

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

[Kup książkę](#)

Błażej Filanowski

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

 WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Łódź 2023

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

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

[Kup książkę](#)

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 ® miasta	119
Ściana niezrealizowanych zobowiązań	119
Urządzanie 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 nieznosnej 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 miałoby pomóc w awansie cywilizacyjnym. Nadzieje te zostały wyrażone w preambule:

Pragniemy dziś rewolucji! Rewolucji, która wydobydzie 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), ożywiając 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 inspirował 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 przeważało 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 Miałotwórcze* realizowanego w Muzeum Sztuki w Łodzi (2014–2016), a także z działalności publicystycznej i krytycznej. Opisy przypadków są rezultatem wniknięcia w problem z perspektywy uczestnika zdarzeń, której przyjęcie preferował pionier interpretacyjnej antropologii – Clifford Geertz. Postulował on metodę gęstego opisu (*thick description*), skoncentrowanego na rejestrowaniu zachowań, odgadywaniu znaczeń i wyciąganiu objaśniających wniosków, a nie na próbie rozszyfrowania uniwersalnego systemu wzajemnych zależności [Geertz 2005: 35]. Wyciąganie wniosków osiągane jest dzięki splataniu się aktów w gęstą „tkankę”, która umożliwia poparcie ogólnych twierdzeń dotyczących roli kultury [Geertz 2005: 43]. Rozwijając problem roli czy też perspektywy badacza-uczestnika, Geertz 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 „pływakowa” 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 Dudzikim. Kubikowski zauważa, że poprzez skojarzenia z kulturowo upowszechnionymi formami – jak teatr, widowiska sportowe, koncerty – termin ten mimowolnie usuwa z pola uwagi działania o charakterze niespektakularnym i indywidualnym. W związku z tym „widowiska” nie budują, jego zdaniem, połączeń z wieloma aspektami, które eksploruje 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 – wzrok, 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” [Bartosia 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 teatralnej 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 Tomasa 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 przezbrowano” [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 wykładową”. Niemający jednoznacznych ram formalnych i procesualnych sprzyja przyjęciu postawy challenger na polu wiedzy – figury zaproponowanej przez McKenziego [2011: 314]. Wśród postaw challengerów przywołanych w *Performuj albo...* autor wymienia nieudaną próbę naukowca starającego się dobrać do jądra ziemi z powieści Arthura Conana Doyle’a, eksplorację pływającej żeglowno-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 challenger (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 przełamywaniu schematów dotyczących badań i przekazywania ich wyników, zamiast performansu przyjąć postawę performansu. Ta gra językowa wskazuje na zmysł powonienia, który staje się metaforą generalnego przekierowania uwagi na to, co materialne, fizyczne i cielesne – w opozycji do zdystansowanej „wzrokowej” postawy. W 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 rekonstruuje na podstawie własnej pamięci

– opisywanych wydarzeń oraz innych wcześniejszych lub późniejszych działań (np. jak w przypadku niedostępnego wówczas dla mnie działania *site-specific* pt. „Spüren”) – a także relacji uczestniczek i uczestników oraz dokumentacji. 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 pamiętkową 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, odślanających 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* sproblematyzowana zostaje obietnica „rewolucji wyobraźni”, zgodnie z którą sektor kreatywny miał zająć miejsce po przemyśle tekstylnym i przyczynić się do transformacji miasta. W tym kontekście sztuka 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 różnorodność 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. Spopularyzowana 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 challenge-ra, 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 challenge-ra – 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 przełomu lat 80. i 90. XX wieku. Konglomeraty zatrudniające wówczas (w sumie) setki tysięcy pracowników czekał silny wstrząs. Na początku ostatniej dekad XX wieku rozpoczęła się fala upadłości. Pracownice i pracownicy 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 kształcące 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. Równolegle 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