale przestrzeni publicznych Łodzi na tle innych miast*, Juczyk Design, Łódź.
- Adamiak W. (2018a), *Parafrazowanie łódzkiej kamienicy*, [w:] G. Habrajska (red.), *Parafrazowanie w dyskursie artystycznym*, Primum Verbum, Łódź, s. 179–197.
- Adamiak W. (2018b), *Obywatel Szram – Pierwszy Anioł Łodzi*, [w:] M. Laurentowicz-Granias, M. Kuźmicki (red.), *Antoni Szram, Wizje i konkrety. Szkic do portretu na tle historycznym*, Urząd Miasta Łodzi, Biuro Miejskiego Konserwatora Zabytków, Łódź, s. 318–326.
- Adorno Th. W. (1986), *Dialektyka negatywna*, przeł. K. Krzemieniowa, współ. S. Krzemiński-Ojak, PWN, Warszawa.
- Aristoteles (1983), *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Augé M. (2010), *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Auslander Ph. (1999), *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, London–New York.
- Austin J. L. (1993), *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł. B. Chwedeńczuk, PWN, Warszawa.
- Bachtin M. (1975), *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goleniowie, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Badiou A. (2010), *Byt i zdarzenie*, przeł. P. Pieniążek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Badiou A. (2015), *Mały podręcznik inestetyki*, przeł. A. Wasilewski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań.
- Bal M. (2012), *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych: krótki przewodnik*, przeł. M. Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa.
- Baług K. (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 M. (2013), *Za pośrednictwem osób działających. Preliminaria poznawczej antropologii teatru*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Bartosiak M. (2020), *Milczący sens horyzontu poznawczo-performatywnego*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica”, nr 58 (3), s. 249–259.
- Belfiore E., Bennett O. (2008), *The Social Impact of the Arts: An Intellectual History*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Berger P. L., Luckmann Th. (2010), *Społeczne tworzenie rzeczywistości. Traktat z socjologii wiedzy*, przeł. J. Niżnik, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Berleant A. (2007), *Prze-mysśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, przeł. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Berleant A. (2011), *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka*, przeł. S. Stankiewicz, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Białecka E. (2010), *Piotrkowska – Ulica Zgnuszałej Inteligencji*, „Łódź Nasze Miasto”, <https://lodz.naszemiasto.pl/piotrkowska-ulica-zgnuszalej-inteligencji-zdjecia/ar/c13-3208167> (dostęp: 11.06.2020).
- Białecka E. (2011), *Urzędnicy kazali usunąć z Pietryny tabliczki z kąśliwymi nazwami*, „Łódź Nasze Miasto”, <https://lodz.naszemiasto.pl/urzednicy-kazali-usunac-z-pietryny-tabliczki-z-kasliwymi/ar/c13-740898> (dostęp: 11.06.2020).
- Białkowski Ł. (2014), *Sztuka niewidzialną szybę*, [w:] T. Załuski (red.), *Skuteczność sztuki*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź, s. 78–95.
- Bieżanowski W. (2003), *Łódka i inne rzeki łódzkie*, Wydawnictwo Oficyna Wydawnicza Zora, Łódź.

- Bińczyk E. (2018), *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Bińczyk Z. (roz. m. prz. B. Filanowski) (2012), *Problem: Wielkomijska Piotrkowska: miasto przyjacielskie – miasto poprawne*, „Kronika Miasta Łodzi”, nr 4 (60), s. 37–45.
- Bishop C. (2015), *Sztuczne Piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, przeł. J. Staniszewski, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa.
- Bolanowski T. (2013), *Architektura okupowanej Łodzi. Niemieckie plany przebudowy miasta*, Dom Wydawniczy Michał Koliński, Łódź.
- Borowski M. (2017), *Metaforyzacja*, [w:] E. Bal, D. Kosiński (red.), *Performatyka terytorium*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Bourdieu P. F. (2001), *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Bourdieu P. F. (2005), *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*, przeł. P. Biłos, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Bourriaud N. (2012), *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK, Kraków.
- Bożek J. (2015), *Wypełnianie Fabryk dźwiękiem*, „Dwutygodnik”, nr 7, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6034-wypelnianie-fabryk-dzwiekim.html> (dostęp: 11.12.2020).
- Bożek J. (2016), *Rewolucja łódzka*, „Dwutygodnik”, nr 6, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6626-rewolucja-lodzka.html> (dostęp: 20.11.2020).
- Brears C. R. (2018), *Blue and Green Cities. The Role of Blue-Green Infrastructure in Managing Urban Water Resources*, Palgrave Macmillan, London.
- Brzozowska B. (2015), „Creative city” as a brand – The case of Łódź, „Creativity Studies”, no. 9 (01), s. 3–14.
- Buczyńska-Garewicz H. (2006), *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Bullough E. (1912), *Psychical distance as a factor in art and an aesthetic principle*, „British Journal of Psychology”, vol. 5, no. 2, s. 87–118.
- Burawoy M. (1998), *The extended case method*, „Sociological Theory”, no. 16, s. 4–33.
- Butler J. (2008), *Uwikłani w płęć*, przeł. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Butterwick M. (2013), *Pustka w plisowanej sukience*, „Atlas Sztuki”, nr 65, s. 2–3.
- Campbell J. (2013), *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Nomos, Kraków.
- Carlson A. (2002), *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture*, Routledge, New York.
- Carlson M. (2015), *Performans*, przeł. E. Kubikowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Castells M. (1982), *Kwestia miejska*, przeł. B. Jałowiecki, J. Piątkowski, PWN, Warszawa.
- Chaberski M. (2015), *Doświadczenie (syn)estetyczne*, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Chaney D. (2002), *Cultural Change and Everyday Life*, Palgrave, Basingstoke.
- Ciarkowski B. (2016a), *Bolesław Kardaszewski. Architektura i polityka*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Ciarkowski B. (2016b), *Łódź, która nie powstała*, Księży Młyn Dom Wydawniczy Michał Koliński, Łódź.
- Ciarkowski B. (2016c), *Trudne dziedzictwo Łodzi – historyczna narracja w przestrzeni dawnego Litzmannstadt Ghetto*, „Przegląd Kulturoznawczy”, nr 1 (27), s. 49–59.
- Cichoń K. (2014), *W poprzek. Uwag kilka o bramie, której nie będzie*, „Techne”, nr 4, s. 35–43.
- Ciesielska J. (2010), *Focus Łódź Biennale, czyli częściowy recykling zapomnianych idei*, „Format”, nr 59, s. 47–49.
- Constant (2016), *Urbanistyka jednościowa pod koniec lat pięćdziesiątych*, [w:] *Przewodnik dla dryfujących. Antologia sytuacjonistycznych tekstów o mieście*, wybór i przekład M. Kwatarko, P. Krzaczkowski, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa, s. 234–240.
- Crary J. (2009), *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. Ł. Zaremba, I. Kurz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Creative Industries Mapping Document 1998*, <https://www.gov.uk/government/publications/creative-industries-mapping-documents-1998> (dostęp: 20.11.2020).
- Cullen G. (2011), *Obraz miasta, wydanie skrócone*, przeł. E. Klipta, J. T. Lipski, Ośrodek „Brama Grodzka” – Teatr NN, Lublin.
- Czaja D. (2013), *Nie-miejsca, Przybliżenia, rewizje*, [w:] D. Czaja (red.), *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, Czarne, Wołowiec.
- Czyżewski A. (2020), *Pamięć marginalizowana, niechciana, cicha... – Łódzkie getto w polityce pamięci historycznej PRL*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały”, nr 16, s. 118–159.

- Dalkir K. (2005), *Knowledge Management in Theory and Practice*, Elsevier Butterworth-Heinemann, Oxford.
- Damięcki J. (1997), *Warszawa – Łódź miasto binarne*, „Arché”, nr 16, s. 2–13.
- de Certeau M. (2008), *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Debord G. (2006), *Spoleczeństwo spektaklu*, [w:] *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Debord G. (2016a), *Ekologia, psychogeografia i przekształcanie miejskiego środowiska*, [w:] *Przewodnik dla dryfujących. Antologia sytuacyjnych tekstów o mieście*, wybór i przekład M. Kwaterko, P. Krzaczkowski, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa, s. 221–228.
- Debord G. (2016b), *Teoria dryfu*, [w:] *Przewodnik dla dryfujących. Antologia sytuacyjnych tekstów o mieście*, wybór i przekład M. Kwaterko, P. Krzaczkowski, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa, s. 122–129.
- Debord G. (2016c), *Wstęp do Krytyki Geografii Miejskiej*, [w:] *Przewodnik dla dryfujących. Antologia sytuacyjnych tekstów o mieście*, wybór i przekład M. Kwaterko, P. Krzaczkowski, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa, s. 75–81.
- Derrida J. (1999), *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Derrida J. (2002), *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*, [w:] *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margariński, P. Pieniążek, Wydawnictwo KR, Warszawa, s. 377–404.
- Dewey J. (1975), *Sztuka jako doświadczenie*, przeł. A. Potocki, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław.
- Dickie G. (1984), *Czym jest sztuka? Analiza instytucjonalna*, [w:] M. Gołaszewska (red.), *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, t. 1, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 9–28.
- Didi-Huberman G. (2008), *Obraz mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Didi-Huberman G. (2011), *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Domińczak M., Zaguła A. (2016), *Typologia Łódzkiej Kamienicy*, Urząd Miasta Łodzi, Biuro Architekta Miasta Łodzi, Łódź.
- Dziamski G. (2018), *Performatywny charakter estetyki*, „Dyskurs”, nr 26, s. 32–50.
- Dziemidok B. (2009), *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Dzięcioł W., Grzeszczakowski M., Sztaba M. (2011), *Konstrukcja w Procesie 1981 – wspólnota, która nadeszła?*, <https://www.youtube.com/watch?v=cBatwuh1SpE> (dostęp: 19.11.2016).
- Eisenhardt K. M. (1989), *Building theories from case study research*, „Academy of Management Review”, no. 14, s. 532–550.
- Elias N. (2016), *Esej o czasie*, przeł. A. Łobożewski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Filanowski B. (2017), *Typologia Łódzkiej Kamienicy*, „Kronika Miasta Łodzi”, nr 2, s. 185–188.
- Fischer-Lichte E. (2008), *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Florida R. (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 M. (1977), *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Foucault M. (1998), *Podmiot i władza*, przeł. J. Zychowicz, „Lewą Nogą”, nr 10, s. 174–192.
- Foucault M. (2005), *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie”, nr 6, s. 117–125.
- Foucault M. (2006), *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Foucault M. (2009), *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Aletheia, Warszawa.
- Franczak J. (2017), *Błądzące słowa. Jacques Rancière i filozofia literatury*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Gardiner M. (2000), *Critiques of Everyday Life*, ePUB, Routledge, London–New York.
- Geertz C. J. (2003), *Zastane światła. Antropologiczne refleksje na tematy filozoficzne*, przeł. Z. Pucek, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Geertz C. J. (2005), *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M. Piechaczek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Geertz C. J. (2011), *Zdobycząc doświadczenia, autoryzując siebie*, [w:] V. Turner, E. M. Bruner (red.), *Antropologia doświadczenia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Ghel J. (2013), *Życie między budynkami*, przeł. A. Urbańska, Wydawnictwo RAM, Kraków.
- Goffman E. (2000), *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Aletheia, Warszawa.

- Goffman E. (2008), *Zachowanie w miejscach publicznych*, przeł. O. Siara, Znak, Warszawa.
- Gołaszewska M. (2000), *Święto wiosny: ekoestetyka – nauka o pięknie natury*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Groblińska J. (2020), *Nieoficjalne nazewnictwo miejskie Łodzi. Słownik*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Groys B. (1999), *The artist as exemplary art consumer*, „Filozofski Vestnik”, nr 2, s. 87–100.
- Grunig J. E. (2001), *Two-way symmetrical public relations. Past, present and future*, [w:] R. L. Heath (eds.), *Handbook of Public Relations*, Sage, London.
- Hac A. (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).
- Hac A. (2013), *Co oznacza rekonstrukcja?*, „Gazeta Wyborcza Łódź”, 21.06.2013, <https://classic.wyborcza.pl/archiwumGW/0,0.html> (dostęp: 22.08.2021).
- Hall E. T. (1978), *Ukryty wymiar*, przeł. T. Hołówka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Hannerz U. (2006), *Odkrywanie miasta. Antropologia obszarów miejskich*, przeł. E. Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Hanzl M. (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 D. (1998), *Manifest Cyborga*, przeł. E. Franus, http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/post_modern/postmodern_9.htm (dostęp: 25.04.2016).
- Harvey D. (1996), *Kwestia urbanizacji*, „Kultura i Społeczeństwo”, nr 4, s. 15–42.
- Heidegger M. (1992), *O źródle dzieła sztuki*, przeł. L. Falkiewicz, „Sztuka i Filozofia”, nr 5, s. 9–67.
- Heidegger M. (1995), *O istocie prawdy*, przeł. J. Filek, [w:] *Znaki drogi*, Aletheia, Warszawa.
- Helman M. (2013), *Polen-Jugendverwahrlager Litzmannstadt: Obóz dla dzieci i młodzieży przy ul. Przemysłowej w Łodzi*, Zbiory Muzeum Tradycji Niepodległościowych, Muzeum Tradycji Niepodległościowych, Łódź.
- Highmore B. (2002), *Everyday Life and Cultural Theory. An Introduction*, Routledge, London–New York.
- Highmore B. (2006), *Michel De Certeau: Analysing Culture*, Continuum, London–New York.
- Hospers G.-J. (2009), *Lynch, Urry and city marketing: Taking advantage of the city as a built and graphic image*, „Place Branding and Public Diplomacy”, no. 5, s. 226–233.
- Ivain G. (2016), *Zarys nowej urbanistyki*, [w:] *Przewodnik dla dryfujących. Antologia sytuacjonistycznych tekstów o mieście*, wybór i przekład M. Kwaterko, P. Krzaczkowski, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa, s. 33–40.
- Iwański M., Jakubowicz R. (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 A., Saciuk-Gąsowska A. (2012), *Trzydzieści lat później*, [w:] A. Jach, A. Saciuk-Gąsowska (red.), *Konstrukcja w procesie 1981 – wspólnota, która nadeszła?*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź, s. 69–77.
- Jacobs J. (2014), *Śmierć i życie wielkich miast Ameryki*, przeł. Ł. Mojsak, Centrum Architektury, Warszawa.
- Jacobs J. (2016), *Brylant świeci w popiele*, [w:] S. Zipp, N. Storringer (red.), *Wielkie małe plany. Zbiór krótkich tekstów*, przeł. M. Trykozko, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa, s. 48–53.
- Janiak M. (1985), *I Manifest Kultury Zrzuty*, <http://www.kulturazrzuty.pl/manifesty.php> (dostęp: 8.07.2020).
- Janiak M. (2018), *Pamiętam, pamiętam*, [w:] M. Laurentowicz-Granas, M. Kuźmicki (red.), *Antoni Szram. Wizje i konkrety. Szkic do portretu na tle historycznym*, Urząd Miasta Łodzi, Biuro Miejskiego Konserwatora Zabytków, Łódź, s. 315–317.
- Jóźwiak J. (2012), *Kultura Zrzuty – o pamięci i realizacji idei*, „Sztuka i Dokumentacja”, nr 7, s. 76–77.
- Jóźwiak K. (2017), *Dadaistyczna mimika, Strych i kres sztuki*, [w:] P. Kurc-Maj, P. Polit (red.), *Impuls dadaistyczny w polskiej sztuce i literaturze dwudziestowiecznej*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź, s. 388–401.
- Jurecki K. (2011), *L-und/The L-Und*, „Exit”, no. 3 (87), s. 5872–5875.
- Kaliś N. (2010), *Niespełniona wróżba*, „Art & Business”, nr 10, s. 62–65.
- Kant I. (1964), *Krytyka władzy sędzenia*, przeł. J. Gałęcki, PWN, Warszawa.
- Kavaratzis M., Ashworth G. 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 A. (roz. m. przep. K. Jabłońska, A. Leśniak) (2010), *W Łodzi znów będzie biennale. Rozmowa z Adamem Klimczakiem – dyrektorem wykonawczym Fokusa Łódź Biennale*, http://www.lodz-art.eu/wydarzenia/biennale_wywiad (dostęp: 6.07.2020).
- Kluszczyński R. (2010), *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Kochanowski K. J. (1903), *W sprawie herbu miasta Łodzi*, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 16, s. 316.
- Koolhaas R. (2013), *Deliryczny Nowy Jork. Retroaktywny manifest dla Manhattanu*, przeł. D. Żukowski, Karakter, Warszawa.
- Kosiński D. (2017), *Przedstawienie*, [w:] E. Bał, D. Kosiński (red.), *Performatyka terytoria*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Koter M. (1969), *Geneza układu przestrzennego Łodzi Przemysłowej*, PWN, Warszawa.
- Krastowicz S. (2011), *Artysto! Nie gentryfikuj!*, <https://archiwalna.rozbrat.org/kultura/przestrzen/2075-artysto-nie-gentryfikuj> (dostęp: 20.02.2021).
- Krier L. (2001), *Architektura, wybór czy przeznaczenie*, Arkady, Warszawa.
- Kubikowski T. (2003), *Jednak performans*, „Dialog: miesięcznik Związku Literatów Polskich”, t. 48, nr 5, s. 183–184.
- Kunce A. (2013), *Dom – na szczytach lokalności*, [w:] T. Sławek, A. Kunce, Z. Kadłubek (red.), *Oikologia. Nauka o domu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 58–72.
- Kunce A. (2018), *Miejsce, w którym zamieszkanie i rekoncylacja znów są możliwe. O antropologii miejsca postindustrialnego*, [w:] A. Kunce (red.), *Miejsca postindustrialne jako przedmioty badań terenowych od dizajnu do zakorzenienia*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk, s. 17–68.
- Kunce A. (2021), *Podpowiedzi dla uniwersytetu płynące z doświadczenia terenu*, [w:] A. Kunce (red.), *Bycie w terenie / Being out in the land / Estar en el terreno*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 25–62.
- Kuzyszyn K. (roz. m. przep. M. Pietrasik) (2010), *Fokus Łódź Biennale: artyści zmieniają miasto i ulice*, „Gazeta Wyborcza Łódź”, 7.10.2010, http://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35135,8347729,Fokus_Lodz_Biennale_artysci_zmieniaja_miasto_i_ulice.html (dostęp: 22.09.2020).
- Kwaterno M. (2016), *Bojownicy Szwabramii*, [w:] *Przewodnik dla dryfujących. Antologia sytuacjonistycznych tekstów o mieście*, wybór i przekład M. Kwaterno, P. Krzaczkowski, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa, s. 13–28.
- Kwietniewski A. (1995), *Le Mât. Historia wg dumasa (ojca)*, „Verte”, s. 8, dodatek do „Gazety Wyborczej” (wyd. Łódź), nr 41 (1392).
- Lakoff G., Johnson M. (2010), *Metafory w naszym życiu*, przeł. T. Krzeszowski, Aletheia, Warszawa.
- Latour B. (2000), *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. K. Arbiszewski, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Latour B. (2009), *Dajcie mi laboratorium a poruszę świat*, przeł. K. Arbiszewski, „Teksty Drugie”, nr 1–2, s. 163–192.
- Latour B. (2011), *Nigdy nie byliśmy nowoczesni. Studium z antropologii symetrycznej*, przeł. M. Gdula, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Latour B., Yeneva A. (2018), *„Dajcie mi rewolwer, a poruszę wszystkie budynki”. Architektura z punktu widzenia Teorii Aktora-Sieci (ANT)*, „Avant”, t. 9, nr 3, s. 15–24.
- Leavy P. (2015), *Method Meets Art: Arts-based Research Practice*, Second edition, The Guilford Press.
- Le Corbusier (2012), *Architektura albo rewolucja*, [w:] A. Leśniak (red. nauk.), *W stronę architektury/Le Corbusier*, przeł. T. Swoboda, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa, s. 289–309.
- Le Corbusier (2013), *Kiedy katedry były białe. Podróż do kraju ludzi nieśmiałych*, przeł. T. Swoboda, Centrum Architektury, Warszawa.
- Lefebvre H. (1994), *The Production of Space*, Blackwell, Oxford–Cambridge.
- Lefebvre H. (2012), *Prawo do miasta*, „Praktyka Teoretyczna”, nr 5, s. 183–197.
- Lehmann H.-Th. (2004), *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Leśniakowska M. (2012), *Oczy Le Corbusiera*, [w:] A. Leśniak (red. nauk.), *W stronę architektury/Le Corbusier*, przeł. T. Swoboda, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa, s. 7–39.
- Lewy S. (roz. m. przep. P. Strzemieczny) (2017), *Muzyka wyodnaleziona. Rozmowa ze Suavaszem Lewym*, „Dwutygodnik”, nr 7, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7263-muzyka-wyodnaleziona.html> (dostęp: 17.06.2020).
- Lubiak J. (2010), *Fokus Łódź Biennale. Dokąd od Placu Wolności?*, „Arteon”, nr 10, s. 16–19.
- Lynch K. A. (1981), *Good City Form*, MIT Press, Cambridge, Mass.–London.
- Lynch K. A. (2011), *Obraz miasta*, przeł. T. Jeleński, Wydawnictwo Archivolta, Kraków.

- „ŁFB – tekst prasowy” (2010), e-mail służb prasowych „Łódź Focus Biennale 2010”.
- „Łódź. Rewolucja wyobraźni. Europejska Stolica Kultury 2016. Wniosek Aplikacyjny”, Łódź 2010.
- MacAloon J. (2009), *Wstęp: widowiska kulturowe, teoria kultury*, przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz, [w:] J. MacAloon (red.), *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, s. 11–37.
- Maffesoli M. (2008), *Czas plemon. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*, przeł. M. Bucholc, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Majewski T. (2011), *Ulice bez pamięci*, [w:] T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska (red.), M. Wójcik (współ.), *Pamięć Shoah: kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, Wydawnictwo Officyna, Łódź, s. 209–212.
- Manifest przeciw starożytecznej Wenecji* (1910), [w:] P. Strożek, *Futurismo 100! Wenecja*, <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/13742> (dostęp: 10.08.2019).
- Margolis H. (2015), *Kamuflaż, błazenada, eksperyment. Strategie dada ukryte na marginesach dyskursu instytucji kinematografii PRL lat 70.*, [w:] P. Kurc-Maj, P. Polit (red.), *Impuls dadaistyczny w polskiej sztuce i literaturze dwudziestowiecznej*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź, s. 276–287.
- Markussen A. (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.
- McKenzie J. (2011), *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, przeł. T. Kubikowski, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Merkle J. A. (1980), *Management and Ideology: The Legacy of the International Scientific Management Movement*, University of California Press, Berkeley.
- Międzynarodówka Letrystyczna* (2016), *Drapacze chmur od korzeni*, [w:] Przewodnik dla dryfujących. Antologia sytuacjonistycznych tekstów o mieście, wybór i przekład M. Kwaterko, P. Krzaczkowski, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa, s. 49–51.
- Mirzoeff N. (2016), *Jak zobaczyć świat?*, przeł. Ł. Zaremba, Karakter, Warszawa.
- Mitchell W. J. T. (2009), *Zwrot piktorialny*, „Kultura Popularna”, nr 1, s. 5–8.
- Moniewski P. (2014), *Najpracowitsza z łódzkich rzek*, <http://hydro.geo.uni.lodz.pl/index.php?page=najpracowitsza-z-lodzkich-rzek> (dostęp: 20.04.2020).
- Morton T. (2012), *Art in the age of asymmetry: Hegel, Objects, Aesthetics*, „Evental Aesthetics”, vol. 1, s. 121–142.
- Morton T. (2013), *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London.
- Morton T. (2016), *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York.
- Morton T. (2017), *Humankind. Solidarity with Nonhuman People*, Verso, London.
- Mouffe Ch. (2015), *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie*, przeł. B. Szelewa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia. Tom I* (2015), red. A. Jach, K. Słoboda, J. Sokołowska, M. Ziółkowska, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź.
- Nacher A. (2021), *Antropocen nad Missisipi*, „Kultura Współczesna”, nr 1 (113), s. 43–59.
- Nieupamiętnione miejsca ludobójstwa i ich wpływ na pamięć zbiorową, tożsamość kulturową, postawy etyczne i relacje międzykulturowe we współczesnej Polsce*, <https://kulturympamieci.polonistyka.uj.edu.pl/grant-nprh> (dostęp: 20.11.2020).
- Nora P. (1989), *Between memory and history. Les lieux de mémoire*, „Representation”, no. 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory, University of California Press, s. 7–24.
- Olenderek J. (2012), *Łódzki modernizm i inne nurty przedwojennego budownictwa*, t. 2, Dom Wydawniczy Michał Koliński, Łódź.
- Ostatni wywiad z Łodzią Kaliską. Z grupą Łódź Kaliska rozmawia Krzysztof Cichoń i Andrzej Walczak* (2013), „Atlas Sztuki”, nr 65, s. 6–8.
- Paetzold H. (1999), *Miasto jako labirynt. Walter Benjamin i nie tylko*, [w:] E. Rewers (red.), *Przestrzeń, filozofia i architektura. Osiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, Humaniora, Poznań, s. 109–119.
- Partum E. (roz. przep. A. Sosnowska) (2018), *Z komunistami trzeba było grać w ping-ponga*, [w:] A. Sosnowska, *Performans oporu*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, s. 19–52.
- Peck J. (2005), *Struggling with the creative class*, „International Journal of Urban and Regional Research”, vol. 29 (4), s. 740–770.
- PGE*, <https://pgegiel.pl/CSR2> (dostęp: 20.11.2021).
- PGE – Robimy prąd i nie dotrzynamy obietnic – Piotrkowska 58*, https://www.youtube.com/watch?v=UIUEPTx_hdw (dostęp: 20.11.2020).
- Piotrkowska 58*, <http://piotrkowska58.pl/> (dostęp: 20.11.2020).
- Piskala K. (2015), *Fabryki w rewolucji*, „Kronika Miasta Łodzi”, nr 3, s. 30–39.

- Plevoets B., Sowińska-Heim J. (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, s. 128–139.
- Polanyi M. (2009), *The Tacit Dimension*, The University of Chicago Press, Chicago–London.
- Polit M. (2011), *Elementy języka propagandy w Kronice getta łódzkiego*, [w:] T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska (red.), M. Wójcik (współ.), *Pamięć Shoah: kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, Wydawnictwo Oficyna, Łódź, s. 147–162.
- Przepraszam, <http://www.przepraszam.com.pl> (dostęp: 17.10.2020).
- Przepraszam: „18 rzek” – jesień, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=qjM9xhP-R7I> (dostęp: 20.11.2021).
- Rancière J. (2007a), *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Korporacja Halart, Kraków.
- Rancière J. (2007b), *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyka Polityczna, Warszawa.
- Rasmussen S. E. (2015), *Odczuwanie architektury*, Karakter, Kraków.
- Rembéliński R. (1828), *Raport prezesa Komisji Województwa Mazowieckiego Rajmunda Rembélińskiego do ministra stanu Walentego Sobolewskiego o postępie zakładów fabrycznych w województwie mazowieckim i czynnościach Sekcji Fabrycznej w 1828*, [w:] K. P. Woźniak (2016), *Rajmund Rembéliński. Wizjoner i menedżer Łodzi przemysłowej. Raporty z lat 1824–1830*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Rewers E. (2005), *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Richter H. (1986), *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*, przeł. J. S. Buras, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Ridder H.-G. (2017), *The theory contribution of case study research designs*, „Business Research”, October 10, Issue 2, s. 281–305.
- Rose J. F. P. (2019), *Dobrze nastrojone miasto*, przeł. D. Żukowski, Karakter, Warszawa.
- Rybarkiewicz D. (2017), *Metafora w działaniu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Rykała A. (2012), *Żydowskie domy modlitwy w Łodzi – Uwarunkowania rozwoju przestrzennego, rozmieszczenie, współczesne relikty i ich wykorzystanie*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Geographica Socio-Oeconomica”, nr 12, s. 221–244.
- Rzepakowski A. (2008), *Skład narodowościowy i wyznaniowy i językowy ludności Łodzi w Drugiej Rzeczypospolitej*, „Przegląd Nauk Historycznych”, t. VII, nr 1, s. 87–104.
- Saito Y. (2007), *Everyday Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford.
- Saito Y. (2017), *Aesthetics of the Familiar: Everyday Life and World-Making*, Oxford University Press, Oxford.
- Sant’Elia A. (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 R. (2006), *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław.
- Schechner R. (2011), *Wymiary performansu*, [w:] V. Turner, E. M. Bruner (red.), *Antropologia doświadczenia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Scoville J. G. (2001), *The Taylorization of Vladimir Ilich Lenin*, „Industrial Relations”, vol. 40, no. 4, s. 620–626.
- Sendyka R. (2017), *Pamięć/niepamięć*, [w:] *Nie-miejsca pamięci. Elementarz*, Ośrodek Badań nad Kulturami Pamięci, Kraków, s. 15–16.
- Sennett R. (1996), *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji zachodu*, przeł. M. Konikowska, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk.
- Sennett R. (2010), *Etyka dobrej roboty*, Wydawnictwo Muza, Warszawa.
- Shepherd S. (2016), *The Cambridge Introduction to Performance Theory*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Shusterman R. (1998), *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. A. Chmielewski, E. Ignaczak, L. Koczanowicz, Ł. Nysler, A. Orzechowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Shusterman R. (2016), *Myślenie ciałem. Eseje z zakresu somaestetyki*, przeł. P. Poniatowska, Atlas Sztuki, Łódź.
- Shusterman R. (roz. przepr. W. Małecki) (2009), *Od literatury do somaestetyki*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 6 (120), s. 198–221.
- Simmel G. (2006), *Wenecja*, [w:] *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa, s. 172–177.
- Singer M. (1972), *When a Great Tradition Modernizes: An Anthropological Approach To Indian Civilization*, Praeger Publishers, New York.
- Siwak A. (2011), *Egzorcyzmowanie miasta. Public Movement w Łodzi*, [w:] T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska (red.), M. Wójcik (współ.), *Pamięć Shoah: kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, Wydawnictwo Oficyna, Łódź, s. 221–231.
- Skłodowska M. (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).

- Skok W. (2011), *Teren*, [w:] *Pamięć Shoah: kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska (red.), M. Wójcik (współt.), Wydawnictwo Officyna, Łódź, s. 205–208.
- Skok W. (rozm. przepr. B. Filanowski) (2011), *Nie chcemy tolerować żadnego tabu. Zespół Jude*, „Kronika Miasta Łodzi”, nr 3, s. 157–166.
- Skok W. (rozm. przepr. E. Gaust) (2017), *Jude. Czata 1993–2017*, Eliza Gaust, Łódź.
- Skok W. (rozm. przepr. M. S. Bochniarz) (2021), *Atavistic. Wywiad z Wiktorem Skokiem z zespołu Jude*, <http://www.miasteczkopoznan.pl/node/1038> (dostęp: 29.05.2021).
- Sławek T. (2001), *U-bywać. Człowiek, świat, przyjaźń w twórczości Williama Blake’a*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Sławek T. (2010), *Miasto. Próba zrozumienia*, [w:] E. Rewers (red.), *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków, s. 17–69.
- Sławek T. (2013), *Mapa domu*, [w:] T. Sławek, A. Kuncze, Z. Kałużek (red.), *Oikologia. Nauka o domu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 74–141.
- Sokołowicz M. E., Boryczka E. (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”, nr 24, s. 1–12.
- Sowińska-Heim J. (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 P. (2012), *Lata 1980–1981 w Łodzi: sytuacja rewolucyjna*, [w:] A. Jach, A. Saciuk-Gąsowska (red.), *Konstrukcja w Procesie 1981 – wspólnota, która nadeszła?*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź, s. 89–97.
- Springer F. (2013), *Wanna z kolumnadą. Reportaże o polskiej przestrzeni*, Czarne, Wołowiec.
- Stake R. E. (1995), *The Art of Case Study Research*, SAGE Publications, Thousand Oaks, Ca.
- Stefański K. (2005), *Niech się mury pną do góry... Zbudujemy naszej Łodzi nowy dom – architektura realizmu socjalistycznego w Łodzi*, [w:] *Sztuka w Łodzi (3). Sztuka obok awangardy*, Materiały sesji naukowej „Sztuka łódzka obok awangardy”, Oddział Łódzki Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, s. 207–222.
- Stefański K. (2016), *Narodziny Miasta. Rozwój przestrzenny i architektoniczny Łodzi do 1914 roku*, Kusiński, Łódź.
- Strzeziński W. (1947), *Łódź sfunkcjonalizowana*, „Myśl Współczesna”, nr 11 (18), s. 444–467.
- Swyngedouw E. (2006), *Metabolic urbanization: The making of cyborg cities*, [w:] N. Heynen, M. Kaika, E. Swyngedouw (eds.), *In the Nature of Cities. Urban Political Ecology and the Politics of Urban Metabolism*, Routledge, London, s. 21–40.
- Szajnert D. (2014), *Przestrzeń doświadczona, przestrzeń wytworzona – literackie topografie Litzmannstadt Getto (rekonesans)*. Część pierwsza, „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, nr 5, s. 7–28.
- Szczerski A. (2012), *Władysław Strzeziński Modernizator*, [w:] J. Lubiak (red.), *Powidoki życia. Strzeziński i prawa dla sztuki*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź, s. 202–223.
- Szram A. (1975), *W Paryżu gromiły głównego architekta aż dudni...*, [w:] I. Pomarkiewicz (red.), *Chodzenie po linie w wersji francuskiej* (2005), Wydawnictwo ADI, Łódź, s. 52–53.
- Sztabiński G. (2006), *Od „obiektywnej rzeczy” do wyrazu świadomości wzrokowej. Koncepcja sztuki Władysława Strzezińskiego*, [w:] G. Sztabiński (red.), *Władysław Strzeziński. Wybór pism estetycznych*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Szupińska-Myers J. (2012), *Od sali wystaw do fabryki*, [w:] A. Jach, A. Saciuk-Gąsowska (red.), *Konstrukcja w Procesie 1981 – wspólnota, która nadeszła?*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź, s. 125–133.
- Throsby D. (2010), *Ekonomia i kultura*, przeł. O. Siara, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa.
- Tuan Y.-F. (1979), *Landscapes of Fear*, University of Minnesota, Minneapolis.
- Tuan Y.-F. (1990), *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, Columbia University Press, New York.
- Turner V. (2005a), *Gry społeczne pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. W. Usakiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Turner V. (2005b), *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, przeł. M. Dziekan, J. Dziekan, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa.
- UNDERŁÓDZ, <http://underlodz.blogspot.com/> (dostęp: 18.07.2020).
- Urry J. (2007), *Spojrzenie turysty*, przeł. A. Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Urządzenie Miasta*, maszynopis z 1981 r. udostępniony dzięki uprzejmości Włodzimierza Adamiaka.
- Ustawa z dnia 9 października 2015 r. o rewitalizacji, Dz.U. z 2015 r., poz. 1777 ze zm.
- Vaneigem R. (2004), *Rewolucja życia codziennego*, przeł. M. Kwaterko, Słowo obraz/ terytoria, Gdańsk.

- Virilio P. (2006), *Bomba informacyjna*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa.
- Virilio P. (2008), *Prędkość i polityka*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa.
- Wachowski J. (2011a), *Performans*, Słowo obraz/ terytoria, Gdańsk.
- Wachowski J. (2011b), *O pisaniu historii*, „Porównania”, nr 8, s. 7–16.
- Wachowski J. (2020), *Transakty. Między sztuką, nauką i technologią. Nowe strategie performowania wiedzy*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Weber M. (1998), *Polityka jako zawód i powołanie*, przeł. A. Kopacki, P. Dybel, SIW Znak, Fundacja im. Stefana Batorego, Kraków–Warszawa.
- Welsch W. (2005), *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. K. Guzalska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- West G. (2017), *Scale: The Universal Laws of Life, Growth, and Death in Organisms, Cities, and Companies*, Weidenfeld & Nicolson, London.
- Wielki przemysł, wielka cisza. Łódzkie zakłady przemysłowe 1945–2000 (2020), red. M. Szymański, J. Kocemba-Żebrowska, W. Różycka-Stasiak i in., Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Wierzbicki P., Waack-Zajac A., Kośka T. (2010), *Układ hydrograficzny Miasta Łodzi*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Łódzkiej”, nr 1066, s. 145–156.
- Wilkoszewska K. (1993), *Paula Virilio filozofia prędkości i estetyka znikania*, „Kultura Współczesna”, nr 1, s. 108–135.
- Wilkoszewska K. (2011), *Obrazy z getta [Jude]*, [w:] T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska (red.), M. Wójcik (współ.), *Pamięć Shoah: kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, Wydawnictwo Oficyna, Łódź, s. 217.
- Winskowski P. (2011), *Raport*, [w:] T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska (red.), M. Wójcik (współ.), *Pamięć Shoah: kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, Wydawnictwo Oficyna, Łódź, s. 220.
- Witowska M. (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 K. (2015), *Public Relations. Wiarygodny dialog z otoczeniem*, Placet, Warszawa.
- Wojnowski K. (2016), *Pożyteczne katastrofy*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Wolska D. (2012), *Odzyskać doświadczenie. Sporny temat humanistyki współczesnej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Woźniak K. P. (2018), *Stanisław Staszic o Łodzi i okolicznych miastach. Rekonstrukcja zaginionego raportu z 1825 r.*, „Rocznik Łódzki”, nr 68, s. 197–211.
- Yin R. K. (1981), *The case study crisis: Some answers*, „Administrative Science Quarterly”, no. 26, s. 58–66.
- Yin R. K. (2015), *Studium przypadku w badaniach naukowych. Projektowanie i metody*, przeł. J. Gilewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Zagrodzki J. (2019), *Galeria ŚLAD – sztuka jako wyraz świadomości artysty [wykład]*, <https://zasoby.msl.org.pl/mobjects/view/3148> (dostęp: 10.11.2020).
- Zagrodzki J. (2021), *Artyści niepokorni: sztuka nowoczesna XX wieku w przemysłowej Łodzi*, t. II, Wydawnictwo Szkoły Filmowej w Łodzi, Łódź.
- Zajdel M. (2009), *Bezrobocie w Łodzi w okresie transformacji (wybrane aspekty)*, „Studia Prawno-Ekonomiczne”, t. LXXIX, s. 241–252.
- Załuski T. (2013), *Futerał na ciało. Taylorizm i biopolityka w koncepcji architektury funkcjonalistycznej Katarzyny Kobro i Władysława Strzeмиńskiego*, [w:] J. Kusiak, B. Świątkowska (red.), *Miasto-Zdrój. Architektura i programowanie zmysłów*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa, s. 175–206.
- Zeidler-Janiszewska A. (2010), *O praktykach artystycznych w przestrzeniach pozainstytucjonalnych*, [w:] D. Koczanowicz, M. Skrzeczkowski (red.), *Między estetyką a emancypacją. Praktyki artystyczne w przestrzeni publicznej*, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław, s. 259–264.
- Ziomek W. (2013), *Wojna na fanpage’u*, „Gazeta Wyborcza Łódź”, 13.09.2013, <https://classic.wyborcza.pl/archiwumGW/0,0.htm> (dostęp: 11.09.2021).
- Znaniecki F. (1938), *Socjologiczne podstawy ekologii ludzkiej*, „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny”, t. 18, z. 1, s. 89–119.

Indeks nazwisk

- Abramović Marina: 33, 61, 204, 205
Adamiak Włodzimierz: 15, 50, 119, 123–125, 127, 129, 131, 133, 135, 137, 138, 141, 143, 159, 227, 234
Adelson Alan: 177
Adorno Theodor: 57, 227
Anderson Nels: 88
Ankersmit Frank: 70
Antczak Waclaw: 50
Apolinarzak Justyna: 206
Arystoteles: 53, 55, 69, 227
Ashworth Gregory J.: 221, 230
Augé Marc: 17, 94, 95, 227
Aupetitallot Yves: 103
Auslander Philip: 63, 227
Austin John L.: 35, 36, 173, 174, 227
- Bachtin Michaił: 32, 73, 227
Badiou Alain: 16, 54–56, 227
Bal Mieke: 23, 227
Ballanche Pierre-Simon: 82
Balzac Honoré: 83
Bałka Mirosław: 153
Baług Katarzyna: 104, 227
Baran Rafał: 190
Bartosiak Mariusz: 10, 11, 218, 227
Bartoszewski Władysław: 172
Baudelaire Charles: 83
Baumgarten Alexander G.: 56
Bazak Ivan: 163
Beckett Thomas: 31
Belfiore Eleonora: 57, 227
Benjamin Walter: 73, 83, 232
Bennett Oliver: 57, 227
Berger Peter L.: 73, 227
Berleant Arnold: 17, 67, 69, 71, 74, 75, 227
Berliner Jerzy: 39
Berne Eric: 32
- Bentham Jeremy: 94
Beuys Joseph: 151
Białęcka Emilia: 158, 160, 227
Białkowski Łukasz: 103, 104, 227, 228
Biedermann Alfred: 167, 168, 182, 198
Biedermann Bruno: 167, 169, 198
Biedermann Robert: 167, 198
Bielska Agata: 157
Bieżanowski Waldemar: 199, 227
Bills Tom: 155
Bińczyk Ewa: 111, 113, 114, 119, 228
Bińczyk Zbigniew: 15, 50, 119, 127, 131, 133–135, 137, 138, 140, 143, 228
Bischof Claire: 85, 86, 102–104, 228
Blake William: 77, 234
Bochniarz Marek S.: 48, 234
Boratyn Beata: 190
Boryczka Ewa: 196, 234
Bourdieu Pierre: 60, 70, 74, 228
Bourriaud Nicolas: 18, 102, 103, 228
Boyle Robert: 112
Bożek Jakub: 188, 191, 228
Braidotti Rosi: 111
Breton André: 85
Bruszewski Wojciech: 49
Bryant Levi: 111
Brzozowska Blanka: 37, 228
Buczyńska-Garewicz Hanna: 82, 83, 228
Bullough Edward: 57, 228
Burawoy Michael: 9, 228
Burgess Ernest: 87
Butler Judith: 35, 36, 228
Byczewski Marcin: 191
- Cage John: 58, 59
Caillois Roger: 31, 32
Calatrava Santiago: 101

Campbell Joseph: 18, 223, 228
 Candrowicz Krzysztof: 142
 Cantor Georg: 54
 Carlson Allen: 71, 72, 228
 Carlson Marvin: 10, 11, 31, 32, 34, 36, 45, 215, 228
 Carroll Noël: 69
 Castells Manuel: 93, 97, 126, 228
 Castrof Frank: 63
 Chaberski Mateusz: 13, 228
 Chaney David: 17, 72–74, 228
 Chmielewska Ewelina: 153
 Chojnacka Agnieszka: 157
 Cholewiński Maciej: 157
 Christo: 123
 Ciarkowski Błażej: 124, 139, 146, 179, 193, 228
 Cichoń Krzysztof: 113, 114, 228, 232
 Ciesielska Jolanta: 164, 228
 Conan Doyle Arthur: 13, 114, 223
 Constant: 90, 228
 Crary Jonathan: 71, 228
 Crutzen Paul: 110
 Cunnigham Merce: 59
 Cywińska Monika: 188
 Czaja Dariusz: 94, 228
 Czekalski Marek: 191
 Czyżewski Andrzej: 175, 178, 179, 228

Dalkir Kimiz: 217, 229
 Damięcki Jacek: 24, 229
 Daniszewski Adam: 182
 Danto Arthur C.: 57, 59, 143
 de Certeau Michel: 17, 46, 73, 95–96, 165, 229, 230
 de Viebig Phillip: 197
 Debord Guy: 82, 84, 86–88, 90, 229
 Derrida Jacques: 33, 35, 36, 229
 Dewey John: 67, 70, 229
 Dick Philip K.: 78
 Dickie George: 17, 59, 60, 229
 Didi-Huberman Georges: 176, 181, 229
 Dixon Andrew: 203
 Domińczak Michał: 142, 229
 Drapikowscy Mariusz i Kamil: 149
 Duchamp Marcel: 58
 Dudzik Wojciech: 10
 Dunikowski Xawery: 146
 Dybalski Robert: 128
 Dziamski Grzegorz: 60, 229
 Dziemidok Bohdan: 56, 57, 229

Edelman Marek: 192, 193
 Einstein Albert: 54
 Eisenhardt Kathleen M.: 9, 229
 Eisenhower Dwight: 106
 Elias Norbert: 108, 229
 Emerson Ralph W.: 71
 Erdman Jerry: 64
 Fajngold Grzegorz: 188
 Faustyna Kowalska (święta): 149
 Filanowski Błażej: 120, 121, 142, 146, 150, 163, 168, 169, 194, 198, 200, 201, 217, 228, 229, 234
 Fisher-Lichte Erica: 14, 17, 58–63, 65, 183
 Flaubert Gustave: 83
 Flores Gene: 155
 Florida Richard: 7, 22, 229
 Ford Henry: 25
 Forecki Piotr: 179
 Foster Norman: 101
 Foucault Michel: 17, 36, 70, 74, 93, 94, 217, 222, 229
 Franczak Jerzy: 69, 229
 Franek Łukasz: 182
 Freud Zigmunt: 36
 Friedman Milton: 24
 Frisch Alfred: 200
 Fulbright William: 106

Gall Dani: 154
 Gardiner Michael: 17, 72, 73, 229
 Garnier Tony: 130
 Gaust Eliza: 177, 178, 181, 183–186, 189, 234
 Geertz Clifford: 9–11, 14, 45, 217, 229
 Genewein Walter: 176
 Geyer Ludwig: 153, 202
 Ghel Jan: 99, 229
 Gehry Frank: 101, 220, 221
 Gieraga Aleksandra: 157
 Goffman Erving: 29, 32, 98, 99, 229, 230
 Goldfeder Maksymilian: 160
 Gołaszewska Maria: 71, 229, 230
 Graham Dan: 151
 Grajner Konrad: 170, 182
 Green René: 103
 Groblińska Justyna: 158, 230
 Groys Boris: 58, 230
 Grunig James E.: 99, 230
 Grynberg Henryk: 172
 Guattari Félix: 34

- Hac Aleksandra: 127, 134, 230
 Hall Edward T.: 98, 230
 Hannerz Ulf: 87, 88, 230
 Hanzl Małgorzata: 126, 230
 Haraway Donna: 111, 114, 230
 Harman Graham: 111
 Harrsch Erika: 154
 Harvey David: 80, 230
 Harvey Wiliam: 108, 109
 Haussmann Georges-Eugène: 83
 Hegel Georg W. F.: 232
 Heidegger Martin: 54, 56, 105, 106, 230
 Heinzl Juliusz: 146
 Heller Ágnes: 73
 Helman Magdalena: 178, 230
 Henryk II: 31
 Herron Gruszka: 135
 Highmore Ben: 17, 72, 73, 96, 230
 Hobbes Thomas: 112
 Holt Nancy: 151
 Homer-Dixon Thomas: 109, 110
 Horn Gabriele: 153
 Hospers Gert-Jan: 100, 101, 230
 Hugo Victor: 83
 Huizinga Johan: 31, 32
 Husserl Edmund: 67

 Isou Isidore: 82
 Ivain Gilles: 86, 230
 Iwański Mikołaj: 222, 230

 Jacobs Jane: 17, 44, 89–91, 110, 230
 Jakubowicz Leon: 154
 Jakubowicz Rachela: 154
 Jakubowicz Rafał: 222, 230
 Jakubowski Robert: 190
 Janiak Marek: 15, 50, 119, 127, 129, 133, 135–139, 142–144,
 148, 230
 Jaruzelski Wojciech: 180
 Jaworski Henryk: 129
 Johnson Mark: 23, 231
 Józwiak Jacek: 137, 151, 152, 230
 Józwiak Karol: 143, 144, 230
 Jurecki Krzysztof: 188, 230

 Kaczyński Jarosław: 174
 Kaczyński Lech: 159

 Kaliś Natalia: 163, 164, 230
 Kamrowski Andrzej: 151
 Kant Immanuel: 57, 67, 68, 230
 Kaprow Allan: 59
 Kardaszewski Bolesław: 124, 228
 Karłowicz Ryszard: 179
 Kavaratzis Mihalis: 221, 230
 Kazimirowski Eugeniusz: 149
 Kaźmierczak Władysław: 135
 Keller Symcha: 193
 Klamann Grzegorz: 165
 Klimczak Adam: 153, 157, 231
 Klipper Thomas: 165
 Kluszczyński Ryszard: 64, 65, 231
 Knorr Daniel: 154, 163
 Koba Jerzy: 135
 Kobro Katarzyna: 39, 81, 235
 Kochanowski Jan K.: 41, 231
 Kokoszkiewicz Marcin: 148
 Kokot Michał: 49
 Kolankiewicz Leszek: 10
 Koolhaas Rem: 80, 198, 199, 231
 Kosiński Dariusz: 10, 228, 231
 Kościuszko Tadeusz: 125, 139, 145, 146, 148
 Kośka Tadeusz: 195, 235
 Koter Marek: 168, 231
 Kovacs Attila: 151
 Kowalski Edward: 50
 Kozioł Ola: 15, 16, 195, 202–205, 207–209, 214
 Krajewska Wioletta: 151
 Krastowicz Stanisław: 222, 231
 Kraz Anna: 188
 Krier Léon: 99, 231
 Kropiwnicki Jerzy: 48, 191–193, 233
 Krueger Myron W.: 64
 Krupska Anna: 182
 Kryszkowski Jacek: 137
 Kubikowski Tomasz: 10, 11, 231–233
 Kunce Aleksandra: 186, 209, 213, 231, 234
 Kuśmirowski Robert: 210
 Kuzyszyn Konrad: 15, 116, 145, 157–161, 231
 Kuźmicz Marika: 153
 Kwietniewski Andrzej: 119, 135–137, 231

 Lach Krzysztof: 170
 Laclau Ernesto: 102
 Lakoff George: 23, 231

- Lang Fritz: 78
 Lanzmann Claude: 181
 Latour Bruno: 64, 111, 112, 114, 202, 223, 224, 231
 Le Corbusier: 17, 79–83, 103, 130, 231
 Ledoux Claude-Nicolas: 79
 Lefebvre Henri: 73, 93, 127, 231
 Lehmann Hans-Thies: 60, 231
 Leibniz Gottfried W.: 56
 Lemke Iwona: 135
 Lenin Włodzimierz: 25, 233
 Leonhard Ernst: 149
 Leśniak Anka: 128, 135, 136, 157, 231
 Leśniakowska Marta: 81, 231
 LeWitt Sol: 151
 Lewy Suavas: 15, 52, 203–208, 211, 231
 Libera Zbigniew: 137
 Light Andrew: 71
 Lindley William H.: 147, 199
 Lipmann Walter: 100
 Litzmann Karl: 168
 Long Richard: 151
 Loos Adolf: 78
 Lubelski Mieczysław: 146
 Lubiak Jarosław: 164, 165, 231, 234
 Luckmann Thomas: 73, 227
 Lynch Kevin: 18, 100, 230, 231
 Lyotard Jean-François: 35, 36, 181
- Łowżył Ewa: 222
 Łowżył Zbigniew: 222
 Łukasik Jan: 39
- MacAloon John J.: 34, 232
 Machniewicz Stanisław: 72
 Machon Josephine: 13
 Maffesoli Michel: 30, 232
 Majewska Karolina: 44
 Majewski Tomasz: 169, 172, 185, 232–235
 Mallarmé Stéphane: 54
 Malon Daniel: 154
 Małecki Wojciech: 70, 233
 Marcuse Herbert: 36
 Mareya Étienne-Jules: 64
 Margolis Hanna: 50, 232
 Marinetti Filippo T.: 77, 78, 81
 Marks Karol: 22, 36, 103
 Markussen Ann: 22, 232
- Marzec Sławomir: 157
 McKenzie Jon: 11–13, 16, 18, 23, 25–28, 30, 32–37, 98, 105, 106, 113–115, 165, 215, 219, 223, 224, 232
 McKenzie Roderick: 87
 Merkle Judith A.: 25, 232
 Merleau-Ponty Maurice: 67, 82
 Miels Rune: 152
 Mikołajczyk Antoni: 49
 Mirzoeff Nicholas: 13, 111, 232
 Mitchell William J. T.: 13, 232
 Moneo Rafael: 101
 Moniewski Piotr: 201, 232
 Morawski Stefan: 57
 More Thomas: 130
 Morgan Trevor: 157
 Morton Timothy: 111–113, 212, 232
 Moses Robert: 130
 Mouffe Chantal: 102, 103, 161, 232
 Müller Christian P.: 103
 Munnich Witold: 188, 191
- Naprushkina Marina: 154
 Nietzsche Friedrich: 13, 37, 67, 70, 115, 165
 Nitosławska Mariell: 151
 Niwiński Grzegorz: 159
 Nonas Richard: 152
 Nora Pierre: 177, 232
 Nowicka Katarzyna: 190
- Oppenheim Dennis: 151
 Osiecka Agnieszka: 159
 Ostajewska Marta: 206
 Owen Robert: 130
 Ożóg Maciej: 183, 186
- Paetzold Heinz: 83, 232
 Park Robert: 87, 88
 Partum Ewa: 16, 43–45, 49, 147, 232
 Peck Jamie: 23, 232
 Perjovschie Dan: 164
 Pietrasik Marta: 158, 231
 Pinińska-Bereś Maria: 136
 Piskala Kamil: 29, 232
 Plevoets Bie: 8, 233
 Podolska Joanna: 186, 192
 Poe Edgar Allan: 83
 Polak Marcin: 157

- Polanyi Michael: 18, 217, 218, 233
 Polit Monika: 175, 233
 Popławska Irena: 129
 Porębski Jerzy: 159
 Potocka-Suwalska Krystyna: 187
 Proust Marcel: 83
 Pryt Marcin: 176, 188, 190
- Raczko-Kokoszewicz Joanna: 148
 Radoń Adam: 190
 Rajkowska Joanna: 203
 Ramisch Franz: 8, 153, 191
 Rancière Jacques: 17, 68, 69, 75, 85, 229, 233
 Rasmussen Steen E.: 99, 233
 Redfield Robert: 30, 88
 Rembieliński Rajmund: 40, 41, 197, 233
 Rewers Ewa: 18, 97, 108, 130, 142, 199, 212, 232–234
 Ribemont-Dessaignes Georges: 85
 Richter Hans: 58, 233
 Ridder Hans-Gerd: 9, 233
 Robakowski Józef: 49, 137
 Rogoziński Hubert: 193
 Rorty Richard: 70
 Rose Jonathan P.: 109, 233
 Rosicki Andrzej: 158
 Róbertsdóttir Ragna: 163
 Różycki Andrzej: 49, 135
 Rusha Ed: 151
 Rutherford William: 114, 223
 Rybarkiewicz Dorota: 24, 233
 Rykała Andrzej: 173, 233
 Rzepecki Adam: 135–137
 Rzepkowski Arkadiusz: 168, 233
- Saito Yuriko: 17, 71, 74, 75, 233
 Saloni-Marczewski Karol: 148
 Saloni-Marczewski Wojciech: 15, 50, 119, 127, 133, 139, 143
 Sandin Dan: 64
 Sant'Elia Antonio: 78, 79, 233
 Schechner Richard: 10, 11, 32, 45, 233
 Scheibler Karl: 25, 153, 195, 199, 201, 202, 208
 Schiller Friedrich: 68
 Schrödinger Erwin: 54
 Scott Ridley: 78
 Scoville James G.: 25, 233
 Sendyka Roma: 181, 233
 Sennett Richard: 107, 108, 197, 233
- Sepänmaa Yrjö: 71
 Serra Richard: 151
 Serres Michel: 202
 Shepherd Simon: 31, 233
 Shusterman Richard: 17, 69–71, 75, 233
 Sienkiewicz Jacek: 191
 Sierakowiak Dawid: 178
 Simmel Georg: 73, 77, 183, 233
 Singer Milton: 30, 31, 233
 Siwak Agata: 185, 233
 Skłodowska Marta: 188, 233
 Skok Wiktor: 15, 48, 170–172, 175–178, 180–191, 193, 194, 234
 Skrzywan Stefan: 147, 199
 Sloterdijk Peter: 111
 Sławek Tadeusz: 77, 83, 207, 213, 231, 234
 Słońska Miruta: 39
 Smith Adam: 24
 Smith Dorothy: 73
 Smith Jonathan M.: 71
 Smithson Robert: 63, 151
 Smolik Przemysław: 39
 Snopkiewicz Tomasz: 137, 151
 Soja Edward: 93
 Sokołowicz Mariusz: 196, 234
 Sosnowska Agnieszka: 43, 232
 Souza Márcio: 13, 115, 223
 Sowińska-Heim Julia: 8, 152, 233, 234
 Spodenkiewicz Paweł: 152, 234
 Springer Filip: 210, 211, 234
 Stake Robert: 9, 234
 Staszic Stanisław: 195, 196, 235
 Stażewski Henryk: 151
 Stefanowski Michał: 159
 Stefański Krzysztof: 179, 197, 198, 200, 234
 Steiner Georg: 57
 Stepken Angelika: 153
 Stoermer Eugene F.: 110
 Strzemieczny Piotr: 203, 205, 231
 Strzemiński Władysław: 16, 37, 39–42, 49, 52, 80, 81, 203, 234, 235
 Suchan Jarosław: 153
 Swyngedouw Erik: 109, 234
 Szajnert Danuta: 175, 176, 180, 234
 Szczeciński Jakub: 191
 Szczerski Andrzej: 41, 234
 Szeemann Harald: 155

- Szerszewski Witold: 39
 Szram Antoni: 46, 50, 51, 129, 227, 230, 234
 Sztaba Wojciech: 135, 162, 229
 Sztabiński Grzegorz: 81, 234
 Szupińska-Myers Joanna: 155, 234
 Szytenhelm Marcel: 159
- Świetlik Andrzej: 135, 137
- Tajber Artur: 135
 Tatkówna-Majkowska Michalina: 179
 Taverna Kathryn: 177
 Taylor Frederick W.: 16, 25
 Thoreau Henry D.: 71
 Thrasher Frederik: 88
 Throsby David: 21, 234
 Tomaszewski Tomasz: 132
 Tuan Yi-Fu: 97, 98, 234
 Turner Victor: 31, 32, 62, 229, 233, 234
 Tuta Robert: 191
- Uecker Günther: 151
 Uhde Dagmar: 157
 Ulay: 33, 61, 204, 205
 Unwin Richard: 163
 Urry John: 18, 101, 230, 234
 Usenko Konstanty: 188
- van Gennep Arnold: 31
 Vaneigem Raoul: 84, 85, 234
 Venezky Richard: 64
 Vine Richard: 153
 Virilio Paul: 84, 107, 108, 235
 Vischer Friedrich Theodor: 62
 Volk Gregory: 153
 von Bonsdorff Paulin: 71
- Waack-Zajac Anita: 195, 235
 Wachowski Jacek: 156, 213, 219, 235
 Wagner Jolanta: 157
 Walczak Bartosz: 127
 Walczak Jacek: 170, 182
 Walczak Maciej: 170
 Wallis Mieczysław: 72
 Wandachowicz Kuba: 191
 Warhol Andie: 59
- Waśko Maria: 151, 161
 Waśko Ryszard: 15, 51, 150, 151, 153, 155, 161–164, 224
 Waśko-Mandes Łucja: 153
 Watt James: 111
 Weber Max: 62, 235
 Weiss Szewach: 172
 Welsch Wolfgang: 60, 67, 235
 West Geoffrey: 110, 235
 White Louis: 88
 Wielogórski Andrzej: 135, 137
 Wierzbicki Piotr: 195, 235
 Wilkoszewska Krystyna: 84, 185, 235
 Williams Emmett: 155
 Winskowski Piotr: 185, 235
 Wirth Andrzej: 60
 Witkowska Matylda: 160, 235
 Wittgenstein Ludwig: 60
 Władyka Michał: 129
 Wojcik Krystyna: 99, 235
 Wojnowski Konrad: 62, 235
 Wolff Christian: 56
 Wolman Andie: 109
 Wolska Dorota: 57, 235
 Woźniak Krzysztof: 196, 233, 235
- Yeneva Albena: 64, 231
 Yin Robert K.: 9, 235
- Zagrodzki Janusz: 43, 137, 235
 Zaguła Artur: 142, 229
 Zajdel Mirosław: 194, 235
 Załuski Tomasz: 81, 227, 235
 Zammenhoff Marcelo: 188, 190
 Zaremba Marcin: 179
 Zarębski Piotr: 151
 Zdanowska Hanna: 127
 Zeidler-Janiszewska Anna: 53, 172, 232–235
 Zhang O Zhuangzi: 154, 163
 Ziomek Witold: 126, 235
 Znaniecki Florian: 88, 235
 Zobernig Heimo: 103
 Zola Emil: 83
- Żak Sławomir: 190
 Żuchowski Piotr: 127

W ramach serii „Nauka Sztuki - Sztuka Nauki” publikowane są prace promujące perspektywę badawczą, w której twórczość naukowa i artystyczna to komplementarne, wzajemnie nieredukowalne sfery aktywności, które mimo swej autonomii mogą się z jednej strony kreatywnie inspirować, a z drugiej - ukazywać nowe ścieżki indywidualnego oraz kulturowo-cywilizacyjnego rozwoju. Seria ma służyć inicjowaniu, rozwijaniu i popularyzowaniu interdyscyplinarnych badań humanistycznych, wymagających wypracowywania precyzyjnego warsztatu teoretyczno-metodologicznego i rzetelnej analizy materiału badawczego.

Analiza przemian kulturowych w Łodzi staje się, zgodnie z intencją autora, opowieścią o artystach-challengerach, „naruszających istniejący porządek” bez pewności powodzenia swojej misji i świadomych możliwej katastrofy. To szczególnie ważne w pytaniu o wpływ działań kulturowych na kształtowanie życia i obrazu miast. Przypadek Łodzi staje się tu jednocześnie modelem i wyjątkiem, tym bardziej wartościowym, że dotyczącym konkretnej lokalności.

Z recenzji dr hab. Marianny
Michałowskiej, prof. UAM

 **WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO**

 wydawnictwo.uni.lodz.pl

 ksiegarnia@uni.lodz.pl

 **(42) 665 58 63**

ISBN 978-83-8331-255-2



9 788383 312552