



Agata Knapik

RADYKALNE PROJEKTY FLORENCKIEJ GRUPY UFO

**W KONTEKŚCIE SEMIOLOGII
UMBERTA ECO**



POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA

STUDIA I MONOGRAFIE

Radykalne projekty
florenckiej grupy UFO
w kontekście semiologii
Umberta Eco

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES

STUDIA I MONOGRAFIE
STUDIES AND MONOGRAPHS

pod redakcją

JERZEGO MALINOWSKIEGO

TOM

35

Agata Knapik

Radykalne projekty florenckiej grupy UFO w kontekście semiologii Umberta Eco



Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
Wydawnictwo Tako
Warszawa-Toruń 2023

**POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES**

**STUDIA I MONOGRAFIE
STUDIES AND MONOGRAPHS**

Publikacja dofinansowana z programu „Doskonała nauka - wsparcie monografii naukowych
Ministra Edukacji i Nauki (numer umowy DNM/SN/549703/2022 z dnia 19. 12. 2022]



Recenzenci

prof. dr hab. Anna Markowska
prof. dr hab. Lechosław Lameński

Redakcja

Agnieszka Kluczevska-Wójcik

Zdjęcia

Institucje i osoby prywatne wymienione są w spisie ilustracji

Na okładce

UFO, *performance Giro d'Italia. Evasione alla rovescia sul territorio*, Rzym, 1973.
Archivio UFO di Lapo Binazzi.

© Copyright by Agata Knapik 2023

© Copyright by Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata 2023

© Copyright by Wydawnictwo Tako 2023

ISBN 978-83-66758-18-6

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
ul. Warecka 4/6 m 10, 00-040 Warszawa
e-mail: biuro@world-art.pl
www.world-art.pl

Wydawnictwo Tako
ul. Słowackiego 71/5, 87-100 Toruń
e-mail: tako@tako.biz.pl
www.tako.biz.pl

Książkę można zamówić:

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata: biuro@world-art.pl
Wydawnictwo Tako: www.tako.biz.pl

Spis treści

Podziękowania.....	7
Wstęp	9
Stan i zakres badań.....	11
Podział książki.....	22

Część pierwsza: Narodziny architektury radykalnej

Rozdział 1. Kontestacja powojennej rzeczywistości	27
Podrozdział 1.1. Radykalizacja postaw i języka	29
Podrozdział 1.2. „Trzecia Kultura” i nowa estetyka kiczu.....	34
Podrozdział 1.3. Kontrkultura i <i>Beat Generation</i>	37
Podrozdział 1.4. Przemiany w świecie sztuki	39
Podrozdział 1.5. Architektura i kryzys modernizmu.....	49
Rozdział 2. Narodziny architektury radykalnej	59
Podrozdział 2.1. Radykalna Florencja	59
Podrozdział 2.2. Wydział Architektury Uniwersytetu Florenckiego.....	64
Podrozdział 2.3. Rok 1966 – Powódź we Florencji i <i>Superarchitettura</i>	71
Podrozdział 2.4. Charakterystyka Architektury Radykalnej	75
Podrozdział 2.5. Radykalne projekty	78
Urbanistyczne antyutopie	78
Meble	81
Sklepy i dyskoteki	85
Happeningi i performanse	87
Podrozdział 2.6. <i>Italy: The New Domestic Landscape</i>	88
Podrozdział 2.7. Antyszkoła Global Tools	91
Podrozdział 2.8. Terminologia ruchu i radykalne platformy	94

Część druga:
Teoria Eco, praktyka UFO

Rozdział 1. Radykalna działalność UFO	103
Podrozdział 1.1. Projekty z lat 1968–1975	107
Podrozdział 1.2. Najważniejsze aspekty radykalnej działalności UFO	183
Atrofia przedmiotu	183
Rozszerzenie znaku artystycznego	186
<i>Scrittura creativa</i> – kreatywne pisanstwo	189
Podrozdział 1.3. Relacja Eco – UFO oraz punkty styku	196
Rozdział 2. Umberto Eco i jego najważniejsze teksty z lat 60.	201
Podrozdział 2.1. Nieciągłość i otwartość – <i>Dzieło otwarte</i>	207
Podrozdział 2.2. Mity i rytuały współczesności – <i>Diariusz najmniejszy</i>	210
Podrozdział 2.3. Fenomeny kultury popularnej – <i>Apokaliptycy i Dostosowani</i>	213
Podrozdział 2.4. Semiologia architektury – <i>Nieobecna struktura</i>	217

Część trzecia
Poziomy interpretacji

Rozdział 1. Radykalne projekty florenckiej grupy UFO w kontekście semiologii Umberta Eco	229
Podrozdział 1.1. Koncepcja nieciągłości i otwartości radykalnej działalności UFO	230
Podrozdział 1.2. Niszczenie mitów i rytuałów współczesności	237
Podrozdział 1.3. Semiologiczny poziom interpretacji	249
Rozdział 2. Konkluzja. Działalność partyzancka	259
Podrozdział 2.1. Partyzantka semiologiczna Umberta Eco	259
Podrozdział 2.2. Architektoniczno-urbanistyczna partyzantka UFO	262
Zakończenie	271
Aneks: Wybrane fragmenty rozmów z Lapo Binazzim	281
Spis ilustracji	313
Bibliografia	317
Summary	328
Indeks osób i postaci literackich	333

Podziękowania

Chciałabym serdecznie podziękować Lapo Binazziemu za wszystkie nasze rozmowy i spotkania, za cierpliwość i zaangażowanie w proces powstawania niniejszej pracy. Możliwość poznania historii ruchu radykalnego bezpośrednio od jednego z jej bohaterów okazała się niezwykle cennym doświadczeniem.

Podziękowania składam także Robercie Meloni, dyrektor Centro Studi Poltronova, za możliwość odbycia praktyk oraz kwerendy w archiwum i bibliotece tejże instytucji. Duże wsparcie okazali również Fausto Forte – dyrektor archiwum Casa Masaccio Centro per l'Arte Contemporanea oraz Stefano Pezzato z Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci w Prato.

Specjalne podziękowania kieruję w stronę prof. Jerzego Malinowskiego, dzięki któremu praca nad niniejszą rozprawą nabrała „wiatru w żagle”, a także prof. Anny Markowskiej oraz prof. Lechosława Lameńskiego, za cenne uwagi i sugestie.

Dziękuję również wszystkim tym, którzy uczestniczyli, pośrednio lub bezpośrednio, w powstaniu niniejszej publikacji. Za cierpliwość, otuchę i wiarę, że się uda.

Wstęp

Niniejsza praca jest próbą ujęcia z „semiologicznej” perspektywy problematyki włoskiej Architektury Radykalnej, aby stała się punktem wyjścia do refleksji nad tym niezwykle interesującym okresem w historii architektury i designu. Tą nową perspektywą jest odczytanie radykalnych projektów grupy UFO poprzez teorie Umberta Eco, które obejmowały nie tylko kwestie rozumienia architektury jako systemu znaków, ale również, czy może przede wszystkim, opierały się na uważnej obserwacji nowych fenomenów współczesnego świata. Chęć zbadania tych zależności spowodowana jest brakiem pełnego, krytycznego omówienia niezwyklej relacji młodych architektów i cenionego semiologa oraz wynikającej z niej dyfuzji myśli, idei i teorii, które wyraźnie naznaczyły działalność grupy¹.

Mam nadzieję, że zawarte w pracy rozważania dostarczą okazji do poszerzenia i pogłębienia wiedzy na temat kondycji powojennej sztuki, architektury i designu, a także zachęcą polskiego czytelnika do dalszych studiów i badań nad nowymi perspektywami, które ta wiedza otwiera.

* * *

Lata 60. to czas kontestacji oraz głębokich przemian kulturowo-artystycznych, w szczególności rozpowszechnienie się modelu kultury masowej i środków masowego przekazu oraz związane z tym konsekwencje i niebezpieczeństwa. Tym nowym zjawiskom przyglądał się z wielkim zainteresowaniem Umberto Eco. W swoich licznych książkach i publikacjach analizował je jako systemy znaczeń, nowy język, który należy poznać i zdekodfikować, aby móc się nim właściwie posługiwać². Jego rola komentatora współczesności okazała się być

¹ Problem architektury radykalnej grupy UFO w perspektywie semiologii Umberto Eco autorka przedstawiła w tekstach: A. Knapik, „Architektoniczno-urbanistyczna działalność radykalnej grupy UFO z Florencji jako transpozycja semiologicznych teorii Umberto Eco”, *Sztuka i krytyka*, 2018, nr 6(69), s. 25–64 oraz A. Knapik, „Radykalne projekty florenckiej grupy UFO w kontekście partyzantki semiologicznej Umberto Eco”, *AVANT. Pismo awangardy filozoficzno-naukowej*, 2018, nr 3, s. 51–78.

² Do najważniejszych z nich należą: U. Eco, *Opera aperta*, Milano 1962 (polskie wydanie: *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. L. Eustachiewicz i in., Warszawa, 2008), U. Eco, *Diario minimo*, Verona 1963 (*Diariusz najmniejszy*, przeł. A. Szymanowski, Kraków

niezwykle istotna. Szczególnie ważnym okazał się jego pobyt na Wydziale Architektury Uniwersytetu we Florencji, gdzie w latach 1967–1969 wykładał teorię komunikacji wzrokowej oraz aspektu komunikacyjnego w architekturze. Udokumentowaniem tych wykładów był skrypt zatytułowany *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive (Notatki do semiologii komunikacji wzrokowych)* wydany w 1967³.

W tym samym roku na Wydziale powstała grupa UFO, którą tworzyli: Carlo Bacchi, Lapo Binazzi, Patrizia Cammeo, Riccardo Foresi, Sandro Gioli, Massimo Giovannini, Vittorio Maschietto, Mario Spinella.

Wraz z grupami Archizoom Associati (Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello, Massimo Morozzi, Dario i Lucia Bartolini), Superstudio (Gian Piero Frassinelli, Alessandro Magris, Roberto Magris, Adolfo Natalini, Cristiano Toraldo di Francia, Sandro Poli), 9999 (Fabrizio Fiumi, Paolo Galli), Ziggurat (Alberto Breschi, Giuliano Firenzuoli, Roberto Pecchioli) i architektami Giannim Pettena i Remu Butim, współtworzyli panoramę tego, co później nazwane zostanie Architekturą Radykalną.

Badania nad semiologią architektury, które prowadził Eco w połowie lat 60., miały stać się podstawą działalności grupy UFO. Ten do końca jeszcze nieprzebadany aspekt rzuca nowe światło na interpretację radykalnego ruchu, który od samego początku charakteryzował się interdyscyplinarnością, burzeniem „starej szkoły” architektury oraz wychodzeniem poza przyjęte granice i ograniczenia tzw. dobrego smaku. Każda z radykalnych grup miała swój własny, oryginalny wkład w wielowymiarowość ruchu, jednak do pełnego jego obrazu brakuje semiologicznej perspektywy grupy UFO.

Celem niniejszej pracy będzie próba opracowania oraz zanalizowania ich rozległej działalności (happeningsi, projekty wnętrz komercyjnych, przedmioty, działania w terenie) z lat 1968–1975 w kontekście teorii semiologii Umberta Eco, którą włoski filozof stosował jako klucz do odczytania fenomenów kultury popularnej. Na czym więc polegała korelacja między badaniami wybitnego teoretyka a projektami młodych, radykalnych architektów? Czy można mówić o paralelnej, równoległej, działalności obydwu stron – z jednej strony teoria Eco, z drugiej praktyka UFO? Wszak sam Lapo Binazzi, podczas jednej z naszych rozmów, przyznał: „byliśmy grupą, która tłumaczyła na sztuki wizualne i architekturę traktaty teoretyczne Umberta Eco”⁴.

1995), U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Milano 1964 (*Apokaliptycy i dostosowani*, przeł. P. Salwa, Warszawa 2010), U. Eco, *La struttura assente*, Milano 1968 (*Nieobecna struktura*, przeł. A. Weinberg, P. Bravo, Warszawa 2003).

³ U. Eco, *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive*, Milano 1967.

⁴ Zob. L. Binazzi, rozmowa z dnia 14.05.2016 w studio-archiwum na Via dei Macci 18rf, Florencja: „Praticamente eravamo un gruppo che traduceva i fatti visivi e architettonici, quello che

Stan i zakres badań

Najważniejszym źródłem informacji oraz niewątpliwie najcenniejszym uzupełnieniem niniejszej pracy jest rejestr rozmów, które przeprowadziłam w latach 2015–2017 z architektem i liderem grupy UFO – Lapo Binazzim (ur. 1943), głównie w jego studiu-archiwum we Florencji (il. 1, 2, 3). W tych, często nieformalnych, rozmowach poruszane były wszelakie kwestie związane z okresem „radykalnym”, z kulturową panoramą Florencji, ruchami studenckimi, atmosferą kontestacji, z tzw. *l'imagination au pouvoir*. Architekt opowiadał o eksperymentalizmie w sztuce, architekturze, filmie i literaturze, o postmodernizmie i dekonstruktywizmie, o przejściu z maksymy *Form follows function* na *Family follows fiction*. Przedstawiał projekty radykalnych grup oraz spuściznę, jaką pozostawili młodszemu pokoleniu architektów (np. Nigel Coates, Zaha Hadid). Wiele miejsca zajęły tematy związane z samymi projektami UFO oraz wpływami i bliskością Umberta Eco. Architekt opowiedział o swoich doświadczeniach jako wykładowca w Architectural Association School of Architecture w Londynie czy w The Florence Institute of Design International, o nowych projektach, wystawach, publikacjach, a w końcu o problemach współczesnego świata związanych z falą emigracji, interesami wielkich koncernów, biedą i wyzyskiem krajów Trzeciego Świata. Rozmowy te pozostawiły także świadectwo Binazziego zafascynowanego teoriami René Thoma, geometrią opisową Luigi Campedelliego, literaturą (często podkreślał jak wielkie znaczenie dla niego miały pozycje, takie jak *Człowiek bez właściwości* Roberta Musila, *Ulisses* i *Finnegans Wake* James'a Joyce'a czy *Dalla periferia dell'impero* Umberta Eco) oraz komiksami (*Kaczor Donald* i *Myszka Miki*, *Jodelle* i *Pravda*). Rozmowy te były swoistą lekcją historii sztuki i architektury oraz potwierdzeniem radykalnego ducha zarówno grupy UFO jak jej, wciąż aktywnego, lidera.

Z naszych rozmów starałam się wynieść przede wszystkim klimat ówczesnej rzeczywistości, a także zrozumieć sposób w jaki Binazzi myślał i działał jako „radykalny” architekt. Kiedy opowiadał o architekturze radykalnej w wykonaniu UFO często unikał jednoznacznych odpowiedzi i odsyłał mnie do odpowiednich lektur czy archiwów. Kwestę relacji UFO – Eco pozostawiał otwartą.

Dzięki tym rozmowom mogłam poniekąd zrozumieć ideę działalności UFO – ciągłe lawirowanie między różnymi (często odległymi od siebie) językami artystycznymi, bycie czujnym i reagowanie na zmieniającą się rzeczywistość oraz uciekanie od jednoznacznych odpowiedzi czy wyjaśnień, pozostawiając otwartą przestrzeń do interpretacji.



Il. 1. Lapo Binazzi w swoim studiu-archiwum we Florencji, 2016, fot. autorki

W tym miejscu chciałabym wspomnieć o rozmowach z innymi radykalnymi architektami, które chociaż nie zostały bezpośrednio wykorzystane w niniejszej pracy, niewątpliwie wzbogaciły narrację historii Architektury Radykalnej. Moimi rozmówcami byli: Dario Bartolini (ur. 1943) z grupy Archizoom, Sandro Poli (ur. 1941) oraz Cristiano Toraldo di Francia (1941–2019) z grupy Superstudio, Ugo La Pietra (ur. 1938), Gianni Pettena (ur. 1940) oraz Alessandro Mendini (1931–2019) – światowej sławy designer i bezpośredni obserwator rodzącego się ruchu radykalnego.

Kolejnym, istotnym źródłem informacji były kwerendy w archiwach i bibliotekach, w których znajdują się materiały źródłowe z „radykalnych” lat.

W Bibliotece wydziału Architektury we Florencji oraz w archiwum Centro Studi Poltronova per il Design przeprowadziłam kwerendę czasopism architektonicznych: *Domus* (lata 1964–1978), *Casabella* (lata 1964–1975), *Marcatré* (lata 1964–1969), *Pianeta Fresco* (1968) i niektórych numerów *In. Argomenti e immagini di design* (1972), *In più*, *Modo*.



Il. 2.
Studio-archiwum Lapo Binazziego we
Florencji, 2016, fot. autorki



Il. 3.
Studio-archiwum Lapo
Binazziego we Florencji,
2016, fot. autorki

Czasopisma te były pierwszymi platformami, na których radykalni publikowali swoje utopijne wizje miast, happeningi, projekty mebli, wnętrz oraz teksty. To w nich pojawiały się artykuły krytyków, którzy przyglądali się działalności tych młodych architektów⁵.

⁵ M.in: L.V. Masini, „Firenze”, *Domus*, 1972, nr 509, s 40; F. Raggi, „Radical Story”, *Casabella*, 1973, nr 382, s. 37–45; P. Navone, B. Orlandoni, „Il disagio delle avanguardie”, *Casabella*, 1975,



Il. 4. Okładka "Gruppo Ufo: le 'cammelle di salvataggio'", *Domus*, 1970, nr 483



Il. 5. Okładka "La provocazione degli Ufo: happening all'Eurodomus", *Domus*, 1972, nr 513



Il. 6. Okładka "L'interno della boutique 'You Tarzan Me Jane', boutique di 'dressing' spontaneo, allestita a Firenze dagli UFO", *Domus*, 1973, nr 528

Wśród nich znalazły się materiały związane z projektami UFO: scenariusze, teksty i zdjęcia z happeningów *Urboeffimeri*⁶, projekty wnętrz⁷, fotograficzna dokumentacja przydrożnych domów ANAS⁸ czy ich działalności wewnątrz „anty-szkoły” Global Tools. Warto w tym miejscu zaznaczyć obecność grupy na okładkach tychże magazynów⁹ (il. 4, 5, 6, 7, 8).

Cenne materiały na temat działalności UFO odnalazłam w archiwum Casa Masaccio centro per l'Arte Contemporanea w San Giovanni Valdarno¹⁰, niewielkim miasteczku pod Florencją, które zasłynęło z wystaw malarskich Premio Masaccio. Tam właśnie UFO zainscenizowało prowokacyjny happening zatytułowany *Chicken Circus*

nr 404–405, s. 76–79; U. La Pietra, „Architettura radicale in Italia. Che ne è successo?”, *Domus*, 1978, nr 580, s. 2–7.

⁶ T. Trini, „Masaccio a UFO”, *Domus*, 1968, nr 466, s. 55–56; UFO, „Effimero urbanistico scala 1/1”, *Marcatré*, 1968, nr 37–40, s. 198–209; UFO, „Urboeffimeri avvenenti 1:1”, *Marcatré*, 1968, nr 41–42, s. 53–73; UFO, „Chicken Circus Circulation ovvero heppenveinment ovvero superurboeffimero n. 7”, *Marcatré*, 1968, nr 41–42, s. 76–91.

⁷ T. Trini, „L'UFO della parodia”, *Domus*, 1971, nr 495, s. 46–48.

⁸ UFO, „Architettura della burocrazia”, *Casabella*, 1973, nr 378, s. 30–31.

⁹ Zdjęcia grupy UFO lub jej projektów zdobyły następujące okładki pism: *Domus*, 1970, nr 483; *Domus*, 1972, nr 513; *Domus*, 1973, nr 528, *Casabella*, 1973, nr 377 oraz *Casabella*, 1974, nr 386.

¹⁰ Archiwum założone w 1980 roku do dnia dzisiejszego prowadzi badania nad sztuką współczesną i eksperymentami nad nowymi formami wyrazu artystycznego. Więcej informacji na stronie internetowej: www.casamasaccio.it.

Circulation ovvero heppenveinment ovvero Superurboeffimero n. 7, który miał miejsce podczas inauguracji szóstej edycji tejże wystawy 24 czerwca 1968 roku. Przechowywane tam materiały to przede wszystkim wycinki z gazet opisujące to głośne i kontrowersyjne wydarzenie, uliczne manifesty grup politycznych bojkotujące wystawę, a także wystąpienia ogłoszone podczas specjalnej konferencji „Arte e provocazione” w ratuszu miasta San Giovanni Valdarno, które miały bronić zarówno charakteru wystawianych prac malarskich jak i samego happeningu radykalnych architektów. Głos zabrali: kurator wystawy Claudio Popovich, burmistrz miasta San Giovanni Valdarno, krytycy sztuki Giuseppe Chiari oraz Furio Colombo, lider grupy UFO – Lapo Binazzi, a także Umberto Eco.

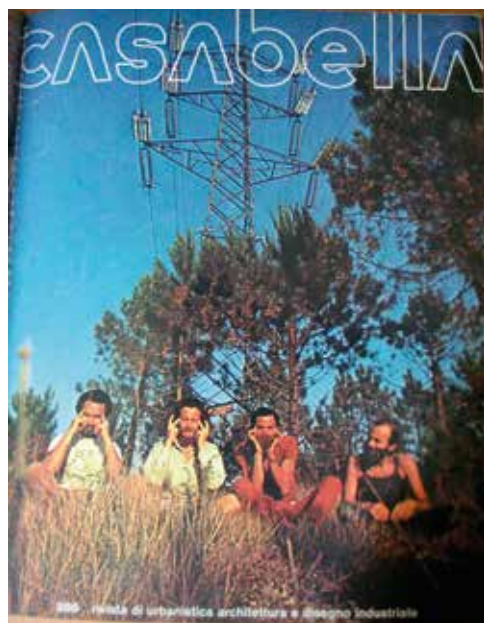
Kolejnym źródłem były publikacje książkowe oraz katalogi wystaw. Z obszernej bibliografii omawiającej fenomen ruchu, która zaczęła się pojawiać już w początku lat 70. przytoczę te pozycje, w których działalność grupy UFO omawiana była jako oddzielny aspekt (często w kontekście badań lingwistycznych i semiologicznych)¹¹.

Pierwszym, krytycznym opracowaniem była wydana w 1974 roku

¹¹ Publikacje te najczęściej były ogólnymi opracowaniami na temat Architektury Radykalnej lub stanowiły szczegółowe omówienie poszczególnych grup (jak w przypadku grupy Superstudio czy Archizoom). Często autorami publikacji byli sami architekci: m.in. Andrea Branzi, Gianni Pettena, Ugo la Pietra. Pełna bibliografia znajduje się na końcu książki.



Il. 7. Okładka “Le persone che si sono unite nella redazione di *Casabella* il 12 gennaio 1973 per fondare la GLOBAL TOOLS (foto di Carlo Bachi dipinta e sistemata da Adolfo Natalini), *Casabella*, 1973, nr 377



Il. 8. Okładka “Ipotesi di sopravvivenza 1’, giugno 1971, dalla serie Fotografie della sopravvivenza, degli UFO”, *Casabella*, 1974, nr 386

*Architettura „radicale”*¹². Paola Navone i Bruno Orlandoni, autorzy książki, omówili złożoność włoskiego ruchu wpisując go w kontekst podobnych fenomenów artystyczno-architektonicznych na świecie. Przedstawili niektóre projekty UFO (wnętrza, fotograficzna dokumentacja przydrożnych domów ANAS, happeningi) oraz nakreślili trzy główne obszary działalności: użycie „ciepłych” (teatralnych) mediów, bezpośredni kontakt z publicznością oraz zwrot ku zagadnieniom i problemom lingwistycznym¹³.

Aspekt językowy, lingwistyczny, semiologiczny stanowił silny akcent radykalnych projektów, co podkreślane było w wielu późniejszych opracowaniach. Przykładem tego może być publikacja z 2003 roku *La fabbrica bella. Design Toscano: storia e prospettive*. W rozdziale „Il design toscano dal dopoguerra ad oggi”, Giuseppe Lotti wskazuje wpływy takich postaci jak Giovanni Klaus Koenig czy Umberto Eco, wykładających wówczas na Wydziale Architektury Uniwersytetu we Florencji, na fenomen rodzący się radykalnych grup:

Szczególne uwaga skierowana jest na aspekty o charakterze komunikacyjnym. Temat, który był szczególnie ważny dla pokolenia radykałów, a którego podstawy teoretyczne stworzono w latach 60. ubiegłego wieku. Po jednej stronie był Koenig, dla którego forma określana jest przez funkcję, przy czym pojęcie to należy rozumieć w szerokim sensie, a więc ze wszystkimi implikacjami, także psychologicznymi, które racjonalizm w swej redukcyjnej furii odrzucił; po drugiej Umberto Eco, który w eseju *La Struttura assente* (Struktura nieobecna), będącym efektem jego działalności dydaktycznej na Uniwersytecie we Florencji, wprowadził pojęcia denotatywnych „funkcji pierwotnych” i konotatywnych „funkcji wtórnych”: w katedrach gotyckich, na przykład, ostrołukowe skrzyżowania naw denotują funkcję nośną i pozwalają na otwarcie dużych przeszkleń, konotując tym samym „żywołowość boskiej energii twórczej”; w tej trafnej syntezie definiuje architekta jako „ostatnią figurę humanisty”, depozytariusza transdyscyplinarnej wiedzy, w której nauki humanistyczne odgrywają fundamentalną rolę¹⁴.

¹² P. Navone, B. Orlandoni, *Architettura “radicale”*, Milano 1974.

¹³ Ibidem, s. 63.

¹⁴ „Peculiare attenzione agli aspetti di natura comunicativa. Un tema che risulterà particolarmente caro alla generazione radicale e del quale, negli anni’60, si gettano le basi teoriche. Da una parte Koenig per il quale la forma informa sulla funzione con il termine che va inteso in senso lato, cioè con tutte quelle implicazioni anche psicologiche che il razionalismo nel suo furore riduttivo aveva rigettato; dall’altra Umberto Eco che nel suo saggio *La Struttura assente*, frutto dell’attività didattica all’Università di Firenze, introduce i concetti di ‘funzioni prime’ denotative e ‘funzioni seconde’ connotative: nelle cattedrali gotiche, ad esempio, le crociere ad ogiva denotano una funzione di sostegno e, permettendo l’apertura di grandi vetrate, connotano l’effusività stessa dell’energia creativa divina; e con felice sintesi, definisce l’architetto come ‘l’ultima figura di umanista’, necessariamente depositaria di un sapere transdisciplinare in cui le scienze umane occupano un ruolo fondamentale”. G. Lotti, *Il design toscano dal dopoguerra ad oggi*, [w:] *La fabbrica bella. Design toscano: storia e prospettive*, a cura di Gloria Refini, Firenze 2003, s. 64.

Podobne uwagi zawarte zostały w książce *Strange Design. Du design des objets au design des comportements*¹⁵. W kształtowaniu się ruchu radykalnego autorzy znaczącą rolę przypisali teoriom Eco na temat architektury i wzornictwa, według których uznaje je za systemy kodów przejawiających się w postaci leksykonów ikonologicznych, stylistycznych i retorycznych. Ich specyfiką jest to, że opierają się na zachowaniach, czyli odnoszą się do wymiaru psychologicznego i politycznego¹⁶.

Natomiast w publikacji przygotowanej z okazji wystawy *Creativa Produzione. La Toscana e il design italiano 1950–1990* (Lucca, 2015) odnaleźć można opinie potwierdzające powiązania działań UFO z teoriami Umberta Eco. W rozdziale „La produzione dell’arredo in Toscana dal secondo dopoguerra a oggi: pratiche ed estetiche”, Elisabetta Trincherini określa działalność grupy UFO jako filar radykalizmu, bardziej konceptualny i związany z poszukiwaniami sztuki ubogiej, będący wynikiem badań nad znakami i językiem – owoc wykładów włoskiego semiologa¹⁷.

Opracowaniem, które podejmuje omówienie relacji działalności UFO z teoriami Eco jest artykuł Amita Wolfa *Superurboeffimero n.7: Umberto Eco’s Semiologia and the Architectural Rituals of the U.F.O.*¹⁸. Autor tekstu w zwięzły sposób opisuje każdy z siedmiu happeningów *Urboeffimeri* grupy UFO oraz przybliży główne założenia Eco na temat semiologii architektury, które posłużyć miały jako klucz do odczytania radykalnej działalności architektów. Wolf już na wstępie swojego artykułu stwierdza:

To Eco, jako pierwszy, spojrzął na architekturę z postawy strukturalistycznej wywodzącej się od Rolanda Barthes’a; i to właśnie Eco podważył modernistyczną interpretację funkcji, opierając się na Barthes’a społecznym rozumieniu „użytkowania” i „kodu”, aby tym samym napędzić florenckich agitatorów anty-designu; i wreszcie: to Eco po raz pierwszy wprowadził do architektury ideę „chromatycznego kontinuum” wizualnych kodów, przekonując [do niego] kolejne pokolenia architektów¹⁹.

¹⁵ J. Dautrey, E. Quinza, *Strange design. Du design des objets au design des comportements*, Villeurbanne 2014.

¹⁶ „[...] Eco affirme que l’architecture et le design sont régis, comme les autres langages, par des codes, des modèles structuraux, des systèmes de normes. Ces codes, qui se manifestent sous forme de lexiques iconologiques, stylistiques et rhétoriques ont pourtant la spécificité de s’appuyer sur des comportements, et donc sur des dimensions psychologiques, politiques”. J. Dautrey, E. Quinza, *op. cit.*, s. 20.

¹⁷ E. Trincherini, *In teoria... i mobili. La produzione dell’arredo in Toscana dal secondo dopoguerra a oggi: pratiche ed estetiche*, [w:] E. Trincherini, D. Turrini, *Creativa produzione. La Toscana e il design italiano 1950–1990*, (kat. wyst.), Lucca 2015, s. 33.

¹⁸ A. Wolf, „Superurboeffimero n.7: Umberto Eco’s Semiologia and the Architectural Rituals of the U.F.O.”, [w:] E. Piccardo, *Archphoto 2.0 Radical city 01*, 2011, nr 1, s. 28–29.

¹⁹ „It was Eco who first joined architecture to a structuralist position from Roland Barthes; and it was Eco who therefore first exploded the Modernist understanding of function, drawing

Tekst ten rzuca światło na interesującą mnie problematykę oraz stanowi bazę i punkt wyjścia do dalszych, dokładniejszych badań, które obejmowałyby pozostałe projekty i zakresy działań UFO.

Zależność między teoriami Eco a projektami UFO zauważa i podkreśla także Alessandra Acocella w swojej pracy *Avanguardia diffusa. Luoghi sperimentazione artistica in Italia 1967–1970*²⁰. Przy opisie wydarzeń z inauguracji VI Premio Masaccio, podczas którego radykalni architekci zszokowali widownię swoim happeningiem *Superurboeffimero nr 7*, autorka konkluduje:

Lekcja Eco zostanie zinternalizowana przez UFO do tego stopnia, że eksplodują wszystkie sprzeczności „komunikacyjnego bombardowania” społeczeństwa medialnego, poprzez eksperymentowanie z alternatywnymi praktykami estetycznymi, mającymi na celu trafienie do jak najszerzej i nieróżnicowanej liczby odbiorców²¹.

Rola Umberta Eco, nie tylko jako inspiratora radykalnych projektów UFO, ale również jako jednej z ważniejszych postaci florenckiego ruchu studenckiego, została potwierdzona w pracach Patrizi Mello – wykładowczyni na Wydziale Architektury i zaangażowanej badaczki ruchu, która wciąż aktywnie pracuje ze swoimi studentami, aby zachować pamięć o tym niezwykłym okresie architektury włoskiej. Do jej ostatnich publikacji należy *Firenze e le avanguardie Radicali. Progetti, azioni, super-visioni, oggetti extra*, w której opublikowane zostały wywiady z Lapo Binazzim²², oraz *Neoavanguardie e contrcultura a Firenze. Il movimento Radical e i protagonisti di un cambiamento storico internazionale*, gdzie omówiony został artystyczno-kulturalny klimat Florencji, w którym rodziła się architektura radykalna²³.

O wpływie Eco na charakter działalności UFO opowiedział sam Lapo Binazzi w swoich licznych tekstach. W 1989 pisze następująco:

on Barthe's social reading of 'usage' and 'code' to fuel Florentine anti-design agitators; and it was Eco who first introduced architecture to the idea of 'a chromatic continuum' of visual codes and who persuaded succeeding generations of architects". A. Wolf, "Superurboeffimero n.7: Umberto Eco's Semiology and Architectural Rituals of the U.F.O.", [w:] Piccardo E., *Archphoto 2.0 Radical City* nr 1, 2011, s. 28.

²⁰ A. Acocella, *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967–1970*, Macerata 2016.

²¹ „La lezione di Eco sarà interiorizzata dagli UFO al punto tale da far esplodere tutte le contraddizioni del 'bombardamento comunicativo' della società massmediatica, attraverso la sperimentazione di pratiche estetiche alternative volte a colpire un numero quanto più possibile ampio e indifferenziato di destinatari". Ibidem, s. 80–81.

²² P. Mello, *Firenze e le avanguardie Radicali. Progetti, azioni, super-visioni, oggetti extra*, Firenze 2017.

²³ P. Mello, *Neoavanguardie e controcultura a Firenze. Il movimento Radical e i protagonisti di un cambiamento storico internazionale*, Firenze 2017.

UFO, nauczani przez Eco, ich profesora w latach 1965–1970 na Wydziale Architektury we Florencji, rozpoczęli szeroko zakrojone eksperymenty ze wszystkimi technikami pisarskimi, nietypowymi zwłaszcza w dziedzinie architektury, i w istocie ustanowili nieciągłość podejścia do swojej twórczości, która do dziś, a kto wie, jak długo jeszcze, czeka, aby być opracowana²⁴.

W innym miejscu podkreśla:

Niezależny charakter naszych i moich projektów manifestował się już od odległych początków mitycznego roku 68, kiedy przyjaźń z Umberto Eco oraz jego wykłady obudziły w nas pasję do zupełnie nowej estetyki stworzonej z denotacji i konotacji, ironii i wieloznaczności, z gier ze znaczącym i znaczoną, definitywną w swojej precyzji lingwistycznej, która miała za zadanie demistyfikację retoryki włoskiego „dobrego designu” z lat 60. oraz nadętych zapewnień przemysłu, gdzie technologia i złożoność relacji między formą a funkcją okazały się metaforą status-symbol, marketingowym odurzeniem, zainfekowanymi „ukrytymi perswazjami”. Odkryliśmy natomiast, że możliwy był design korespondujący ze sztukami wizualnymi, oparty na entuzjazmie wyobraźni zbiorowej, na spontaniczności masowej kreatywności, na jasności indywidualnej wizji, która nawiązując do „mody ulicy” okazuje się być lżejsza a jednocześnie bardziej głęboka²⁵.

Również w krótkim tekście „Gli UFO ancora fra noi (dai mitici anni '60)” opublikowanym w *Cento storie sul filo della memoria. Il „Nuovo Teatro” in Italia negli anni '70*, architekt, obok inspiracji odnalezionych w pracach Michaela Kirby'ego (*Happenings*), Edwarda T. Halla (*Ukryty wymiar*) czy Desmonda Morrisa (*Człowiek i jego gesty*), wymienił ich mistrza – włoskiego semiologa²⁶.

²⁴ „Gli UFO, ammaestrati anche da Eco, loro professore dal 1965 al 1970 alla facoltà di architettura di Firenze, si lanciarono nella sperimentazione a tutto campo di tecniche di scrittura inconsuete specialmente in campo architettonico, e fondarono di fatto una discontinuità di approccio al proprio lavoro che ancora oggi e chissà per quanto altro tempo ancora aspetta di essere colmata”. L. Binazzi, *Scrittura creativa*, [w:] S. Calatroni (red.) *Lettere Segrete. Antologia di scritti e di oggetti di design*, Milano 1989, s. 22.

²⁵ „Il carattere indipendente del nostro e del mio design si manifestava già dagli ormai lontani esordi nel mitico '68, quando dall'amicizia con Umberto Eco e dai suoi insegnamenti ci appassionammo ad un'estetica affatto nuova, fatta di denotazioni e di connotazioni, di ironia e di ambiguità, di giochi di significante e di significato e in definitiva di precisione linguistica che doveva demistificare la retorica del 'buon design' italiano degli anni '60 e le sue un po' tronfie sicurezze industriali dove la tecnologia e la sofisticazione del rapporto tra forma e funzione si rivelavano metafore da status-symbol, intossicazioni da marketing, raffreddori da 'persuasori occulti'. Invece scopriamo che era possibile un design più dialogante con le arti visive, con l'esuberanza dell'immaginario collettivo, con la spontaneità della creatività di massa, con la lucidità della proposta individuale che, apparentandosi con la 'moda di strada', risultasse più leggero ma allo stesso tempo profondo”. L. Binazzi, „Ghiribizzi di luce”, cyt. za: S. Pezzato (red.), *UFO Story. Dall'architettura radicale al design globale* (kat. wyst.), Prato 2012, s. 267.

²⁶ E. Gualtierio, R. Sacchetti, *Cento storie sul filo della memoria. Il „Nuovo Teatro” in Italia 1967–1970*, Corazzano 2017.

Wracając do publikacji, do ostatnich niezwykle ważnych, ponieważ zbierają całą działalność grupy UFO, należą: katalog *UFO Story. Dall'architettura radicale al design globale*²⁷, wydany z okazji pierwszej, monograficznej wystawy UFO w Centro Pecci w Prato w 2012 roku, oraz ostatnia, świetnie wydana książka *UFO. Unidentified Flying Object for contemporary architecture: UFO's experiments between political activism and the artistic avant-garde*²⁸.

W tym miejscu warto uzupełnić informacje o najważniejsze wystawy, w których grupa UFO lub też sam Lapo Binazzi, wzięli udział. Do nich należą: *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959*²⁹, *Documenta 8*³⁰; *Il Dolce Stil Novo (della Casa)*³¹; *Archipelago. Architettura sperimentale 1959–1999*³²; *Radical design. Ricerca e progetto dagli anni'60 a oggi*³³; *Radicals. Architettura e design 1960/1975*³⁴; *The Italian Metamorphosis 1943–1963*³⁵, *Radici Radicale 1965/1975. Archizoom, Pettena, Superstudio, UFO*³⁶; wspomniana już wystawa w Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato, 2012³⁷; *Utopie radicali*, Florencja, Palazzo Strozzi, 2017³⁸. Ostatnia *Unidentified Flying Object (UFO)* miała miejsce w siedzibie Frac Centre-Val de Loire w Orleanie³⁹.

Swoje badania zdecydowałam się ograniczyć do radykalnych projektów UFO z lat 1968–1975. Rok 1968 to początek faktycznej działalności grupy, którą rozpoczęli serią happeningów *Urboeffimeri*. To również rok kulminacji niepokojów i napięć, czas wielkiej kontestacji, ruchów studenckich i strajków robotniczych. To także data wydania książki Umberta Eco *La Struttura assente* oraz ugruntowanie jego semiologicznych badań nad zjawiskami kultury.

²⁷ *UFO Story. Dall'architettura radicale al design globale*, (kat. wyst.), S. Pezzato (red.), Prato 2012.

²⁸ *UFO. Unidentified Flying Object for Contemporary Architecture: UFO's Experiments between Political Activism and the Artistic Avant-garde*, B. Lampariello, A. Anselmo, B. Hamzeian (red.), New York, Barcelona 2022.

²⁹ 25.07–07.09 1981, Centre Pompidou, Paryż. Kurator: Germano Celant.

³⁰ 12.06–20.09 1987, Muzeum Fridericianum, Kassel. Kurator: Manfred Schneckeburger.

³¹ 25.01–10.03.1991, Palazzo Strozzi, Florencja. Kurator: Andrea Branzi.

³² Pistoia, 1999. Kurator: Gianni Pettena.

³³ San Giovanni Valdarno, 2004. Kurator: Gianni Pettena.

³⁴ 15.09–17.11.1996, Biennale di Venezia. Kurator: Giannina Pettena.

³⁵ 06.10.1994–22.01.1995, Muzeum Guggenheim, Nowy Jork. Kuratorzy: Germano Celant, Andrea Branzi, Gian Piero Brunetta, Maurizio Fagiolo dell'Arco, Vittorio Gregotti, Luigi Settembrini.

³⁶ 14.02.–18.04.2009, Galleria il Ponte, Florencja. Kurator: Enrico Pedrini.

³⁷ 30.09.2012–24.02.2013, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato. Kurator: Stefano Pezzato

³⁸ 20.10.2017–21.01.2018, Palazzo Strozzi, Florencja. Kuratorzy: Pino Bruggellis, Gianni Pettena, Alberto Salvadori.

³⁹ 15.04.2022–15.01.2023, Frac Centre-Val de Loire, Orléans. Kurator: Beatriz Lampariello.

Rok 1975 przyjmuję jako symboliczną datę zakończenia oryginalnej, w swoim wyrazie, radykalności. To również data zniesienia nieformalnej szkoły Global Tools⁴⁰. Radykalni zaczęli podążać wieloma, różnymi ścieżkami. Alessandro Mendini rzucił hasło: *l'architettura radicale è morta, viva post-radicale* (architektura radykalna nie żyje, niech żyje postradykalna), powstała grupa Alchimia (1976)⁴¹, którą również współtworzył Lapo Binazzi, następnie powstała grupa Memphis (1981) z Ettore Sottsass'em na czele⁴².

W tych latach UFO zorganizowało serię happeningów *Urboeffimeri*, które zainspirowane były doświadczeniami austriackich architektów, takich jak Hans Hollein, Walter Pichler oraz grup Archigram, Coop Himmelblau, Haus-Rucker-Co, a także francuskiej grupy Utopie. W tym okresie powstały również wnętrza sklepów *Forza John!*, *Mago di Oz*, *Saga de Xam*, restauracja *Sherwood*, dyskoteki *Bambaissa*, a wraz z tymi wnętrzami przedmioty takie jak lampy *Dollaro*, *MgM* i *Paramount*, inspirowane ikonami pop kultury i wyobraźnią masową. W następnych latach grupa zrealizowała serię projektów będących wynikiem badań nad terytorium, miejscami peryferyjnymi i marginalnymi. Były to performanse *Giro d'Italia* (1971, 1973), fotograficzna dokumentacja przydrożnych domów A.N.A.S. (1969), alternatywny przewodnik *Controguida di Firenze* (1974) czy antykonkurs na nową siedzibę Uniwersytetu Florenckiego *Mostro dell'Id* (1971). W tym czasie architekci tworzyli również liczne teksty, manifesty, komiksy, często stanowiące integralną część z projektami. Przykładem tego są między innymi: *Produzione industriale e creatività individuale U.F.O.* (1973)⁴³, *Manifesto del*

⁴⁰ Global Tools to nieformalna szkoła powołana 12 stycznia 1973 roku z inicjatywy "radykalnych" architektów i grup: Archizoom, Superstudio, Alessandro Mednini, Remo Buti, Ugo La Pietra, Gianni Pettena, Ettore Sottsass, 9999, UFO i innych. Jej celem było stworzenie laboratorium oraz serii seminariów do propagowania wykorzystywania naturalnych materiałów, pierwotnych technik oraz do stymulowania i rozwoju indywidualnej kreatywności. Więcej na temat zob.: Global Tools, „Documento 1”, *Casabella* 1973, nr 377, s. 4; Global Tools, „Documenti. 2”, *Casabella*, 1973, nr 379, s. 44–48; A. Branzi, „Al di fuori del design. Global Tools scuola di non-architettura”, *Casabella*, 1975, nr 397, s. 17–19; „Global Tools – Documento 1”, *Casabella*, 1973, nr 377; A. Branzi, „Radical Notes”, *Casabella* 1973, nr 377; A. Mendini, „Didattica dei maestri/The teaching of crafts”, *Casabella*, 1973, nr 377; A. Branzi, „Global Tools, a school of non-architecture”, *Casabella*, 1975, nr 397; V. Borgonuovo, S. Franceschini (ed.), *Global Tools 1973–1975*, Istanbul 2015.

⁴¹ Alchimia powstała w 1976 roku z inicjatywy Alessandro Guerriero, następnie prowadzona przez Alessandro Mendiniego. Według tego ostatniego Alchimia, podobnie jak założenia ruchu radykalnego, powstała jako zaprzeczenie wszystkiego tego, co nazywane było dobrym, włoskim designem. Zob. *Santa Alchimia*: www.alchimiamilano.it.

⁴² Grupę Memphis tworzyli Ettore Sottsass jr., Andrea Branzi, Michele De Lucchi, Hans Hollein, Mateo Thun, Shiro Kuramata, Arata Isozaki. Artyści podjęli próbę odnowienia praktyki projektowania, stworzenia „nowego designu”, który oferował absolutną wolność kreacji, zezwalając niekiedy na bardzo rażące łączenie kolorów, materiałów i form. Zob.: B. Radice, *Memphis. The New International Style*, Milano 1981; R. Horn, *Memphis. Objects, furniture, patterns*, Philadelphia 1985.

⁴³ UFO, „Produzione industriale e creatività individuale”, *Casabella*, 1973, nr 379, s. 46–47.

discontinuo (1969)⁴⁴, program dla antyszkoły *Global Tools Non-design. Dall'oggetto alla sopravvivenza* (1974)⁴⁵ czy nieprawdziwy kwestionariusz *Elementi di prossemica territoriale* (1971)⁴⁶.

Podział książki

Dla jasnego i uporządkowanego wywodu praca została podzielona na trzy części.

Część pierwsza „Narodziny Architektury Radykalnej”, ma na celu przyjrzenie się ogólnej atmosferze społecznej, kulturowej i artystycznej, zarówno we Włoszech jak i na świecie, w której rodził się radykalny ruch oraz kształtowały się teorie Umberto Eco. Pokróćce przedstawione najważniejsze aspekty pokazują złożoność problematyki ruchu radykalnego, który nie był wynikiem kaprysów młodych studentów architektury, lecz sumą wielu czynników, związanych zarówno z kontekstem polityczno-społecznym, jak i kulturowo-artystycznym. Omówione również będzie epicentrum radykalnego ruchu, jakim był Wydział Architektury we Florencji, jak i samo miasto, które w latach 60. było miejscem niezwyklego fermentu i kontestacji w sztuce, muzyce, literaturze oraz architekturze. Zakończenie tej części stanowić będzie omówienie charakterystyki radykalnych grup, ich najważniejszych projektów oraz stosowanej terminologii.

Część druga „Teoria Eco – praktyka UFO” poświęcona jest projektom i działalności członków grupy oraz naukowej działalności semiologa w dziedzinie architektury i sztuki. W pierwszym rozdziale „Radykalna działalność UFO” zostaną omówione projekty z lat 1968–1975, które podzielone zostały na happeningi (przede wszystkim seria *Urboeffimeri*), wnętrza i przedmioty oraz działalność na terytorium miasta i na jego peryferiach. Ponadto zarysowane zostaną główne założenia działań grupy: manifest nieciągłości, atrofia przedmiotu – hipertrofia wyobraźni oraz tzw. kreatywne pisanstwo (*scrittura creativa*). Na końcu tego rozdziału wskazane zostaną „punkty styku” radykalnych architektów z ich wykładownicą – Umbertem Eco.

Drugi rozdział poświęcony jest przybliżeniu postaci semiologa oraz jego najważniejszych teorii z tego okresu. Osobno omówione będą zagadnienia związane z nieciągłością i otwartością dzieła (*Dzieło otwarte*), mitami i rytuałami współczesności (*Diariusz najmniejszy*), fenomenami kultury popularnej (*Apokaliptycy*

⁴⁴ L. Binazzi, *Manifesto of the discontinuous*, (1969), [w:] G. Pettena (red.), *La città invisibile. Architettura sperimentale 1965/1975*, Florence 1983, s. 188–189.

⁴⁵ L. Binazzi (UFO), „Non-design. Dall'oggetto alla sopravvivenza”, *Casabella*, 1974, nr 386, s. 16–18.

⁴⁶ UFO, „Elementi di prossemica territoriale (questionario diffuso dal gruppo UFO, Firenze)”, cyt. za: U. Eco, „Le nuove forme espressive”, [w:] *Innovazioni tematiche espressive e linguistiche della letteratura italiana del Novecento. Atti dell'VIII congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, Biblioteca dell'«Archivum Romanicum»*, 1976, vol 128, s. 239–244.

i dostosowani) oraz semiologii architektury (*Nieobecna struktura*). Taki podział najważniejszych kwestii poruszanych przez semiologa w „radikalnych” latach ma być wskazaniem na konkretne obszary ich interpretacji w działalności grupy UFO.

Trzecia część, sedno niniejszej pracy, to próba interpretacji i analizy relacji między radykalnymi projektami UFO a semiologicznymi teoriami Eco, która przeprowadzona będzie na trzech poziomach:

- 1) Interpretacja projektów UFO z perspektywy koncepcji nieciągłości, która towarzyszyła grupie przez całą jej radykalną działalność oraz stanowiła charakterystykę ówczesnego świata – o czym pisał Eco m.in. w swoim *Dziele otwartym*.
- 2) Radykalna działalność grupy jako swoiste odzwierciedlenie postawy przyjętej przez Umberta Eco – postawy niszczyciela mitów i rytuałów współczesności. Omówione tu zostaną, wspólne dla obydwu stron, cechy charakterystyczne jakimi były ironia, prowokacja, parodia, narracyjność oraz swoiste badania antropologiczne.
- 3) Teoria semiologii architektury, którą Eco spisał w *Nieobecnej strukturze*, w rozdziale „Funkcja i znak (Semiologia architektury)”. Dzięki przyjęciu założeń wypracowanych przez Eco, projekty UFO rozpatrywać można z jednej strony jako konsekwencję uwolnienia architektury ze sztywnych ram funkcjonalizmu na rzecz funkcji sekundarnych – symbolicznych. Z drugiej – jako dosłowną transpozycję tezy Eco, jakoby architektura była środkiem komunikacyjnym, czy nawet sama była komunikatem.

Wszystkie powyższe poziomy interpretacji mają doprowadzić do, zaprezentowanej w rozdziale drugim, konkluzji, w której architektoniczno–urbanistyczną działalność UFO odczytana zostanie jako forma „wojny podjazdowej” propagowanej przez Eco (*guerriglia semiologica*). Praktyczna i intuicyjna interpretacja walki o „krytyczną świadomość”⁴⁷, przeprowadzona przez młodych, radykalnych architektów przyczyniła się do demistyfikacji i dekodyfikacji systemów władzy (czy to politycznej czy konsumpcyjnej). Architekci, poprzez swoje działania we wnętrzach i na terytorium miasta, stali się przykładem „grupki partyzantów, którzy przyczyniliby się do ponownego wprowadzenia wymiaru krytycznego do biernego odbioru”⁴⁸.

⁴⁷ D. S. Schiffer, *Umberto Eco. Labirynt świata. Biografia*, Warszawa 2001, s. 69.

⁴⁸ U. Eco, „Partyzantka semiologiczna”, [w:] *Semiologia życia codziennego*, przeł J. Ugniewska, P. Salwa, Warszawa 1996, s. 167.

Część pierwsza

Narodziny architektury radykalnej

Rozdział 1.

Kontestacja powojennej rzeczywistości

Radykalni pojawiają się na fali pop-artu, na fali beatników. Pojawiają się na fali przemian, które nadeszły po cenzurze Bauhausu, który zalał Środkową Europę (...). Zdaliśmy sobie sprawę, że jego sposób interpretowania rzeczywistości, pomimo swojej wartości, przestał być aktualny. Jedną z tych przemian był konsumpcjonizm, wobec którego radykalni szukali krytycznej postawy, radykalnej krytyki. Była to ironiczna krytyka wywodząca się z lekcji pop-artu. Florentczycy pojawiają się w 1966 i od razu zdają sobie sprawę z ostatnich przemian społecznych. Motorem tych przemian nie było tylko zaspakajanie potrzeb, funkcji, satysfakcji. Były one wynikiem spontanicznych kontestacji studenckich i były to potrzeby przede wszystkim duchowe, psychologiczne, potrzeby kreatywności. Potrzeby poszerzenia panoramy badań nad sztukami wizualnymi⁴⁹.

Wypowiedź Lapo Binazziego, członka i lidera grupy UFO, doskonale opisuje wielopłaszczyznowość przemian powojennej rzeczywistości, ich wymiar społeczny, kulturowy oraz artystyczny. Poszukiwania nowych form wyrazu, badania nad sztukami wizualnymi, o których wspomina Binazzi, prowadzą do „eksplozji” nowych tendencji w sztuce, do wychodzenia poza granice dyscyplin. Podobnie działo się w architekturze, która po okresie modernizmu skonfrontowała się z nowymi problemami współczesności, rewidując metody projektowania i eksperymentując w oparciu o niczym nieograniczoną wyobraźnię architektów.

⁴⁹ „I Radicali arrivano sull'onda di pop-art, sull'onda di beatniks, arrivano sul cambiamento che col Bauhaus, come concezione espressione della Mitteleuropa (...). Ci accorgiamo che questo modo di interpretare la realtà è un modo importante, è un modo critico, però non dà conto, non rende conto dei cambiamenti che ci sono stati. E uno di questi cambiamenti è il consumismo di massa su cui i radicali cercano di operare una critica radicale, una critica piuttosto ironica che deriva anche dalla lezione della pop-art. I fiorentini arrivano nel '66 a rendere conto delle ultime trasformazioni della società, che non era fatta solo di bisogni, di funzioni e di soddisfacimento di questibisogni e di questi funzioni, ma introducono sulla spinta dei movimenti e delle contestazioni studentesche spontanee della prima ora, il soddisfacimento dei bisogni spirituali, degli bisogni psicologici, cioè dei bisogni di immaginazione. Bisogni di una funzione in grado di allargare moltissimo il panorama delle ricerche sulle arti visive”. Lapo Binazzi, rozmowa z dnia 25.04.2016, Florencja.

Przemianom tym, zarówno kulturowo-społecznym jak i artystycznym, przyglądał się Umberto Eco, a jego prace z lat 60. stanowią cenne opisy ogólnej atmosfery kontestacji i fermentu. Na tę kontestację składało się wiele różnorodnych czynników, od przemian społeczno-ekonomiczno-politycznych, po nowe kierunki artystyczne, które te przemiany na swój sposób komentowały. Manifestacje kontrkultury, postęp cywilizacyjny, przewartościowania w obszarze nauki, rozwój nauk przyrodniczych, sztuki, filozofii, zmiana stylu życia, obyczajowości, umasowienie i standaryzacja życia, a w końcu rozwój działań marginalnych i alternatywnych. Był to czas niezwykłych napięć, które manifestowały się licznymi strajkami robotników, protestami studentów walczących o lepszą edukację, okupacją kampusów uniwersyteckich, tzw. *Sit-in's, teach-in's* (rewolucja na kampusie w Berkeley w 1964 stanowi symbol kontestacji studentów⁵⁰). Rewolucja kulturowa w Chinach i wojna w Wietnamie wywołały gwałtowną reakcję na całym świecie. Liczne manifestacje były aktami sprzeciwu; tzw. ruchy hippisowskie nawoływały do pokoju, wolnej miłości i tolerancji. Coraz odważniejsza stawała się walka o równouprawnienie (kobiet, mniejszości narodowych, środowisk homoseksualnych) oraz zwrot ku wartościom i prawom człowieka⁵¹. Zmiany obyczajowości przejawiały się m.in. emancypacją kobiet, rewolucją seksualną, rozwojem muzyki popularnej (fenomen brytyjskiej grupy *The Beatles*, Bob Dylan w Stanach Zjednoczonych), ukształtowaniem się tzw. kontrkultury i undergroundu⁵². Rysował się coraz wyraźniej konflikt pokoleń. Umberto Eco, w eseju *Kryzys Pax Americana*, opisał to zjawisko przyglądając się typowemu ojcu i jego synowi. Młode pokolenie radykalnie odrzuciło wartości swoich rodziców i dawało temu wyraz nie tylko swim wyglądem („nosi już włosy na modłę indiańską, meksykańskie poncho”), ale również zachowaniem i zainteresowaniami („gra na azjatyckim sitarze, czyta teksty buddyjskie lub leninowskie broszury i często potrafi [tak jak w czasach późnego Cesarstwa] pogodzić Hessego, zodiak, alchemię, idee Mao, marihuanę i technikę partyzantki miejskiej”)⁵³.

⁵⁰ Scenariusz z Berkeley powtarza się na innych uczelniach, Berkeley zaś pozostaje nadal centrum krytycznych poszukiwań nowych form życia i koncepcji społeczeństwa przyszłości; zob. A. Jawłowska, *Drogi kontrkultury*, Warszawa 1975, s. 59.

⁵¹ Jednym z ważniejszych jest zaangażowanie Martina Luthera Kinga (1929–1968) w walce o równouprawnienie Afroamerykanów i prawa człowieka. Za swoją działalność otrzymał w 1964 roku Pokojową Nagrodę Nobla.

⁵² Terminu *underground* po raz pierwszy użył Marcel Duchamp 20 marca 1961 roku podczas sympozjum w Philadelphia Museum Collage of Art. Ogłosił wówczas: „The great artist of tomorrow will go underground”. Zob. J. Gough-Cooper, J. Caumont, *Ephemerides on and about Marcel Duchamp and Rose Sélavy, 1887–1968*, Cambridge 1993.

⁵³ U. Eco, *Kryzys Pax Americana*, [w:] Idem, *Semiologia życia codziennego*, przeł. J. Ugniewska, P. Salwa, Warszawa 1996, s. 80–81.

Podrozdział 1.1. Radykalizacja postaw i języka

Był to czas głębokiej rewizji i zakwestionowania wszelkich systemów politycznych, sprzeciwu wobec kapitalizmu i konsumpcjonizmu. Do tego należy dodać także kryzysy ekonomiczne, industrializację, mechanizację przemysłu, postęp technologiczny, a co za tym idzie – wykreowanie czasu wolnego i nowych form rozrywki masowego odbiorcy.

Kontestacja objęła cały świat, a poszczególne jej przejawy, pomimo wielu różnic kulturowych i politycznych, miały wiele wspólnego.

Czynny protest przeciw wszystkiemu, co narzuca ludziom cywilizacja techniczna w sferze warunków materialnych i nadbudowy ideologicznej, zrodził się w środowiskach uczącej się młodzieży i lewicowych intelektualistów krajów o niejednakowym poziomie rozwoju ekonomicznego. Wybuchy protestu o różnej sile i zasięgu działania nastąpiły niemal w tym samym czasie w krajach bogatych i biednych, ekonomicznie rozwiniętych i zacofanych, we Francji, Stanach Zjednoczonych, Japonii, Holandii, Republice Federalnej Niemiec, Belgii, Anglii, Włoszech, Hiszpanii, Turcji, krajach Ameryki Łacińskiej, a także w Chinach i Jugosławii⁵⁴.

Wszystkie te, jedynie zarysowane tu czynniki doprowadziły do „zmiany sposobu myślenia i oceny rzeczywistości w środowisku młodzieży, a także wywołały pewien ferment wśród pisarzy, artystów, pracowników naukowych. Pozostawiły najbardziej wyraźne ślady w sferze kultury, światopoglądu, stylu życia, obyczaju, form ekspresji”⁵⁵.

We Włoszech przemiany, zarówno ekonomiczne, polityczne, jak i kulturowe, stymulowały ogólną kontestację wśród młodego pokolenia oraz prowadziły do rewizji we włoskiej sztuce i architekturze. Po okresie tzw. boomu ekonomicznego⁵⁶ przyszedł okres burzliwych transformacji.

Strajki robotników, które nasiliły się pod koniec lat 60. stały się rosnącym problemem północnych Włoch i obrazowały wzmagającą się radykalną krytykę systemu kapitalistycznego. W książce *Ettore Sottsass and the Poetry of Things* Deyan Sudjic opisuje uliczne protesty studentów obrzucających jajkami kobiety w futrach i mężczyźni w garniturach udających się do opery La Scala oraz strajkujących robotników z fabryki Pirelli w mediolańskiej Galleria Vittorio Emanuele II, którzy zakłócili jedzącym kolację w eleganckich lokalach⁵⁷. Nasilające się

⁵⁴ A. Jawłowska, *Drogi kontrkultury*, Warszawa 1975, s. 8.

⁵⁵ Ibidem, s. 11.

⁵⁶ Koniec lat 50. i początek lat 60. to czas najlepszej koniunktury i prosperity we Włoszech. Produkcja i konsumpcja takich sprzętów jak samochody, lodówki, telewizory nie tylko „podciągnęły” kraj do poziomu przemysłowego mocarstwa, ale również radykalnie zmieniły kulturowy krajobraz ówczesnych Włoch.

⁵⁷ D. Sudjic, *Ettore Sottsass and poetry of things*, London 2015, s. 150.

strajki, protesty i manifestacje w ostateczności doprowadziły do dramatycznych wydarzeń z tzw. gorącej jesieni (*l'autunno caldo*) 1969 roku.

Pod koniec lat 60. i z początkiem lat 70. we Włoszech nastąpił kryzys jednocześnie na froncie społecznym, politycznym i kulturowym. Można powiedzieć, że był on częścią kolizji mitu z rzeczywistością, częścią niezadowolenia klasy pracującej z warunków życia i pracy. Kulminacją tych nastrojów były strajki robotników w latach 1968–1969, które wynikały z utrzymujących się złych warunków mieszkaniowych, opieki zdrowotnej i edukacji oraz pogarszających się warunków pracy i niskich płac. Protesty studentów, które miały miejsce w tym samym czasie, motywowane były sympatią dla klasy pracującej oraz rozczarowaniem osiągnięciami pierwszej powojennej generacji. Klasa pracująca, której ilość zwiększyła się po wojnie, w końcu, po prawie dekadzie, podniosła głos, aby wyrazić swoje niezadowolenie. Pierwsza wielka fala strajków miała miejsce już na początku lat 60. jednak, kiedy studenci połączyli swoje siły z klasą pracującą, kryzys końca lat 60. zmienił się w kulturową rewolucję⁵⁸.

O rewolucji kulturowej pisał również Marco Revelli w swojej książce 1968. *La Grande Contestazione*. W tym tekście wskazuje na proces przeobrażeń kulturowych i obyczajowych ówczesnych Włoch. Wydarzenia prowadzące do tzw. Maja 1968 oraz sam rok 68, jak opisuje autor, „był punktem podsumowującym proces akumulacji i kondensacji wielu linii kryzysów. [...] Rok 68 to ‘rewolucja kulturowa’, czy mówiąc dokładniej: ‘rewolucja antropologiczna’, a więc olbrzymia zmiana w życiu codziennym, w stylu życia”⁵⁹.

⁵⁸ „In the late 1960s and early 1970s, a crisis took place in Italy simultaneously on the social, political and cultural front. This can be seen in part as a collision between myth and reality, in as much as the Italian working-class population finally showed its dissatisfaction with its living and working conditions. The grievances which led to the workers’ strike of 1968 and 1969 arose from the continued poor provision of housing, health and education, and from deteriorating working conditions and low pay. The students’ protests of the same years were motivated by sympathy with the workers’ cause and by a sense of disillusionment with the cultural achievements of the first post-war generation. The working-class population had expanded enormously in the decade after the war, and, for the first time for almost a decade, it found a voice with which to express itself. The first major wave of strikes had occurred in the early 1960s, but, when the students joined forces with the working-class, the crisis of the late 1960s turned into a cultural revolution”. P. Sparke, *‘A Home for Everybody?’: Design, Ideology and the Culture of the Home in Italy, 1945–1972*, [w:] *Culture and Conflict in Postwar Italy: Essays on Mass and Popular Culture*, red. Zygmunt G. Baranski, Robert Lumley, London 1990, s. 239.

⁵⁹ „[Il sessantotto] è stato il punto conclusivo di un processo di media durata, di accumulazione e di condensazione di linee di crisi che sono giunte, tutte insieme in superficie e a mostrarsi, ma che erano già in sospensione nell’atmosfera degli anni precedenti. [...] Il sessantotto fu una ‘rivoluzione culturale’ o antropologica, per dirlo in modo più impegnativo: un gigantesco spostamento nel vissuto quotidiano, negli stili di vita”. M. Revelli, 1968: *La Grande Contestazione*, 2012 cyt. za: P. Mello, *Neoavanguardia e controcultura a Firenze...*, s. 70.

Revelli wskazuje na istotne zmiany jakie rewolucja za sobą pociągnęła. Były to zmiany wartości i stylu życia, radykalizacja postaw, pragnienie gruntownych przemian. „Złość, czy nawet furia grupowych manifestacji. Upodobanie do nadmiaru, do paradoksów, do hiperboli i transgresji. Chęć szokowania i bezczeszczenia: do podkreślenia, przez każdego, swojej inności lub bycia ‘spoza’. Przede wszystkim zaś, nie identyfikowania się ze światem dorosłych; z tym co ogólnie ale uniwersalnie nazywa się ‘Systemem’”. Revelli podkreśla niezwykle ważny aspekt, jakim była swoista „radykalizacja gestów i języka”⁶⁰.

Rok 1968 był również znamieny dla młodych artystów, którzy wyszli na ulice i skonfrontowali swoje działania artystyczne z mieszkańcami miast, ich życiem codziennym, problemami i frustracjami. Zmieniła się zatem relacja artysta – publiczność. Natomiast miasto, jego ulice, peryferia, centra historyczne stały się miejscem obustronnego procesu twórczego, pokazując zależności sztuki od społeczeństwa⁶¹.

Młodzi studenci z Wydziału Architektury we Florencji byli tego najlepszym przykładem. Doskonale wpisują się w tę linię artystycznej kontestacji, w której podważają dotychczasowy styl życia, a w konsekwencji projektowania oraz kształtowania otoczenia współczesnego człowieka. Lapo Binazzi podczas naszej pierwszej rozmowy przyznał:

Ta intelektualna rewolucja powoli nabierała kształtu. Momentem, w którym wszystko się skoncentrowało był rok 1968. Czym jest rok 1968? Jak odznaczył się w historii? Jako *l'imagination au pouvoir* francuskiego maja. Ale my tę *l'imagination au pouvoir* praktykowaliśmy przez całe lata 60., ponieważ okupacje występowały jedna po drugiej, ruch studencki produkował eksperymenty, takie jak nasze dmuchane obiekty lub inne rzeczy, które jednak w swoim eksperymentalizmie były spontaniczne. Były spontaniczne, ponieważ nie miały żadnego związku z polityką, z ruchami politycznymi, które narodziły się później – np. Potere Operaio, Lotta Continua – ze swoją degeneracją walki zbrojnej⁶².

⁶⁰ „La radicalità dei suoi gesti e del suo linguaggio. La rabbia, potremmo dire, anzi il furore, delle sue manifestazioni collettive. Il gusto per l'eccesso, per il paradossale, per l'iperbole e la trasgressione. La voglia di scandalizzare e dissacrare: di marcare, da parte di ognuno, il proprio 'essere altro' o 'essere fuori'. Comunque di non essere confuso con l'universo adulto; con quello che, genericamente ma universalmente, si chiama 'il Sistema'”. M. Revelli, *op. cit.*; cyt. za: P. Mello, *Neoavanguardia e controcoltura a Firenze...*, s. 70.

⁶¹ A. Pioselli, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Milano 2018, s. 12.

⁶² „Questa rivoluzione intellettuale, piano piano, prende corpo. E il momento in cui tutto si accentra, tutto converge, è il 1968. Cos'è il 1968? Com'è passato alla storia? Come *l'imagination au pouvoir* del maggio francese. Ma noi questa *imagination au pouvoir* la praticavamo già in tutti gli anni '60, perché c'erano occupazioni una dietro l'altra, il movimento studentesco produceva delle sperimentazioni, come i nostri gonfiabili o come altre cose, che però nel loro sperimentalismo erano spontaneiste. Erano spontanee, non avevano nessun collegamento organico con la politica,

Radykalna krytyka społeczeństwa, o której mówił Binazzi, obejmuje nie tylko podziały klasowe, ale także nieludzkie warunki pracy i życia. Kwestie te poruszone zostały przez turyńskich radykalnych architektów tworzących kolektyw Gruppo Strum. Podczas wielkiej wystawy w MoMA zatytułowanej *Italy: The New Domestic Landscape*, grupa postanowiła nie pokazywać żadnych swoich projektów, lecz wykorzystała tę okoliczność do dystrybucji trzech angielskojęzycznych *fotoromanzi* – foto-nowel, zatytułowanych kolejno: *Utopia*, *The Mediator City*, *The Struggle for Housing*. W ostatniej z nich pojawiają się następujące hasła:

...Edukacja jest narzędziem walki... Przyjrzyjmy się miastom i proletariuszom. Przyjrzyjmy się naszym warunkom... Chcemy usług socjalnych, tanich czynszów, darmowych książek... Kapitalistyczne fabryki i miasta są wrogami naszego zdrowia... Niech miasto będzie nasze⁶³.

Świetnym obrazem ówczesnej włoskiej rzeczywistości, zdominowanej przez „kapitalistyczne fabryki”, jest film w reżyserii Elio Petri zatytułowany *La classe operaia va in paradiso*⁶⁴.

Główny bohater, Lulu Massa⁶⁵, dzięki swojej metodzie koncentracji na powtarzalnych czynnościach, jest wydajnym pracownikiem fabryki. Jego monotonne życie, w pracy jak i poza fabryką (wieczorne oglądnie telewizji, równe ustawianie sztucców) zaczyna powoli ulegać zachwianiu. Jest to wynikiem serii wydarzeń, takich jak wypadek przy pracy (odcięty palec), spotkanie z Militiną, byłym pracownikiem fabryki zamkniętym w szpitalu psychiatrycznym. Decydującym wydarzeniem była konfrontacja z działaczami studenckimi, wykrzykującymi przed fabryką hasła „więcej płacy, mniej pracy”, porównującymi fabrykę do więzienia, proponującymi rewolucyjny sojusz między robotnikami a studentami w walce

con i movimenti politici che sarebbero nati dopo – cioè Potere Operaio, Lotta Continua – con le loro degenerazioni della lotta armata”. L. Binazzi, rozmowa z dnia 25.03.2016.

⁶³ „...Education is an instrument of the struggle... Let's study towns and proletarians. Let's study our condition...We want social services, cheap rents, free books...Capitalist factories and towns are enemies to our health... Let's get hold of the town”. B. Colomina, G. Buckley, *Clip, Stamp, Fold: The Radical Architecture of Little Magazines, 196X to 197X*, Barcelona 2010, s. 131.

⁶⁴ Film jest częścią tzw. „trylogii nerwic” (*trilogia della nevrosi*), którą Elio Petri zrealizował w latach 1970–1973: nerwicę władzy prezentuje film *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970); nerwicę pracy *La classe operaia va in paradiso* (1971), nerwicę pieniędzy *La proprietà non è più un furto* (1973).

⁶⁵ Świetnie zagrana rola Gian Maria Volonté. W tym miejscu warto przypomnieć działalność aktora wraz z jego „grupą prowokacji politycznej” w przestrzeni miejskiej Rzymu. Fingowane przez nich akcje, kłótnie, zamieszki miały zwrócić uwagę pieszych na kwestie nierówności społecznych, brak pracy i niskie płace, ale przede wszystkim miały wskazać ulice jako miejsce do interakcji i dyskusji – nie deski teatru, które, wg. aktorów „nie żyją”. Więcej na temat zob.: dż, „Z teatrów włoskich”, *Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej teatralnej, filmowej, radiowej, telewizyjnej*, 1969, nr 5, s. 154–156.

o wyższe zarobki i godne warunki pracy. Jeden z działaczy studenckich próbując uświadomić Massę o beznadziejności jego obecnej sytuacji i życia dyktowanego przez pracę i czas wolny, wykrzykuje desperacko: „Jak spędzisz swój wolny czas? Przed telewizorem albo rozmawiając o piłce nożnej, a może czas przeleci beczynnienie?... A może idziesz teraz do innej roboty, bo pieniądze tutaj są niewystarczające? Tylko do tego jesteś zdolny! Jesteś niewolnikiem i nikim więcej!”⁶⁶

To wszystko sprawia, że Massa zaczyna kwestionować swoją monotonną rzeczywistość i staje się ważnym głosem rodzących się strajków. Jednym ze znaczących momentów filmu jest przemowa Massy do jego towarzyszy, robotników i związkowców:

Student na zewnątrz powiedział, że zaczynamy, kiedy jest ciemno i wychodzimy, kiedy jest ciemno. Co to za życie? Skoro w tym tkwimy, dlaczego nie podwoimy akordu? Wtedy będziemy pracowali również w niedziele, a może i przez całą noc. Moglibyśmy przyprowadzić nasze żony i dzieci. Zmusimy dzieci do pracy a nasze żony będą wtykać nam do ust kanapki. I po prostu będziemy robić bez żadnej przerwy. Byle naprzód! Naprzód! Naprzód po te 4 cholerne liry zanim umrzemy! [...] Podążałem za polityką związkowców. Pracowałem w imię wydajności dla zwiększenia produkcji, dla zwiększenia produkcji, dla jej zwiększenia! A teraz? Kim teraz się stałem? Stałem się bydlęciem... jestem maszyną!⁶⁷.

Film Petria doskonale oddaje klimat ówczesnych kontestacji, walk klasowych, szarą rzeczywistość zmechanizowanego życia przeciętnego robotnika. Mechanizacja pracy zamienia bohatera w maszynę. Okradany z czasu, z życia, pracuje sześć dni w tygodniu, traci zarówno zdrowie fizyczne jak i psychiczne.

Kwestie bierności współczesnego społeczeństwa i akceptowanie przez nie narzuconego przez system stylu życia stały się również tematem do rewizji. Krytyka wskazywała na alienację społeczną jako formę kontroli i manipulacji stosowanych przez reżimy polityczne. Bez znaczenia czy był to reżim zachodniego kapitalizmu czy reżim polityczny bloku wschodniego. Problem alienacji we współczesnym społeczeństwie podjął Umberto Eco w wydanym w 1962 roku *Dziele Otwartym*. W eseju „Sposób kształtowania jako wyraz światopoglądu twórcy” pisze o wyobcowaniu, o utracie samego siebie, aby poddać się obcej sile⁶⁸.

Te obce siły zdominowały wszystkie obszary życia współczesnego społeczeństwa, również i czas wolny⁶⁹. Ukształtowanie się kultury *loisirs* (rozrywek), a więc

⁶⁶ Cytat z filmu *La classe operaia va in paradiso*, reż. Elio Petri, 1971.

⁶⁷ Cytat z filmu *La classe operaia va in paradiso*, reż. Elio Petri, 1971.

⁶⁸ U. Eco, *Dzieło otwarte...*, s. 274.

⁶⁹ Warto w tym miejscu zaznaczyć, że tematy dotyczące czasu wolnego podjęte zostały podczas XIII Triennale w Mediolanie w 1964 roku, zatytułowanym *Tempo libero* (czas wolny). Kuratorami byli Umberto Eco i Vittorio Gregotti. Podczas Triennale na wejściu do sekcji *La città, la campagna e il tempo libero* (Miasto, wieś i czas wolny) widniał precyzyjnie wyznaczony podział czasu: *Otto*

pojawienie się czasu wolnego, było jedną z ważniejszych konsekwencji uprzemysłowienia i mechanizacji, wpływających na zmiany stylu życia i obyczajowości⁷⁰. Powstały wówczas podział na czas wolny i czas pracy był znaczącym elementem przemian stylu życia nowego, nowoczesnego społeczeństwa.

Podrozdział 1.2. „Trzecia Kultura” i nowa estetyka kiczu

Kultura masowa, czy też kultura popularna, kształtowana była i nadal jest przez środki masowego przekazu, do których zalicza się wielkonakładową prasę, telewizję, radio, billboardy reklamowe, komiksy, a także modę. Te wszystkie „kanały” masowego przekazu „wytwarzają nową, zwartą i rządzącą się własnymi prawami rzeczywistość kulturalną, nowe środowisko człowieka, które trzeba traktować jako nową i samoistną jakość”⁷¹. Temat uprzemysłowienia sztuki, kultury niskiej dyskutowany był przez wielu teoretyków i krytyków sztuki już od lat 20. XX wieku. Fenomen ten analizowano z punktu widzenia historycznego, socjologicznego, kulturowego i artystycznego. Industrializacja, mechanizacja, masowa produkcja, miały prowadzić do ujednolicenia i „spłaszczenia” doznań oraz przeżyć. Umberto Eco, uważny obserwator tych dyskusji, w jednym ze swoich esejów w ironiczny sposób przedstawia kwestię „upadku kultury” widzianą przez tzw. Apokaliptyków (m.in. José Ortega y Gasset, Elémire Zolla, Theodor Adorno)⁷².

Dwa lata później, w książce *Apokaliptycy i Dostosowani*, Eco bronił kultury popularnej, która według semiologa, współistnieje obok kultury wysokiej (a nie wyeliminuje jej), jest elementem społeczeństwa przemysłowego, wprowadza nowe formy wyrazu i stylu, aż w końcu jest źródłem rozrywki, która nie oznacza upadku cywilizacji⁷³.

W pozytywnym aspekcie widział kulturę popularną także angielski krytyk i członek Independent Group Lawrence Alloway, który koncentrował swoje

ore per lavoro, otto ore per riposare, otto ore per vivere e giocare (osiem godzin pracy, osiem godzin odpoczynku, osiem godzin życia i zabawy), który miał pozwolić zachować zdrowie i równowagę współczesnego człowieka. Po raz pierwszy na Triennale pojawił się temat, który nie dotyczył bezpośrednio sztuki i architektury, jednak dla ówczesnych Włoch problem ten był niezwykle aktualny ze względu na transformację związaną ze wzmożoną industrializacją, jaką kraj przechodził na początku lat 60.

⁷⁰ Renato de Fusco w swojej książce *Architettura come mass medium* pisze o kulturze masowej zdefiniowanej jako kultura czasu wolnego. Fenomen ten rozpatrywał głównie z punktu widzenia nowych typów architektury stworzonych do zaspokajania potrzeb związanych z wypełnianiem czasu wolnego: wakacyjne kurorty, kina, teatry muzyczne, muzea itp. R. de Fusco, *Architettura come mass medium*, Torino 1972.

⁷¹ K. T. Toepflitz, „Wstęp”, [w:] J. Miller *Spór z McLuhanem*, przeł. K. T. Toepflitz, Warszawa 1974, s. 9.

⁷² U. Eco, *Czym się to skończy?*, [w:] Idem, *Diariusz najmniejszy*, Kraków 1995.

⁷³ U. Eco, *Apokaliptycy i dostosowani...*, s. 70–83.

badania na masowej sztuce popularnej. W swoim tekście *The long front of culture* z 1959 roku pisze następująco: „Wielość XX-wiecznych komunikatów wprawia w zakłopotanie tradycyjnie wykształconych strażników kultury. [...] Masowa produkcja, prowadzona zgodnie z zasadą powtarzalności słów, obrazów, muzyki wywołała rozprzestrzeniającą się wielość znaków i symboli”⁷⁴.

Również dla krytyka Reynera Banhama sztuka popularna manifestuje się poprzez kino, magazyny, opowieści pseudonaukowe, komiksy, radio, telewizję, muzykę taneczną, sport⁷⁵. Natomiast dla włoskiego krytyka Gillo Dorflesa⁷⁶, który akceptował nową jakość uprzemysłowionej kultury, „sztuka’ oznacza także ‘mit’, ‘rytuał’, również przedmiot stworzony przez przemysł, oraz środki masowej komunikacji”⁷⁷.

Środki masowego przekazu zdominowały ówczesny świat nie tylko polityczno-społeczny, ale także artystyczny. Wzbudziło to wiele dyskusji i skrajnych stanowisk, które z jednej strony odrzucały całkowicie mass media jako destruktywne dla prawdziwych wartości (artystycznych etc.), z drugiej bezkrytycznie akceptowały ich udział w kształtowaniu się nowoczesnego świata. Jedną z istotniejszych konsekwencji było stworzenie bliskiej i niezwykle silnej relacji między designem a mass mediami. Filiberto Menna, włoski architekt i designer, zwrócił na tę kwestię uwagę podczas „okrągłego stołu” zorganizowanego w galerii Il Centro w Neapolu w 1965 roku⁷⁸. Wskazywał na początki rodzącej się relacji między designem a mass mediami, która nawiązała się w latach 30. w Stanach Zjednoczonych, wraz z fenomenem stylizacji (*styling*)⁷⁹. Oprócz relacji projektant –

⁷⁴ „The abundance of twentieth-century communications are an embarrassment to the traditionally educated custodian of culture... mass production techniques, applied to accurately repeatable words, pictures and music, have resulted in an expendable multitude of sings and symbols”. L. Alloway, *The Long Front of Culture*, 1958; cyt. za: P. Mello, *Neoavanguardia e controcoltura a Firenze...*, s. 94.

⁷⁵ R. Banham, „Industrial design e arte popolare”, *Civiltà delle macchine*, nov.-dic. 1955 cyt. za: R. De Fusco, *Architettura come mass-medium...*, s. 46.

⁷⁶ Gillo Dorfles był także znaczącą postacią florenckiego środowiska. Wykładał na Uniwersytecie Florenckim, a jego stanowisko objął w 1967 roku Umberto Eco. W 1965 roku wydał książkę zatytułowaną *Nuovi Riti, Nuovi Miti*, w której przygląda się i poddaje socjologiczno-antropologicznej analizie nowe przejawy współczesnych mitów i rytuałów, którymi były np. tatuaże, piercing, odpowiednie ubranie. Fakt ten jest warty odnotowania, ponieważ trzy lata później grupa UFO swoimi happeningach *Urboeffimeri* będzie chciała te mity i rytuały społeczeństwa burżuazyjnego zdemaskować i zakłócić.

⁷⁷ „Per me ‘arte’ significa anche ‘mito’, ‘rito’, anche oggetto creato dall’industria, anche mezzo di comunicazione di massa”. G. Dorfles, „Crescita e sopravvivenza nella civiltà tecnologica”, *Marcatè*, 1968, nr 37–40, s. 32.

⁷⁸ W dyskusji obok Menny udział wzięli Giulio Carlo Argan, Rosario Assunto oraz Bruno Munari. Rezultaty dyskusji opisane zostały w artykule „Design e mass media” opublikowanym w gazynie *Op. Cit.*, 1965, nr 2, s. 8–30.

⁷⁹ „Lo styling [...] è un processo di stilizzazione della forma, perseguito per rendere l’oggetto di uso comune più appetibile e più facilmente vendibile”. [„Styling [...] jest procesem stylizacji

odbiorca, przemysł – odbiorca oraz producent – konsument, pojawia się kolejny komponent jakim jest reklama. W tym miejscu Menna przytacza wypowiedź Raymonda Loewy’ego o tym, że nawet najpiękniejszy przedmiot się nie sprzeda bez właściwej reklamy. Nowa rzeczywistość projektowania poddana została zasadom rynku, który narzuca nową estetykę przedmiotów codziennego użytku, dostosowaną do gustów masowego odbiorcy. Najwyraźniejszymi z jej cech są wielość, powtarzalność i seryjność.

W konsekwencji rodzi się nowa estetyka kiczu, która stała się nierozłącznym elementem kultury i sztuki popularnej. Nowy „styl” wzbudzał wiele kontrowersji i wielu nie chciało nadać mu statusu przynależności do świata sztuki, albo uznać jego prawa do zaistnienia w nim. Jak słusznie zauważa Tadeusz Pawłowski w jednym ze swoich tekstów o kiczu: „Jedni widzą w nim zjawisko groźne, któremu należy przeciwdziałać. Inni – przynajmniej – nieliczni, dopatrują się w kiczu pewnych znamion awangardy społecznej i artystycznej, która pomaga przełamać stare nawyki”⁸⁰.

Umberto Eco, w książce *Apokaliptycy i dostosowani*, na omówienie stylistyki kiczu poświęcił osobny rozdział zatytułowany „Struktura złego gustu”⁸¹. Jego umiarkowany ton wskazuje na zainteresowanie autora tym fenomenem jako istotnym elementem współczesnej kultury. Nie odmawia mu prawa do istnienia, nie przypisuje mu jednak wysokich wartości, lecz przygląda się jego formom:

Obecnie także kultura awangardowa – reagując na pociągającą i wszechogarniającą kulturę masową – zapożycza swoje formuły stylistyczne od kiczu; nic innego nie robi pop-art, kiedy wybiera najbardziej wulgarne i pretensjonalne symbole graficzne stworzone przez przemysł reklamowy, by uczynić je przedmiotem chorobliwej i pełnej ironii uwagi, powiększając ich obraz, umieszczany potem w dziele przeznaczonym dla galerii sztuki. Jest to zemsta awangardy na kiczu i lekcja, jakiej awangarda udziela kiczowi, ponieważ w tych przypadkach artysta pokazuje producentowi kiczów, jak można wprowadzić obcą formułę stylistyczną do nowego kontekstu, nie grzesząc złym gustem, a logo fabryki zimnych napojów lub łzawy komiks, zobiektywizowane przez malarza na płótnie, nie odznaczają się koniecznością, której wcześniej nie miały⁸².

Pomimo braku jednoznacznego określenia czym jest kicz i jakie ma swoje stałe cechy charakterystyczne, wśród krytyków pojawiają się takie formuły jak brak

formy, którego celem jest uczynienie przedmiotu powszechnego użytku bardziej pożądanym i łatwiejszym do sprzedania”]. G. C. Argan, R. Assunto, B. Munari, F. Menna, “Design e mass media”, *Op. Cit.*, 1965, nr 2, s. 18.

⁸⁰ T. Pawłowski, *Wartość estetyczna a kicz*, [w:] *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2010, s. 231.

⁸¹ U. Eco, „Struktura złego gustu”, [w:] *Apokaliptycy i dostosowani*, przeł. P. Salwa, Warszawa 2010.

⁸² *Ibidem*, s. 195.

umiaru, tandetność, wtórność, taniość, zdegradowana sztuka elit. Kicz z jednej strony fałszuje prawdziwy obraz świata, z drugiej zaspokaja „nieodłączną potrzebę złudzenia jaką ma człowiek”⁸³. Stylistyka kiczu obejmuje nie tylko przedmioty codziennego użytku, takie jak meble, sprzęty domowe, ubiory, ale również literaturę (szczególnie tę lekką i łatwą) czy wszelkie rozrywki zaspakajające ujednolicony gust odbiorców. Do kiczowatych zaliczono także pewne zachowania i postawy ludzkie⁸⁴.

Podrozdział 1.3. Kontrkultura i *Beat Generation*

W opozycji do uprzemysłowienia, konsumpcjonizmu, seryjności i powierzchowności, zarówno wytwarzanych produktów jak i przeżyć, tworzyła się alternatywa – kontrkultura. Rodził się sprzeciw wobec ślepego podążania za zaspakajaniem sztucznych potrzeb i tzw. *american way of life*.

Kontrkultura działała na wielu frontach i objawiała się zarówno w artystycznej działalności, jak i ruchach społecznych i politycznych. Obejmowała przeróżne obszary życia, od kwestii związanych z ekologią, ochroną środowiska, alternatywnymi zasobami energii, po legalizację marihuany, szerzenie praktyk związanych z duchowością, szczególnie spirytualizmem wschodnich praktyk medytacji i zen. Zrzeszała środowiska homoseksualne i LGBTQ, postulowała wolność twórczą i sztukę wolną od wpływów instytucji. Kontrkultura przeciwstawiała się również przyzwoleniu na dominację konsumpcjonizmu i zaspakajaniu sztucznych potrzeb nowego społeczeństwa. Społeczeństwa, które Guy Debord nazwał „społeczeństwem spektaklu”⁸⁵.

Ważnym głosem kontrkultury oraz rosnącej krytyki nowego stylu życia dyktowanego przez telewizję, reklamy, miłąkłe doznania stępione przez konformizm i konsumpcjonizm, był tzw. *Beat Generation*. Nieformalny ruch narodził się w latach 50. w Stanach Zjednoczonych, a tworzyli go tacy pisarze jak Jack Kerouac, William Burroughs czy Allen Ginsberg. Terminu tego po raz pierwszy użył Jack Kerouac, który widział w rytmie muzyki jazzowej pulsowanie swojego pokolenia. Pokolenia beatników, którzy odchodzili od konwencjonalnego stylu życia szukając zaspokojenia w alternatywnych i anarchistycznych zachowaniach (często były to narkotyki, seks, życie w ciągłej podróży). Apolitycznie nastawieni, czerpali energię i inspirację z ulicy, poszukując prawdziwych wartości w rzeczywistości zaśmieconej coraz większą ilością towarów i jałowych przeżyć.

⁸³ Ibidem, s. 115.

⁸⁴ Zob.: T. Pawłowski, op. cit., s. 236.

⁸⁵ G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu*, M. Kwaterko (tłum.), *Panoptikum* nr 7(14), 2008, s. 81.

Narasta poczucie błogości, chęć podważenia surowości zwodniczego świata staje się okazją do tworzenia się alternatywnych społeczności, w których żyje się inspirowaną wolnością zachowań i stylów życia [...] Wybór stworzenia „kontr-społeczeństwa” prowadzi w konsekwencji do „kontrkultury”, która głęboko oddziałuje na potrzeby młodego pokolenia, zaangażowanego w kontestację dominujących wartości społeczeństwa burżuazyjnego⁸⁶.

Ruch *Beat Generation*, wraz ze swoją mistyczną postawą odrzucającą konformizm amerykańskiego stylu życia, przykuł uwagę Umberta Eco, który poświęcił kulturze zen osobny rozdział *Dzieła Otwarte*. Do ich upodobania do kultury Wschodu podszedł w sposób krytyczny, wyłapując w ich interpretacji zenu powierzchowność i naiwność. Wskazuje również, że „Beat generation buntuje się przeciwko istniejącemu porządkowi świata, nie starając się go zmienić; po prostu pozostaje z dala od niego”⁸⁷.

Pomimo tej krytycznej oceny ze strony włoskiego teoretyka, beatnicy odegrali szczególną rolę w literaturze i sztuce amerykańskiej, a ich postawa oddziaływała na kontrkulturę z innych krajów. Ich znaczenie było szczególnie ważne dla włoskich radykałów, a to za sprawą architekta Ettore Sottassa⁸⁸. Ze swoją ówczesną małżonką Fernandą Pivano (tłumaczką tekstów beatników na język włoski) w 1962 roku spędzili kilka miesięcy w Kalifornii, poznając i utrzymując bliski kontakt z pisarzami i z ich undergroundowym środowiskiem⁸⁹. Dzięki temu stali się „świadkami” ówczesnej amerykańskiej atmosfery kontestacji, ruchów hippisowskich i alternatywnych stylów życia. W 1967 roku Sottass z Allenem Ginsbergiem stworzyli pismo *Pianeta Fresco*⁹⁰, które stało się ważnym przekaznikiem

⁸⁶ „Il senso di beatitudine cresce, la voglia di scalzare la durezza di un mondo ingannevole diventa il bypass per formare vere e proprie comunità alternative dove vivere ispirati dalla libertà dei comportamenti, degli stili di vita. (...) La scelta di dare vita a una ‘controsocietà’ e di produrre di conseguenza una ‘controcultura’ si incrocia profondamente con l’esigenza degli studenti medi e universitari impegnati nella contestazione dei contenuti borghesi del sapere e dei valori dominanti della società del capitale”. P. Mello, *Neoavanguardia e contrcultura a Firenze...*, s. 75.

⁸⁷ U. Eco, „Zen i Zachód”, [w:] Idem, *Dzieło Otwarte...*, s. 251–252.

⁸⁸ Ettore Sottass Jr. (1917–2007), nazywany ojcem radykalnych, był niezwykle ważną postacią dla młodego pokolenia architektów. Jego kontakt z amerykańską kontrkulturą jest znaczącym aspektem radykalnych przemian we Włoszech.

⁸⁹ O ich działalności i stylu życia można dowiedzieć się z tekstów i zdjęć wykonanych przez Sottassa, w których np. przygląda się mieszkaniom studentów, poetów, artystów, piosenkarzy związanych ze środowiskiem undergroundowym. Mieszkania te charakteryzowały się pustymi pokojami pozbawionymi meblowania typowego dla konsumpcyjnego stylu życia, gdzie zamiast łóżka znajdował się sam materac, a meblami były znalezione na śmietnikach stare krzesła i biurka.

⁹⁰ Pierwszy numer wyszedł w 1967 roku, numery 2. i 3. w 1968 roku. Dyrektorem odpowiedzialnym (direttore responsabile) była Fernanda Pivano, dyrektorem nieodpowiedzialnym (direttore irresponsabile) był Allen Ginsberg, szefem ogrodów (Capo dei Giardini), odpowiedzialnym, w głównej mierze, za oprawę graficzną był Ettore Sottass. W periodyku *Marcatrè* autorzy tak opisali swoje pismo: „*Pianeta Fresco* wraz ze swoimi poglądami i badaniami chce zaoferować, przy

założeń amerykańskiej awangardy dla włoskich odbiorców. Nakład czasopisma był niewielki⁹¹, a finansowane było przez Sottsass, Pivano i Ginsberga.

Wyjątkowa była oprawa graficzna wpisująca się w ówczesny kolorowy i psychodeliczny klimat hippisowski. Każda strona była niczym szok graficzny, stymulujący oko intensywnością jaskrawych kolorów, nietypowym układem graficznym tekstów (niektóre teksty opublikowane zostały do góry nogami) i wzorami zaczerpniętymi z dekoracji Orientu.

Publikowane w nim materiały dotyczyły głównie kwestii kulturowych i artystycznych. Pojawiły się m.in. materiały dotyczące projektów Archizoomu (*Pianeta Fresco* nr 1, *Pianeta Fresco* nr 2), „opakowań” Christo, happeningów Allana Kaprowa (obydwa z nr 1), wywiad z Paulem McCartneyem (nr 2), a także poezja, opowiadania, eseje. Wiele miejsca poświęcono również kwestiom alternatywnego stylu życia, medytacji, filozofii zen, narkotykom i doświadczeniom psychodelicznym, o których pisano w sposób swobodny i otwarty⁹². Narkotyki, środki halucynogenne, alkohol były dla beatników środkami stymulującymi kreatywność i wzmagaly intensywność egzystencji. Tak samo jak muzyka jazzowa „wybijająca” rytm, wolna miłość, mieszanie religii i filozofii Orientu – to wszystko odnaleźć można było w *Pianeta Fresco*, jedynym piśmie undergroundowym we Włoszech, które w latach 60., z dala od wszelkich wpływów politycznych, stanowiło źródło wiedzy i inspiracji dla młodego pokolenia⁹³.

Podrozdział 1.4. Przemiany w świecie sztuki

Przemiany w sztuce, literaturze, muzyce, kinie i architekturze stanowiły istotne podłoże dla kształtujących się młodych, radykalnych postaw. O tych istotnych

minimalnych dostępnych środkach oraz niezależnej formie, alternatywę do gazet i czasopism, które pozostają pod wpływem politycznym, akademicznym czy industrialnym i komercyjnym” [„*Pianeta Fresco* cerca di esprimere, con i mezzi minimi a disposizione e in forma del tutto sganciata da qualsiasi tipo di struttura, l’insieme di questi pensieri e di queste ricerche, per offrire un’alternativa a quei giornali e a quelle riviste che si lasciano condizionare o dalle strutture politiche o da quelle accademiche o da quelle industriali o da quelle commerciali”]. Zob. *Marcatré* 1969, nr 46–49, s. 213.

⁹¹ W różnych źródłach podaje się nakład od 600 do 800 egzemplarzy.

⁹² O tym może świadczyć wstęp do jednego z artykułów dotyczącego wpływu LSD na organizm: „Non leggete questo articolo adesso, se siete sotto l’effetto dell’LSD. Conservatelo per dopo e godetevi l’LSD”. (Jeśli jesteście właśnie pod wpływem LSD to nie czytajcie teraz tego artykułu. Zostawcie go na później i delektujcie się LSD). S. Galubara, „Acido e cromosomi”, tłum. Piero Ferruccio Rossi, *Pianeta Fresco*, 1967, nr 1, b.n.

⁹³ Według Fernandy Pivano we Włoszech kultura undergroundowa, wolna od polityki, nigdy nie istniała. W tym samym czasie co *Pianeta Fresco* istniały takie magazyny jak *Quaderni Rossi*, *Quaderni Piacentini*, *Giovane Critica*, *la Sinistra* oraz *Classe Operaia*. Zob. V. Martino, *Pianeta Fresco: L’editoria ‘Sulla Strada’ di Fernanda Pivano*, [w:] <http://diacritica.it/storia-dell-editoria/pianeta-fresco-leditoria-sulla-strada-di-fernanda-pivano.html>.

zmianach opowiedział Lapo Binazzi podczas jednej z rozmów, podkreślając rolę artystów swojego pokolenia w integrowaniu nowych języków i doświadczeń artystycznych w ich radykalne działania:

Należy pamiętać, że od końca lat 50. do początku lat 60. we Włoszech miała miejsce rewolucja eksperymentalna w sztuce, literaturze i kinie. Tak więc Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica i pozostali... wielcy mistrzowie kina, którzy zaszczypli w nim neorealizm, swoisty „weryzm”, potraktowany z wielką maestrią. Neorealizm zbiegał się w czasie z przewyciężeniem biedy we Włoszech i powojenną odbudową. Natomiast wczesne lata 60. stanowiły podbój, ponowne odkrycie sztuki, eksperymenty językowe, literackie i architektoniczne. Tak więc wszystko w jakimś sensie się otworzyło. Horyzont kulturowy się otworzył, pojawiła się psychoanaliza. Dlatego my, jak również sławniejsi od nas intelektualiści tego czasu, próbowaliśmy połączyć ten niepokój – patrz Pasolini... – ze społecznym odkupieniem, z równością, z eksperymentowaniem w kinie. W literaturze byli Novissimi, czyli Edoardo Sanguinetti, Antonio Porta, Nanni Balestrini, Elio Pagliarani, Giorgio Arbasino, Gruppo 63. Tak zwana Grupa 63 narodziła się z inicjatywy tych młodych pisarzy-intelektualistów, wśród których był również Umberto Eco⁹⁴.

Wspomniane przez Binazziego grupy literackie były dla działalności grupy UFO ważnym impulsem do eksperymentowania na polu pisarskim, tzw. *scrittura creativa*. Dlatego warto w tym miejscu przybliżyć nieco charakterystykę gruppo 63 oraz Gruppo 70, do których należał także sam Umberto Eco.

Pierwsza z nich powstała w październiku 1963 roku w Palermo, kiedy trzydziestu czterech pisarzy (m.in. Alberto Arbasino, Furio Colombo, Giorgio Managanelli), poetów (m.in. Francesco Leonetti, Lamberto Pignotti, Nanni Balestrini, Edoardo Sanguinetti), krytyków (obok Umberta Eco, Renato Barilli, Gillo Dorfles, Angelo Guglielmi), artystów, architektów oraz wielu innych (np. reżyser Luigi

⁹⁴ „Bisogna tenere conto che, tra la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60, in Italia c'è stata una rivoluzione sperimentale nelle arti, nella letteratura e nel cinema. Quindi Fellini, Antonioni... grandi maestri del cinema che si innestarono sul neorealismo, che era stato un momento di 'verismo', però anche quello trattato con grande maestria da Rossellini, De Sica, Fellini e compagnia bella. Il neorealismo coincideva con il superamento della povertà in Italia, con il riscatto e la ricostruzione post-bellica. I primi anni '60 invece hanno rappresentato la conquista, la riscoperta dell'arte, della sperimentazione linguistica, letteraria e architettonica, ecc. Quindi tutto si era, in qualche maniera, aperto. L'orizzonte culturale si era aperto ed era venuta fuori la psicoanalisi. Per cui noi, e anche gli intellettuali dell'epoca molto più famosi, cercavamo di combinare questa ansia – vedi Pasolini... – del riscatto sociale, dell'uguaglianza, con la sperimentazione nel cinema. In letteratura c'erano i Novissimi, che erano Sanguinetti, Porta, Pagliarani, Arbasino, il Gruppo 63. Il cosiddetto Gruppo 63 è nato con questi intellettuali, che erano giovani scrittori, e anche con Umberto Eco, che è stato uno dei protagonisti del Gruppo 63”. Rozmowa z L. Binazzim, z dnia 25.03.2016, Florencia.

Gozzi), postanowiło stworzyć kolektyw⁹⁵. Przyszli członkowie poznali się na łamach magazynu *Il Verri*, gdzie publikowali swoje teksty, aby następnie publikować w piśmie *Quindici*. Grupa 63 nie istniała pod względem organizacyjnym, lecz była „zbiorowością pisarzy, eseistów, malarzy, muzyków, którzy od dawna się znali i robili rzeczy wynikające ze wspólnych zainteresowań. [...] Istniała jako fakt obyczajowy i okazjonalna manifestacja”⁹⁶.

Według Eco grupa „była jednocześnie grupą awangardową i grupą pisarzy eksperymentalnych oraz ich zwolenników (a eksperyment wymagał powściągliwości i odosobnienia, warunków jak z pracowni alchemika)”⁹⁷.

Inną cechą tej grupy, wskazaną przez Eco, była forma zachowania i wypowiedzenia się wolna od rytuałów, od „tradycji” środowisk literackich, „kumoterstwa” oraz politycznych wpływów. Różnorodność postaw wewnątrz grupy stanowiła pozytywny aspekt, świadczący o otwartym charakterze prowadzonych przez członków badań.

W swoim eseju *Gruppo 63. Eksperymentalizm i awangarda*, Eco opisuje atmosferę, w której narodziła się grupa. Według Eco grupa stała się pewnym „symbolem, katalizatorem zmian i walki z prowincjonalnymi mitami”⁹⁸. Mogła być postrzegana jako najjaskrawsza i najbardziej prowokacyjna forma manifestacji tzw. oświecenia padańskiego. W sposób symboliczny Eco podzielił Włochy na idealizujące Południe, spod znaku Benedetta Crocego, oraz na antyidealistyczne Włochy północne⁹⁹, gdzie, w obszarze tzw. trójkąta przemysłowego (między Genuą, Mediolanem i Turynem), miało miejsce oświecenie padańskie, określane jako „eksperymentalne, ponieważ było ‘naukowe’ i racjonalistyczne (i nie wierzyło w rozdźwięk pomiędzy ‘dwoma kulturami’)”¹⁰⁰.

To właśnie w tej części Włoch, w drugiej połowie XX wieku, wraz z publikacjami Antonia Banfiego oraz pojawieniem się takich wydawnictw jak Bompiani, Einaudi, Feltrinelli¹⁰¹ upowszechnił się model oświecenia padańskiego, który otwiera kraj na zagadnienia związane z socjologią, współczesną filozofią, językoznawstwem, strukturalizmem lingwistycznym, myślą Jean-Paula Sartre’a, Ludwiga Wittgensteina, Edmunda Husserla oraz Maurice Merleau-Ponty’ego.

⁹⁵ Więcej na temat działalności grupy zob.: D. Merrell, *Umberto Eco, The Da Vinci Code, and the intellectual in the Age of Popular Culture*, London, 2017; P. Chirumbolo, M. Moroni, L. Somigli, *Neovanguardia. Italian Experimental Literature and Arts in the 1960s*, Toronto 2010.

⁹⁶ U. Eco, *Gruppo 63. Eksperymentalizm i awangarda*, [w:] Idem, *Po drugiej stronie lustra i inne eseje*, przeł. J. Wajs, Warszawa 2012, s. 126.

⁹⁷ Ibidem, s. 128.

⁹⁸ Ibidem, s. 134.

⁹⁹ Podział ten, jak wskazuje Umberto Eco, najbardziej był widoczny w pierwszej połowie XX wieku, a data śmierci Benedetta Crocego (1952) stała się symbolicznym końcem dominacji idealizmu neapolitańskiego.

¹⁰⁰ U. Eco, *Gruppo 63. Eksperymentalizm i awangarda...*, s. 139.

¹⁰¹ W konkurencji do wydawnictwa Laterza Benedetta Crocego.

Rozpatrywane były zagadnienia filozofii współczesnej, jak egzystencjalizm pozytywny Nicola Abbagnana, neoracjonalizm Ludovica Geymonata, czytany był Enzo Paci, publikowane były teksty Bertolta Brechta, Williama B. Yeatsa, Jamesa Joyce'a, Franza Kafki oraz napływały doświadczenia muzyki elektronicznej, do-dekafonicznej i atonalnej (m.in. Arnolda Schönberga czy Igora Strawinskiego). Kultura padańska rozwijała się równolegle z rozwojem przemysłowym, a przez to pobudzała fascynację światem komunikacji masowej.

Grupa rozwiązała się w 1969 roku, w momencie zakończenia wydawania magazynu *Quindici*, a Eco opisał ten moment pisząc o świadomym i spokojnym samobójstwie formacji:

W tym momencie grupa stwierdziła, że jako formacja awangardowa nie może dłużej działać, nie wszyscy bowiem są zgodni, o co i przeciwko komu należy walczyć: Sześćdziesiąty Ósmy spowodował przegrupowania, zniszczył stare sojusze, a nawet zagoił rany pozostałe po wielu zażartych polemikach. Gruppo 63 (poprzez „Quindici”) ma na koncie historyczne dzieło (nawet gdyby to była jedyna jego zasługa): zrozumienia, kiedy ruch awangardowy powinien się rozwiązać, aby nie popaść w śmieszność, przeżywając własną śmierć¹⁰².

Również w 1963 roku podczas konwentu *Arte e comunicazione* we Florencji, powstało Gruppo 70 – „młodzi gniewni [...] o konotacjach awangardystycznych”¹⁰³. Grupę tworzyli muzycy, poeci, artyści (m.in. Giuseppe Chiari, Ketty La Rocca, Lamberto Pignotti, Eugenio Miccini, Lucia Marcucci, Luciano Ori, Luciano Anceschi, Achille Bonito Oliva, Klaus Koenig, Gillo Dorfles, Umberto Eco), którzy traktowali swoje teksty wizualnie, dodając do nich, zgodnie z zasadą zaczerpniętą z pop-artu, wycinki z gazet, fotografii itp. Termin *poesia visiva* po raz pierwszy został użyty przez Lamberto Pignottiego w 1965 roku, w odniesieniu do szeroko pojętego eksperymentalizmu ikoniczno-tekstualnego, do badań nad relacjami werbalno-wizualnymi i efektami komunikacyjno-wizualnymi. Członkowie grupy chcieli tym samym przybliżyć poezję do języka mediów (reklama, komiks itp.), tym samym wskazując język jako „środek alienacji człowieka” oraz niwelować jego perswazyjne zdolności.

Zmiany związane z radykalnym zerwaniem z tradycyjnym podejściem do procesu twórczego były widoczne we wszystkich dziedzinach artystycznego wyrazu. O tych znaczących przemianach Umberto Eco pisze następująco:

Tak przedstawia się w kategoriach komunikatywnych sytuacja typowa dla sztuki lat sześćdziesiątych, a spowodowana, według utartego już frazesu, „kryzysem informelu”. Trudno stwierdzić, czy jest to rzeczywiście historyczny kryzys,

¹⁰² U. Eco, *Gruppo 63...*, s. 133.

¹⁰³ *Ibidem*, s. 132.

tłumaczący się nietrwałością wszelkiego dzieła, które ustanawia jakiś nowy, absolutnie oryginalny kod. Można tylko zauważyć, że ten kryzys – ta problematyczna sytuacja – zapanował w wielu dziedzinach sztuki, na skutek czego zaczęto dążyć do większej wierności wobec podstawowych warunków komunikacji, które w poprzednich eksperymentach zacierano i negowano do ostatnich granic¹⁰⁴.

Sztuka na przełomie lat 50. i 60. zmieniła niemal wszystko: materiał, środki wyrazu, percepcję, poszerzyła swoje granice na inne dyscypliny, zamazując tym samym tradycyjne pojęcie dzieła sztuki. Jawiła się jako niejednoznaczna, wieloraka, sprzeczna, nieuchwytna wszelkim definicjom czy kategoriom. Jak zaobserwował Eco „cechą charakterystyczną współczesnej kultury, którą sztuka awangardowa wyraża, jest brak wszelkiej opartej na strukturze wizji, nie-świat bytu, odrzucenie wszelkich kodów i reguł”¹⁰⁵.

Zatarcie granic sztuki doprowadziło do – jak określił to polski krytyk sztuki Jerzy Ludwiński – stylistycznego rozpadu, który spowodował włączenie do faktów artystycznych także nawiązania dialogu z rzeczywistością¹⁰⁶. Artyści robili to zwracając się ku przedmiotom codziennego użytku, konfrontując się z publicznością, wychodząc na ulicę, odnosząc się do codziennych sytuacji, tworząc sytuacje, zwracając się ku estetyce kiczu, ku językom kultury popularnej takim jak komiksy, czy w końcu korzystając ze środków masowego przekazu¹⁰⁷.

Artyści kontemplowali nową rzeczywistość, konsumpcjonizm, dynamiczny rozwój nowych technik i materiałów. Powoli odrzucali tradycyjne pojmowanie pracy twórczej, która skupiała się na materialnym aspekcie wytwarzanych przedmiotów czy dzieł sztuki, a zaczęli zwracać się ku działaniom twórczym.

W obrębie sztuki poszukiwań wizualnych zjawiska artystyczne wchodzą tak dalece w kompetencje nauki i techniki, że nie da się ich oddzielić od tych ostatnich, podobnie jak wytworów nowego realizmu i sztuki dada nie da się odróżnić od pospolitych przedmiotów i tworów natury, i podobnie jak wielu happeningów i innych działań artystycznych nie da się odróżnić od zwykłych pospolitych czynności¹⁰⁸.

We Włoszech, jednym z ważniejszych artystów tego okresu był Lucio Fontana, który w 1946 roku zaproponował swój „Biały manifest” (*Manifesto blanco*).

¹⁰⁴ U. Eco, *Nieobecna Struktura*, przeł. A. Weinsberg, P. Bravo, Warszawa 2003, s. 173–174.

¹⁰⁵ U. Eco, *Dzieło...*, s. 12.

¹⁰⁶ J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, Poznań 2009, s. 65.

¹⁰⁷ Krytyk sztuki Achille Bonito Oliva rozpatrywał sztukę współczesną w kontekście problemu komunikacji w społeczeństwie masowym: *Achille Bonito Oliva su Krzysztof M. Bednarski e non solo = Achille Bonito Oliva o Krzysztofie M. Bednarskim i nie tylko*, P. Salwa (red.), M. Fabbri (tłum.), Łódź 2010, s. 27.

¹⁰⁸ U. Eco, „Podsumowanie metodologiczne, Critic Abroad, 27.09.1963”, [w:] Idem, *Sztuka...*, s. 63.

Pisał w nim o nowej roli sztuki, połączonej z nauką i technologią. Sztuki, która odpowiadać będzie nowemu, postępowemu duchowi. Rok później, w „Pierwszym Manifestie Spacjalizmu” (*Primo Manifesto dello Spazialismo*), Fontana ogłosił powstanie ruchu *Movimento Spaziale*, propagując nowe ujęcie dzieła w jego trójwymiarowości. Według artysty sztuka powinna włączyć w swoje pole naukę i technologię, poprzez wprowadzenie światła, ruchu, barw, neonów, itp. W 1949 w mediolańskiej Galleria del Naviglio, Fontana wystawił swoje prace zatytułowane *Concetto Spaziale*, rozwijając ideę koncepcji przestrzennej, a więc otwarcia sztuki na nowe wymiary czasu i przestrzeni.

Innym ważnym artystą był Giuseppe Pinot-Gallizio – członek Międzynarodówki Sytuacjonistycznej, który w 1959 stworzył *Manifesto della pittura industriale* (Manifest malarstwa przemysłowego). Artysta pisał w nim m.in. o takich kwestiach jak konieczność zmiennych scenariuszy dla współczesnego nomadyzmu czy dominacja nad maszynami, aby tworzyć rzeczy wyjątkowe i antyeconomiczne, a tym samym nowe społeczeństwo poetyczne, magiczne, artystyczne. Opisał w nim czym jest malarstwo przemysłowe, które stało się pierwszą, udaną próbą gry z maszynami, mającą na celu dewaloryzację dzieła sztuki¹⁰⁹.

Kolejną istotną postacią dla ówczesnego włoskiego środowiska artystycznego był Enrico Baj. Szczególnie wartym podkreślenia była bliskość artysty z Umberto Eco (obaj należeli do tzw. Kolegium Patafizyki¹¹⁰) oraz ich wspólny projekt – książka *Testa a testa*, do której Baj wykonał ilustracje. W 1951 roku powstał, z inicjatywy Baja, Ruch Sztuki Nuklearnej (*Movimento d'Arte Nucleare* lub *Pittura Nucleare*). W manifestie z 1952 roku czytamy:

Nuklearyści chcą obalić wszystkie malarskie „izmy”, które niezaprzecalnie mają swoje pochodzenie w akademizmie, jakakolwiek byłaby ich geneza. Chcą i mogą doprowadzić do odrodzenia Malarstwa. Formy się dezintegrują: nowe formy człowieka są tymi ze wszechświata atomowego. Siły są wyładowaniami elektrycznymi.

¹⁰⁹ „[...] bisogna dominare la macchina ed obbligarla al gesto unico, inutile, anti-economico, artistico, per creare una nuova società anti-economica ma poetica, magica, artistica. [...] il nomadismo attuale richiede scenari smontabili per i campings, per le roulotte, per il week-end. [...] La pittura industriale è stato il primo tentativo riuscito di giocare con le macchine, ed il risultato fu la devalorizzazione dell'opera d'arte”. “[...] trzeba zdominować maszynę i zmusić ją do jednego, bezużytecznego, antyeconomicznego, artystycznego gestu, aby stworzyć nowe antyeconomiczne, ale poetyckie, magiczne, artystyczne społeczeństwo. [...] obecny nomadyzm wymaga wymiennych scenariuszy dla campingów, dla przyczep kempingowych, dla weekendów. [...] Malarstwo przemysłowe było pierwszą udaną próbą zabawy z maszynami, czego skutkiem była dewaluacja dzieła sztuki.” G. Pinot Gallizio, „Manifesto della pittura industriale”, *Notizie-Arti Figurative*, 1959, nr 9, s. 26–30.

¹¹⁰ Collège de Pataphysique powstało w 1948 roku w Paryżu i zrzeszało grupę artystów i pisarzy zainspirowanych ideami Alfreda Jarry'ego. Do kolegium należeli m.in. Noël Arnaud, Luc Étienne, Latis, François Le Lionnais, Jean Lescure, Jean Genet, Boris Vian, Jean Baudrillard, Joan Miró, Italo Calvino czy wspomniani Enrico Baj i Umberto Eco.

Piękno idealne nie należy już do kasty głupich bohaterów ani robotów. Ale zbiega się z reprezentacją człowieka nuklearnego i jego przestrzeni. [...] Prawda nie należy do nas: jest w ATOMIE. Malarstwo nuklearne dokumentuje poszukiwania tej prawdy¹¹¹.

Inną z istotnych tendencji artystycznych, które odcisnęły swoje piętno na włoskiej sztuce tamtych lat, była tzw. sztuka zaprogramowana (*Arte Programmata*).

Przedstawicielami tego nurtu byli m.in. członkowie Gruppo T, którzy porzucający dwuwymiarowe doświadczenia z malarskim gestem, eksperymentowali z wprowadzeniem ruchu do dzieła sztuki¹¹². Ruch wprowadzany był albo za pomocą zaprogramowanego mechanizmu, albo wywoływany ingerencją odbiorcy, lub też był efektem sił natury. W manifestie opublikowanym w 1960 roku członkowie grupy deklarują: „traktujemy rzeczywistość jako ciągłe stawanie się zjawisk, które postrzegamy w ich nieustannej odmianie”¹¹³.

Artyści z Grupy T pracowali w różnych technikach, ich prace charakteryzowały się zróżnicowaniem materiałów, powierzchni, kolorów. Poruszali się w obszarach szeroko pojętej sztuki wizualnej, wprowadzając do swoich dzieł czwarty wymiar – wymiar czasu. W ten sposób dzieło sztuki było w ciągłym ruchu, podlegało zmianom i transformacjom, które wprowadzał niekiedy sam odbiorca dzieła¹¹⁴. W ten sposób grupa angażowała widownię do interakcji. Innym istotnym elementem jaki został wprowadzony było światło, które zmieniając swoją barwę i intensywność sprawiało, że dzieło sztuki zmieniało swój charakter (Gianni Colombo, *Cromostruttura*, 1961).

Doświadczenia Grupy T otworzyły wiele nowych sposobów odbierania sztuki, która miała „wyzwolić człowieka z nabytych przyzwyczajzeń formalnych. [...]

¹¹¹ „Les Nucléaires veulent abattre tous les ‘ismes’ d’une peinture qui tombe invariablement dans l’académisme, quelque soit sa genèse. Ils veulent et ils peuvent réinventer la peinture. Les formes se désintègrent: les nouvelles formes de l’homme sont celles de l’univers atomique. Les forces sont les charges électroniques. La beauté idéale n’appartient plus à une caste de héros stupides; ni au robot. Mais elle coïncide avec la représentation de l’homme nucléaire et de son espace. [...] La vérité ne nous appartient pas: elle est dans L’ATOME. La peinture nucléaire documente la recherche de cette vérité”. *Manifesto della Pittura Nucleare* Manifest odczytany w Brukseli podczas wystawy w *Galleria Apollo* w 1952. Zob. E. Baj, S. Dangelo. *Peintures nucléaires*, kat. wyst., Bruxelles 1952.

¹¹² Mediolańska Grupa T powstała w 1959 roku z inicjatywy Giovanniego Anceschiego, Davida Borianiego, Gianni Colombo oraz Gabriela Devecchiego.

¹¹³ „Consideriamo la realtà come continuo divenire di fenomeni che noi percepiamo nella variazione”. Gruppo T, *Miriorama 1. Manifesto del gruppo T*, kat. wyst., Milano 1960, b.n., <http://www.archiviovarisco.it/esposizioni/miriorama-gruppo-t/>.

¹¹⁴ Davide Boriani, *Superficie Magnetica*, 1963–1965; Gianni Colombo, *Strutturazione fluida*, 1960; Gabriele Devecchi, *Superficie in vibrazione A7*, 1959–1962.

zerwać ze schematami percepcyjnymi”¹¹⁵. Interakcja z odbiorcą, angażowanie go do współtworzenia, wprowadzanie czasowości, ruchu, światła i koloru, a także dźwięku – to wszystko stało się materiałem do badań Umberta Eco nad koncepcją dzieła otwartego. Semiolog rozgraniczył jego dwa typy: pierwszy wynikający z jego fizycznych zmiennych (np. rzeźby Alexandra Caldera *Mobile* czy sztuka kinetyczna, np. Gruppo T), a więc dzieła, które „posiadają jakby pewną mobilność, kalejdoskopowe zdolności do ponownego pojawiania się w oczach odbiorcy jako coś nowego, co proponuje mu nowe perspektywy”¹¹⁶. Tym co istotne dla Eco i na czym skupia największą uwagę jest przede wszystkim percepcja dzieła, stosunek dzieło – odbiorca¹¹⁷. Drugi typ wynika z naruszenia przyjętych reguł formalnych czy językowych (sztuka informelu, nowy typ powieści np. *Finnegans Wake* Jamesa Joyce’a).

Dzieło sztuki staje się w coraz większym stopniu – od Joyce’a po muzykę serialną, od malarstwa nieformalnego po filmy Antonioniego – dziełem otwartym, wieloznacznym, które próbuje sugerować nie uporządkowany i jednoznaczny świat wartości, ale całą gamę znaczeń, „pole” możliwości, i aby ten efekt uzyskać, wymaga coraz bardziej aktywnego działania, konkretnych decyzji ze strony czytelnika lub widza¹¹⁸.

Istotną tendencją była także arte povera – sztuka uboga. Do najważniejszych przedstawicieli tego nurtu należeli m.in. Mario Merz, Giuseppe Penone, Giovanni Anselmo, Michelangelo Pistoletto czy Piero Gilardi. Warty odnotowania jest zorganizowana w 1968 roku wystawa zatytułowana *Arte Povera + azioni povere*, która prezentowała dzieła wymienionych wyżej artystów. Kuratorem był Germano Celant, krytyk sztuki, który „odkryje” florenckich radykalnych. Wystawa była również okazją do otwartej dyskusji na temat nowych form wyrazu. Swoje obserwacje i refleksje przedstawili m.in. wspomniany Germano Celant, Achille Bonito Oliva, Gillo Dorfles, Piero Gilardi oraz Tommaso Trini.

Innymi przykładami alternatywnych działań artystycznych, które we Włoszech w tym czasie były istotnymi elementami tzw. *lotta continua* (ciągłej

¹¹⁵ U. Eco, *Sztuka zaprogramowana*, [w:] Idem, *Sztuka...*, s. 236–237.

¹¹⁶ U. Eco, *Problem dzieła otwartego*, [w:] Idem, *Sztuka*, s. 169.

¹¹⁷ O odbieraniu dzieła otwartego Eco pisze następująco: „Odbieranie dzieła jako formy zmysłowej oznacza reagowanie na fizyczne bodźce pochodzące od przedmiotu, reagowanie rozumiane nie tylko jako intelektualne wyrażenie zgody na nie, ale też jako zespół kinestetycznych ruchów, szereg emocjonalnych reakcji. Odbiór przedmiotu – łączący wszystkie powyższe reakcje – dzięki temu nie przybiera nigdy jednoznacznej precyzyjności intelektualnego rozumienia czegoś, co samo jest jednoznaczne, a przez to interpretacja dzieła staje się indywidualna, perspektywiczna, zmienna i otwarta”. Zob. U. Eco, *Dwie hipotezy na temat śmierci sztuki*, [w:] Idem, *Sztuka*, s. 278.

¹¹⁸ U. Eco, *Podsumowanie metodologiczne*, Critic Abroad, 27.09.1963, [w:] Idem, *Sztuka...*, s. 297.

walki)¹¹⁹, były happeningi, performanse czy działania na terenie miast lub ich peryferii artystów, takich jak Enrico Crispolti, Ugo La Pietra, Franco Mazzucchelli, Riccardo Dalisi, lub kolektywów, takich jak Galleria Inesistente¹²⁰, Collettivo Autonomo di Porta Ticinese, Collettivo Lavoro Uno, Laboratorio di Comunicazione Militante, działających przede wszystkim w Rzymie, Turynie, Mediolanie czy Neapolu¹²¹.

Ogromny wpływ na ustanowienie nowej estetyki w wielu radykalnych działaniach miał pop-art. Kierunek w sztuce, będący komentarzem do ekonomicznych i kulturowych przemian oraz odbiciem powojennego, konsumpcyjnego społeczeństwa, po raz pierwszy pojawił się we Włoszech w 1964 roku podczas XXXII Biennale w Wenecji. Zgodnie z relacją Binazziego, od razu zszokował „całe środkowoeuropejskie środowisko, odkrywając konsumpcjonizm nie jako wyłącznie negatywną wartość – ‘konsumpcjonizm’ w cudzysłowie. Pop-art był ironiczną krytyką konsumpcjonizmu, ponieważ stawiał go jako bohatera całej epoki, jako symbol epoki”¹²².

Wystawa, pomimo atmosfery skandalu, bez wątpienia przyczyniła się do zerwania ze starymi nawykami w pojmowaniu sztuki i otworzyła drogę do nowego przedstawiania rzeczywistości. O Biennale napisano wiele artykułów, dyskutowano i analizowano nowe kierunki sztuki, porównując je z wcześniejszymi tendencjami. Na temat nowej sztuki wypowiedali się m.in. Enrico Crispolti, Giulio Carlo Argan, Gilio Dorfles, Renato Barilli, Pierre Restany. Ten ostatni, w swoim eseju dla *Domus* tak podsumował to wydarzenie:

[Biennale] Wywołało skandal – o tym się słyszy z każdej strony – jednak, pomimo całego tego skandalu, przyniosło natychmiastowy, pozytywny efekt: zniszczyło tabu na temat kryzysu i zerwało kurtynę milczenia nałożoną przez żałobę po sztuce abstrakcyjnej. Lato 1964 rzuciło – można tak powiedzieć – światło na najbliższą przyszłość świata sztuki, która dotychczas była niejasna, wywoływała

¹¹⁹ Jako komentarz do ówczesnych alternatywnych działań artystycznych mogą posłużyć słowa Piera Gilardiego, który w swojej książce *Dall'arte alla vita dalla vita all'arte*, przyznał: „Decido di abbandonare la metafora dell'arte, di rimbocarmi le mani e partecipare alla lotta rivoluzionaria avviata dai movimenti del '68.” (Postanowiłem porzucić metaforę sztuki, rozwiązać ręce i uczestniczyć w walce rewolucyjnej rozpoczętej przez ruchy z 68). P. Gilardi, *Dall'arte alla vita dalla vita all'arte*, Parigi 1981, s. 12.

¹²⁰ Więcej na temat: L. Berti, *La Galleria Inesistente. Pratiche artistiche di un gruppo anonimo tra gli anni '60 e '70*, Milano 2015.

¹²¹ Więcej na temat: A. Pioselli, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Milano 2018.

¹²² „Nel '64 arriva la Pop Art alla Biennale di Venezia e questo sconvolge tutto l'ambiente mitteleuropeo, va a scoprire il consumismo non come valore esclusivamente negativo – il ‘consumismo’ tra virgolette. La pop art è una critica ironica del consumismo, perché è un mettere il consumismo come protagonista di tutta un'epoca, come il simbolo dell'epoca”. L. Binazzi, rozmowa 25.03.2016, Florencja.

panikę i dezorientowanie. Biennale zamknęło mętny okres transformacji, której mogliśmy się przyglądać. Oficjalnie otworzyło erę „nowego realizmu”. [...] Ten nowy realizm, którego środkiem są obiekty, assemblage, trójwymiarowy kolaż, animacja strukturalna, zestawianie syntez – kolor – dźwięk – ruch. [...] Kryzys, którego doświadczyliśmy dostarczył nam nowych referencji stylistycznych: figuracja w 1954 roku była informelem, figuracją w 1964 jest pop¹²³.

Artyści inspirowali się przedmiotami codziennego użytku, banalnością i kiczem, przetwarzając motywy znalezione na billboardach, w reklamach, gazetach, komiksach itd., wyjmując je z kontekstu, izolując i tworząc z nich samoistne dzieła sztuki. Przedstawiali artefakty codziennego życia, jak również ikony kina czy polityki – wizerunki przyciągające i fascynujące, obiekty pożądania. Tym wyrazistym i przełomowym przemianom przyglądał się Umberto Eco, który analizował wszystkie te nowe tendencje w świetle kodów wizualnych. Dla teoretyka pop-art to nie tylko prowokacja, ale przede wszystkim gra z użyciem konwencjonalnych kodów, to „przebudowa struktury artystycznej”¹²⁴. W swoim eseju *Badania interdyscyplinarne*, pisze natomiast:

Takie wydarzenia kulturowe jak amerykański pop-art ukazują nam sztukę, która nie jawi się już jako oryginalny akt twórczy, ale jako ponowne użycie jakiegoś wytworu: taki wytwór już pierwotnie posiada (nawet jeśli tylko w minimalnym stopniu) charakter artystyczny; wybrany zostaje ze względu na znaczenia posiadane w społeczno-kulturowym kontekście, do jakiego należy, po czym zostaje usytuowany w kontekście formalnym, z którego na powrót jest włączany do nowego obiegu społeczno-kulturowego...¹²⁵.

Zaistnienie tej nowej figuracji w sztuce, która przejęła język kultury popularnej i mass mediów, było niewątpliwie istotnym elementem nowego spojrzenia młodego pokolenia architektów oraz ich przyszłej działalności. Lapo Binazzi podkreśla znaczenie tej wystawy dla włoskich grup radykalnych takich jak Superstudio, Archizoom, Studio65, a także swojej grupy UFO:

¹²³ „Ha dato scandalo – lo si è gridato da ogni parte – ma tuttavia questo scandalo ha avuto un immediato effetto positivo: ha distrutto il tabù della crisi, e ha stracciato il velo di silenzio imposto dal lutto per l'arte astratta. L'estate 1964 ha fatto luce – si può dire – sull'immediato avvenire, nel mondo dell'arte, un avvenire che appariva ancora oscuro, per il panico e la confusione. Ha chiuso il torbido di transizione che abbiamo appena vissuto. Ha ufficialmente aperto l'era del 'nuovo realismo'. [...] Il realismo di oggi è quello della appropriazione oggettiva, dell'assemblage, del collage tridimensionale, dell'animazione strutturale, degli insiemi di sintesi – colore -suono – movimento. [...] La crisi che abbiamo vissuto ci ha fornito dei nuovi riferimenti di stile: la figurazione 1954 era informale, la figurazione 1964 è pop”. P. Restany, “Estate 1964: La 'Nuova' Figurazione è Pop”, *Domus*, 1964, nr 420, s. 40.

¹²⁴ Zob. U. Eco, *Nieobecna Struktura...*, s. 173–174.

¹²⁵ Zob. U. Eco, *Badania interdyscyplinarne...*, [w:] Idem, *Sztuka*, s. 289.

Lekcja pop-artu podczas Biennale w Wenecji w 1964 wywołała sporo zamieszania. Wysoka, średnia i niska kultura przestały być założeniem klasowego społeczeństwa, wskazując nowe kierunki, dotychczas nie do pomyślenia, wysokiej wartości ikonicznej. Ironia zrobiła swój przyjemny nalot również w upartym i mało technokratycznym świecie designu. Nieciągłość przestała być negatywną charakterystyką także w świecie architektury, która zaczyna otwierać się na inne wariacje i języki. Jednak najważniejsze było to, że szerzący się indywidualizm został przejęty przez spontaniczne pojawienie się takich grup jak Archizoom, Superstudio, Ufo, Studio65 i wielu innych, które to grupy w centrum swoich działań postawiły chęć zdecydowanej zmiany zachowania w obrębie tak zwanych „burżuazyjnych salonów”¹²⁶.

Podrozdział 1.5. Architektura i kryzys modernizmu

Przemiany miały także miejsce w architekturze. Architekci na całym świecie poddali rewizji swoją dyscyplinę, przeformułując ją zgodnie z problemami współczesnego świata. Coraz częściej debatowano na temat kondycji architektury modernistycznej oraz jej roli w obliczu nowych problemów społeczeństwa przemysłowego. Krytyka modernizmu, która pojawiła się już po pierwszych realizacjach¹²⁷, nasiliła się na fali powojennych przemian społeczno-kulturowych. Potwierdzeniem dewaluacji racjonalizmu i funkcjonalizmu było zakończenie, w 1959 roku, działalności CIAM (*Congrès International d'Architecture Moderne*) – „twierdzy” modernizmu z Le Corbusierem na czele. W jego miejsce pojawiła się grupa Team 10, do której należeli m.in. Yona Friedman, Giancarlo De Carlo,

¹²⁶ : „La lezione della Pop Art alla Biennale di Venezia del 1964 rimise tutto in gioco. Alta, media e bassa cultura cessarono di essere i dogmi di una società classista, indicando nuove strade fino ad allora inimmaginabili, ad alto valore iconico. L'ironia fece la sua irruzione piacevole anche nel mondo supponente e un poco tecnocratico del design. La discontinuità cessò di essere una caratteristica negativa anche nel mondo dell'architettura, che cominciò ad aprirsi ad altre variabili e ad altro linguaggio. Ma la cosa importante fu che l'individualismo esasperato venne superato dal sorgere spontaneo dei gruppi come Archizoom, Superstudio, Ufo, Studio65 e tanti altri, che misero al centro del proprio operare la volontà di un deciso cambiamento dei comportamenti all'interno dei cosiddetti 'salotti borghesi'”. L. Binazzi, Firenze, 23 maggio 2015, [w:] Didero M.C., Audrito F., *Il mercante di nuvole. Studio65: cinquant'anni di futuro*, Milano 2015, s. 58.

¹²⁷ Ciekawą lekturą pokazującą słabe punkty modernizmu jest książka autorstwa Gabriele Neri *Wrong or Wright. Caricature architettoniche. Satira e critica del progetto moderno*, Macerata 2015. Zostały w niej zebrane ilustracje i karykatury publikowane w gazetach już od lat 20., przedstawiające absurdalne niekiedy rozwiązania modernistycznych budynków. Jednym z przykładów może być ilustracja Thomasa Theodora Heinego z 1928 przedstawiająca architekta ze szkoły Dessau obcinającego uszy całej swojej rodzinie, w imię prostoty i odrzucenia ornamentu. Na ilustracji Rea Gardnera dla magazynu *The New Yorker* z 1956 przedstawiony został wieżowiec mieszkalny, na którym szczęśliwiec z ostatniego piętra krzyczy sąsiadom poniżej „It's a gorgeous sunset. Pass it on”. Ibidem, s. 228.

Alison i Peter Smithsonowie. Był to wyraźny zwrot w sposobie myślenia o dyscyplinie, wyjście poza „wszystko takie samo”, seryjność, mechanizację, słowem produkcję taśmową. Świetnie te przemiany opisał Andrea Branzi, członek florenckiej grupy Archizoom:

[...] lata 60. od samego początku charakteryzowały się nagłą potrzebą radykalnego podważenia wszystkich aparatów estetycznych i fundamentów dyscyplinarnych: nowe wymiary problemów nie pojawiają się już tylko w naturze językowej i behawioralnej, ale angażują całą architekturę. Przede wszystkim metody kompozycyjne tej dyscypliny zostały zrewidowane i zrewolucjonizowane. Od kilku lat przez całą Europę przechodził wiatr innowacji kulturowej; widzieliśmy to, już jako studenci, poznając pierwsze prace londyńskiej grupy Archigram, japońskich Metabolistów i pierwsze operacje młodych Hansa Holleina i Waltera Pichlera, w których rozpoznawaliśmy nie tyle matrycę kulturową, ile znaki zakresu problemów architektury, z którymi się identyfikowaliśmy¹²⁸.

Kryzys modernizmu objawił się także zmianą postrzegania roli architekta, który przestał być wielkim indywidualistą zamkniętym w swoim studiu. Charakter pracy projektowej zmienił się na kolektywną „burzę mózgów”. Jak podkreślił Lapo Binazzi, architektura stała się również polem do eksperymentowania, mieszania dyscyplin i profesji¹²⁹.

Coraz wyraźniej i zdecydowanie architekci odchodzili od założeń modernizmu, takich jak rygorystyczny racjonalizm form architektonicznych, oszczędność i ekonomia przestrzeni życiowej prowadząca do zasady *existenzminimum*, wykorzystywanie technologii przemysłowych, prefabrykatów, seryjności nawet w przedmiotach codziennego użytku. Sprzeciwiali się takiemu podejściu

¹²⁸ „[...] gli anni '60, fin dal loro inizio, furono caratterizzati da un'improvvisa disponibilità a mettere in discussione radicalmente gli interi apparati estetici e le stesse fondazioni disciplinari: le nuove dimensioni dei problemi non apparvero più di natura linguistica o comportamentale, ma investirono l'architettura in quanto tale, e tutti i suoi modi compositivi furono rivisitati e rivoluzionati. L'intera Europa era percorsa da vari anni da un vento di innovazione culturale; noi vedevamo, fin da studenti, i primi documenti degli Archigram inglesi, dei Metabolism giapponesi e le prime operazioni del giovane Hans Hollein e di Walter Pichler, nei quali riconoscevamo non tanto una matrice culturale, quanto i segni di una dimensione dei problemi di architettura, nella quale ci identificavamo”. A. Branzi, *La Casa Calda. Esperienze del Nuovo Design Italiano*, Milano 1984, s. 51.

¹²⁹ „[...] era nato il bisogno di superare lo studio individuale e di organizzarsi in team, in gruppi, anche per le materie letterarie, ma soprattutto era una sperimentazione che ha trovato corpo ad architettura, perché architettura è già dei team di progettazione dove si organizzavano dei team. Gli architetti lavorano in team, sono già dei team di progettazione dove ci sono delle varie attribuzioni e specializzazioni di competenze”. (Narodziła się potrzeba zaniechania pracy indywidualnej na rzecz organizowania się w zespoły, grupy. Jednak przede wszystkim było to eksperymentowanie, które realizowało się w architekturze. Architektura stała się dyscypliną, w której organizowano się w zespoły projektowe, w których różne były role, profesje i umiejętności). L. Binazzi, rozmowa z dnia 25.03.2016.

do dyscypliny, w którym brakuje eksploracji wyobraźni, fantazji, symboli, znaków, a jest jedynie wykorzystanie wiedzy technicznej. Wszystkie ideowe reguły okazały się nieaktualne, błędne, a nawet nieludzkie. Architektura, która miała zapewnić każdemu przestrzeń niezbędną do życia, w niektórych przypadkach doprowadziła do jeszcze większych podziałów społecznych. O tych niebezpieczeństwach pisał Umberto Eco kończąc swój rozdział *Funkcja i znak. Semiotologia architektury*. Za przykład podał zaprojektowane przez Oscara Niemeyera miasto Brasilia (1957–1964), które stać się miało „miastem ludzi równych sobie, miastem przyszłości”¹³⁰. Szybko jednak okazało się, że wzniosłe idee i założenia modernistyczne nie przewidywały „życiowego” rozwoju miasta, które stało się obrazem różnic społecznych. Według Eco, największym błędem architekta było posłuszne podążanie za wytycznymi polityków i socjologów oraz ślepe założenie, że system relacji społecznych nie ulegnie zmianie¹³¹.

Nomadyczny, alternatywny styl życia, projekty utopijnych miast uwolnionych od precyzyjnych założeń modernizmu i *lecorbusierowskich*, ekstremalnych uproszczonych form, które zmieniają się wraz z potrzebami nowego społeczeństwa, to tematy, którym nowe pokolenie architektów zaczęło przyglądać się coraz uważniej. Projekty miast przyszłości, których inspiracji można doszukiwać się w futurystycznych projektach Antonio Sant’Elia czy Richarda Buckminstera Fullera, stały się polem do projektowania nieskrępowanego i nieograniczonego technologiami, regułami i przepisami.

Popularyzacja śmiałych wizji odbywała się dzięki wystawom oraz publikacjom w czasopismach architektonicznych, które coraz częściej i odważniej promowały architekturę nowego typu. W 1960 roku w MoMA zorganizowana została wystawa zatytułowana *Visionary Architecture*, podczas której zaprezentowano projekty „nieskrępowane technicznymi detalami i bezkompromisowe wobec kaprysów patronów, wymagań finansowych, politycznych czy obyczajowych”¹³². Ich autorami byli m.in.: Theo van Doesburg, Richard Buckminster Fuller, Louis Kahn, Frederick Kiesler, Kiyonori Kikutake, Noriaki Kurokawa, Hans Poelzig, Paolo Soleri, Bruno Taut, Michael Webb. W informacji prasowej z tej wystawy możemy przeczytać:

Prawdziwie wizjonerski projekt zazwyczaj łączy w sobie krytykę społeczeństwa z silnie osobistymi preferencjami dla pewnych form. W przeszłości takie projekty były niemożliwe do stworzenia z jednego lub obydwu powodów: mogły być technicznie niemożliwe do wyegzekwowania w momencie, kiedy zostały

¹³⁰ U. Eco, *Nieobecna...*, s. 251.

¹³¹ *Ibidem*, s. 253.

¹³² „...unhindered by technical details and uncompromised by the whims of patrons, or the exigencies of finance, politics, and custom”. MoMA press release *Introductory Statement on the Visionary Architecture Exhibition*, New York 1960, s. 1.

zaprojektowane; lub społeczeństwo nie odnalazło uzasadnienia ani pieniędzy na ich skonstruowanie. Dziś praktycznie nic o czym architekt może pomyśleć nie jest technicznie niemożliwe do zrealizowania¹³³.

Wraz ze zmianą postrzegania architektury zmienił się również język projektowania, techniki i metody, a także materiały. Zamiast rysunków technicznych pojawiły się fotomontaże, kolaże, które stały się „estetycznym ćwiczeniem o krytycznej naturze”¹³⁴. Architekci, operując formami sztuk wizualnych, wprowadzali do swoich projektów wartości symboliczne, nie tylko techniczne¹³⁵.

Nowe techniki pozwalały na szybkie przedstawianie pomysłów, tworzenie nowych projektów i ich modyfikowanie. Tradycyjna architektura wraz z jej atrybutami konstrukcyjnymi i technicznymi nie oferowała radykalnym takiej ekspresji wyrazu i błyskawiczności prezentowania płodnych idei. Dawały to wizjonerskie projekty szkicowane na kartkach papieru z wykorzystaniem zdjęć, wycinków, fotomontaży. Dlatego często w odniesieniu do projektów radykalnych (nie tylko włoskich) mówi się o tzw. *paper architecture*¹³⁶.

W tych latach, wprowadzenie fotomontażu jako jednego z elementów projektowania jest sposobem na zniwelowanie czasochłonnej architektury (a nawet konstrukcji) i znalezienie projektu bezpośrednio opublikowanego w czasopiśmie. Analogiczne do tych propozycji [mowa o projektach Hansa Holleina] są przykłady projektu-fotomontażu grupy Archigram z Londynu, a nieco później pojawiły się również fotomontaże grup Archizoom i Superstudio z Florencji. Zastosowanie tej techniki jest oczywiście efektem stanu artystycznych badań tych czasów: początki pop-artu i wejście w pole sztuk wizualnych super grafiki reklamowej, komiksu i fotografii, to wszystko czyni wybór tej metody wręcz obowiązkowym, dodając tym samym nieoczekiwane wartości metodologiczne komunikacji projektu¹³⁷.

¹³³ „The true visionary project usually combines a criticism of society with a strong personal preference for certain forms. In the past such projects were unbuildable for one or both of two reasons: they may have been technically impossible to execute at the time they were designed; or society could find neither the justification nor the money for their construction. Today virtually nothing an architect can think of is technically impossible to realize”. MoMA press release *Introductory Statement on the Visionary Architecture Exhibition*, New York 1960, s. 1–2.

¹³⁴ „Il fotomontaggio diventa un esercizio estetico di natura critica”. P. Mello, *Neoavanguardia...*, s. 228.

¹³⁵ Więcej na temat: P. Pizzinato, A. Villa, „Anni 60: Architettura come sospensione del senso”, *Marcatrè*, 1968, nr 37–40, s. 139–149.

¹³⁶ A. Blauvelt, *Hippie Modernism. The Struggle for utopia*, Walker Art Center, Minneapolis 2016, s. 20.

¹³⁷ „In questi anni, l'introduzione del fotomontaggio come uno degli elementi della progettazione, è un modo di eliminare i tempi lunghi dell'architettura (addirittura quelli della costruzione), e di ritrovare il progetto direttamente stampato sulla rivista. Contemporanee a queste proposte sono le opere di progetto-fotomontaggio degli Archigram londinesi e di poco posteriori sono i fotomontaggi di Archizoom e Superstudio a Firenze. L'uso di questa tecnica è chiaramente influenzato anche dalla condizione della ricerca artistica del tempo: le origini della pop art e l'in-

Przyciągające wzrok projekty publikowane były w czasopismach architektonicznych. Do ważniejszych z nich należą m.in. wiedeński *Bau* (1965–1970), w których Hans Hollein opublikował swój manifest *Alest ist Architektur*, francuska *Architecture d'Aujourd'hui*, pod redakcją Marka Emery'ego, gdzie publikowano teksty Rolanda Barthes'a i Guy Deborda. W Wielkiej Brytanii był to *Architectural Association Quarterly*, w Stanach Zjednoczonych *Oppositions: Journal for Ideas and Criticism in Architecture*. We Włoszech będą to przede wszystkim *Casabella*, *Domus*, *In, In Più*, *Modo*. Należy również pamiętać o czasopismach wydawanych przez same grupy, tak jak w przypadku grupy Utopie czy Archigram¹³⁸.

Ta ostatnia miała szczególny wpływ na rozwój „nowego języka” w projektowaniu, wykorzystującego estetykę pop-artu. Założona w 1961 roku, „grupa jako jedna z pierwszych odeszła od ortodoksji ‘corbusiańskiej’”. „Grupa narodziła się w kontekście angielskiego pragmatyzmu, wystawy *This is Tomorrow*, obrazów Richarda Hamiltona, bliskości *Team Ten* i przede wszystkim obecności Cedrika Price'a”¹³⁹.

Do ich najważniejszych projektów należą neofuturystyczne, utopijne megastruktury *Walking City* oraz *Plug-in City* (1964). Były to odważne propozycje nowego typu miasta, przedstawione za pomocą kolaży i fotomontaży o popowej stylistyce, wyrazistych i krzykliwych formach i kolorach. Architekci poruszali problem miasta „żyjącego”, poruszającego się, dostosowanego do nomadycznego stylu życia współczesnego człowieka. Były to samowystarczalne miasta

gresso nel campo delle arti visive della super grafica pubblicitaria, dei fumetti e della fotografia, rendono questa scelta quasi obbligata, aggiungendo peraltro valenze non previste dalle metodologie consuete di comunicazione del progetto”. G. Pettena, *Hans Hollein. Opere 1960–1988*, Milano 1988, s. 23–24.

¹³⁸ Pismo Archigram trafiło do rąk florenckich radykalnych dzięki Adolfo Nataliniemu z grupy Archizoom. Architekt wspomina: „Gli Archigram erano fantastici, avevano dato vita a una rivista autoprodotta in cui attraverso un catalogo potevi addirittura ordinare i loro oggetti di design. Ho acquistato tutti i numeri della loro rivista e anche il Dip Pack, una specie di busta sorpresa in cui c'era dentro un po' di tutto. Personalmente ero molto orgoglioso perché ero stato io ad aver portato la loro rivista a Firenze e perché ero riuscito a farne vendere ben quaranta copie, un grande successo per quei tempi”. (Grupa Archigram była fantastyczna, sami stworzyli pismo, przez które można było nawet zamówić ich projekty. Kupiłem wszystkie numery tego pisma, a nawet Dip Pack – coś w stylu paczki niespodzianki, w której było wszystkiego po trochu. Osobiście byłem bardzo dumny, ponieważ to ja sprowadziłem to pismo do Florencji, a także dlatego, że udało mi się sprzedać ładnych 40 kopii, a to wielki sukces w tamtych czasach”). G. Mastrigli (red.), *Una storia a più finali. Conversazione con Adolfo Natalini*, [w:] *La Vita segreta del Monumento Continuo. Conversazioni con Gabriele Mastrigli*, Macerata 2015, s. 47.

¹³⁹ „Il gruppo che si pose fuori dalla ortodossia 'le corbusierana' [...] Il gruppo nasceva dal contesto del pragmatismo inglese, dalla mostra *This is Tomorrow*, dai quadri di Richard Hamilton, dalla vicinanza del *Team Ten* e soprattutto dalla presenza di Cedric Price.” A. Branzi, *Una generazione esagerata. Dai radicali italiani alla crisi della globalizzazione*, Milano 2014, s. 51.

przyszłości, u których podstaw stał postęp technologiczny oraz elementy sztuki popularnej.

Podobne zainteresowania ideami nomadycznego stylu życia eksplorowane były przez architekta Constanta Nieuwenhuysa. Podczas jednej ze swoich wizyt w Albie (Północne Włochy), Constant przyglądał się alternatywnemu życiu tamtejszych cyganów, pełnemu wolności i spontaniczności. Na podstawie tych obserwacji stworzył koncepcje architektury mobilnej, w której podkreślił znaczenie przestrzeni do socjalizacji. W projektach miast wprowadził takie wartości jak mobilność, zmienność, słowem tworzył miasto, które dostosowane było do alternatywnego stylu życia nomadycznej społeczności. Społeczności wolnej od pracy, której wartością kulturową był taniec i śpiew, a nie podleganie regułom kapitalistycznej gry. Nomadyzm stał się inspiracją dla jego projektów *Circo Spaziale* (1956–1961) i *New Babylon* (1957–1960).

Idea miasta zmiennego, mobilnego rozwinięta została również przez Yona Friedmana, który w 1958 roku opublikował manifest *Architectura mobile*. Architekt założył wówczas Mobile Architecture Study Group, w której pracował nad koncepcjami „ruchomego” miasta. W obrębie tych badań stworzony został projekt *La Ville Spatiale* – „Przestrzenne miasto powstałe z konceptu przenośnej architektury adaptującej się do zmieniających się potrzeb zmieniającego się społeczeństwa”¹⁴⁰.

Kolejnym *novum*, wprowadzonym przez młode pokolenie architektów, była „architektura soft”, tworzona za pomocą takich elementów jak światło, kolor, dźwięk, obrazy czy projekcje. Architektura „uwolniona” została od ścian, sufitów, podłogi i stała się miejscem do tworzenia sytuacji, do zabawy i kreatywności. Niczym nieskrępowana, oferowała wolność poruszania się i wyrażania. Zmienił się zatem koncept architektury, która nie jest już fizyczną konstrukcją, ale przestrzenią „bez architektury”, organizowaną przez jej użytkowników. Takimi przykładami są m.in. projekt *Fun Palace* Cedricka Price’a czy florencka dyskoteka *Space Electronic*, zaprojektowana i prowadzona przez grupę 9999.

Jednym z częstszych motywów nowej architektury były dmuchane obiekty. Technologia ta pozwalała na szybką, tanią i łatwą technicznie realizację fantastycznych koncepcji i doskonale wpisywała się w typ architektury czasowej, błyskawicznej, nomadycznej, zaskakującej i lekkiej. Mobilność, zmienność, płynność, delikatne i elastyczne formy dmuchanych obiektów stanowiły kontrpunkt dla ciężkich i „represyjnych” form tradycyjnej architektury. Grały one także swoją rolę w ówczesnej atmosferze kontestacji, ponieważ służyć miały „jako estetyczne

¹⁴⁰ „Spatial town grew from this concept of mobile architecture adaptability to changing needs of an ever-changing society”. P. Pizzinato, A. Villa, “Anni 60: Architettura come sospensione del senso”, *Marcatré*, 1968, nr 37–40, s. 154.

narzędzia protestu symbolizujące skompresowaną energię, niepokoje i utopijne sny studenckich rewolt, które dosłownie i metaforycznie miały wybuchnąć”¹⁴¹.

Jedną z ważniejszych grup, które wykorzystywały dmuchaną architekturę była założona w 1967 roku grupa Haus-Rucker-Co (Laurids Ortner, Günther Zamp Kelp, Klaus Pinter, Manfred Ortner). Poprzez swoją działalność (instalacje, happeningi) architekci badali percepcję przestrzeni oraz możliwości technicznego eksperymentowania. W wywiadzie opublikowanym w książce *Hippie Modernism*, Günther Zamp Kelp na pytanie o wybór technologii pneumatycznej odpowiedział:

Dla nas jako architektów również istotnym było narysować coś i zobaczyć to później w rzeczywistości, nie jako model, ale jako rzeczywistość. Od tego momentu mieliśmy inne postrzeganie przestrzeni. To umożliwiło natychmiastowe przekształcenie w rzeczywistość koncepcji, które mieliśmy w głowach. W ten sposób nasza koncepcja percepcji i przestrzeni ewoluowała w tych pierwszych dniach. Oczywiście, odnosiło się to do powietrza-budulca, powietrza jako elementu budowlany, elementu struktury. [...] Poprzez to doświadczenie odkryliśmy, że powietrze było fantastycznym elementem, z którym można pracować. Było również niekonwencjonalne. Było przenośne, okrągłe i miękkie – [było] wszystkim, czym ówczesna architektura nie była¹⁴².

W projekcie *Oase No. 7* (1972) architekci wykorzystywali przezroczystą kulę zawieszoną na fasadzie budynku, która służyć miała jako pomieszczenie do odizolowania się i relaksacji. Inne projekty grupy: *Pneumatische Wohneinheit* (1971), *Mind Expander* (1968), prezentowały elastyczny, nomadyczny aspekt pneumatycznej architektury. Wiele z ich projektów nawiązywało do problemu ekologii i zanieczyszczeń. Kolektyw tworzył rozwiązania pneumatycznych „sferycznych membran”, kopuł czy baniek, które chronić miały użytkownika przed „apokaliptycznymi scenariuszami”. Do takich projektów można zaliczyć m.in. *Protected Village* (1970), *Pneumatic Skin Protecting a Farmhouse Against Pollution* (1970).

¹⁴¹ “[...] the use of balloons as an aesthetic tool of protest symbolized the compressed energy, ebullient anxieties, and utopian dreams of the student revolts, literally and metaphorically about to burst”. E. Choi, *Atmospheres of Institutional Critique: Haus-Rucker-Co's Pneumatic Temporality*, [w:] *Hippie Modernism. The struggle for utopia*, ed. A. Blauvelt, Minneapolis 2016, s. 34.

¹⁴² „As a architects, it was also important to be able to draw something and see it in reality – not as a model, but as reality. From there we got a special feeling for space, I would say. It offered an immediate way to transfer concepts from our heads into reality. This is how our concept of perception and space developed in these early days. Of course, it related to the air-support and the air as a building element, a structural element. [...] Through that experience we found out that air was a fantastic element to work with. It was also unconventional. It was transportable, round, and soft – everything that architecture wasn't in those days”. Zob. E. Choi, *On covers, connections and criticality. An interview with Günter Zamp Kelp of Haus – Rucker – Co*, [w:] *Hippie Modernism...*, s. 397.

Podobne eksperymenty prowadziła francuska grupa Utopie założona w 1967 przez Jean-Paula Jungmanna, Jeana Auberga, Antoine'a Stinco we współpracy z Hubertem Tonką i Jeanem Baudrillardem. Także oni poddali radykalnej krytyce współczesną architekturę, a przykładem ich zainteresowań pneumatycznymi projektami Freia Otto i Fullera jest projekt *Habiter Pneumatique* z 1967 roku.

Listę tę uzupełnić można m.in. o grupę Archigram i ich projekt *Cuschicle* (1966) oraz grupę Ant Fram, która dmuchane obiekty zrealizowała na koncert Rolling Stones w Altamont (1969). Stworzyła również swoisty podręcznik typu „zrób to sam”, zatytułowany *Inflatecookbook* (1970), w którym ilustracje demonstrowały, jak można samemu stworzyć swoje niedrogie, dmuchane środowisko, używając polietylenu, taśmy i wentylatorów.

Warto w tym miejscu wspomnieć o włoskich projektach dmuchanych mebli, które stały się ikonami designu. Mowa tu o fotelu *Blow* trójki projektantów: Donato D'Urbino, Paolo Lomazzi i Jonathan De Pas czy fotelu autorstwa Piera Polletta (zaprojektowanego do filmu *La decima vittima* Elio Petriego)¹⁴³.

Dopełnieniem przemian w architekturze było także wykorzystanie materiałów ubogich, naturalnych, które miały zwrócić uwagę na kwestie ekologii i ochrony środowiska. Wykorzystano również materiały z recydingu czy istniejące formy tzw. „architektury spontanicznej”. Przykładem mogą być projekty Gianniego Potteny: *Ice House I* (1971) czy *Tumbleweeds Catcher* (1972). To także zwrot ku „ludzkiej architekturze”, a nie projektowanie dla monumentalizmu, perfekcyjności form i kształtów czy idealnych proporcji. Punktem centralnym stał się człowiek i jego zachowania: nieskrępowane i kreatywne. Architektura stała się swobodną formą komunikacji i ekspresji. W 1968 roku Hans Hollein i Walter Pichler stworzyli wspólny manifest *Alles ist Architektur* (Wszystko jest architekturą), w którym deklarują, że „wszyscy są architektami, wszystko jest architekturą, architektura jest środkiem komunikacji”¹⁴⁴.

W tym miejscu warto wspomnieć o rozwijanych w tym czasie badaniach, które znacząco wpłynęły na świadomość projektowania architektonicznego i urbanistycznego. W 1966 roku amerykański etnolog Edward T. Hall napisał *The Hidden Dimension* (*Ukryty wymiar*), niezwykle interesującą pracę, w której opisał rolę odległości i przestrzeni międzyludzkich w różnych społeczeństwach, zastanawiał się jak tworzyć relację człowiek – architektura oraz jakie konsekwencje może przynieść ignorowanie wiedzy z dziedziny proksemiki (nauka badająca przestrzeń osobistą) i kinezyki (nauka badająca komunikację niewerbalną). W swojej pracy przyznał, że „architekci tradycyjnie zajmują się wizualnymi wzorcami struktur – tym, co się widzi. Są oni całkowicie nieświadomi faktu, że ludzie no-

¹⁴³ Zob. C. Corsini, „Pneumatic Design”, *domus*, 1967, nr 457, [w:] <https://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2011/03/19/pneumatic-design.html>.

¹⁴⁴ H. Hollein, „Alles ist Architektur”, *Bau*, 1968, nr 1–2, s. 2.

szą w sobie pewne internalizacje przestrzeni trwałej, których nauczyli się na początku życia”¹⁴⁵.

Badania i wnioski Halla okażą się niezwykle cenne zarówno dla Umberta Eco i jego rozważań na temat semiologii architektury, jak i dla działalności UFO, a książkę tego etnologa Lapo Binazzi wymienił jako jedną z istotniejszych pozycji dla działalności grupy.

¹⁴⁵ E. T. Hall, *Ukryty wymiar*, T. Hołówka (tłum.), Warszawa 2003, s. 164–165.

Rozdział 2

Narodziny architektury radykalnej

Podrozdział 2.1. Radykalna Florencja

Dlaczego we Florencji narodzili się radykalni? Florencja to przecież także ojczyzna Michała Anioła i manieryzmu, to znaczy buntu przeciwko ustalonym regułom, anty-renesansowość okazuje się drugą twarzą miasta¹⁴⁶.

Pomimo że w całym kraju panowała atmosfera kontestacji oraz widoczne były zmiany i eksperymenty we wszystkich dziedzinach artystycznych, to właśnie Florencja, miasto o wielkich historycznych tradycjach okazało się kolebką nowego stylu, miejscem niezwykle płodnym i absorbującym dopływające ze świata fenomeny i wydarzenia. Widać wyraźnie jak we Florencji powoli zaczyna dominować kreatywność, ekspresja, wszystko to, co neguje dotychczasowe normy i regulacje, dobry smak i funkcjonalność. To tu miało miejsce największe zderzenie starego z nowym, ferment artystyczno-kulturowy, w którym formowali się przyszli radykalni architekci. Docierały tu eksperymenty wspomnianych już grup, takich jak Independent Group, Fluxus, Archigram. To oni pokazali młodym architektom, że można, a nawet należy „wyciągać” dyscypliny z ich własnych ram, aby poszerzać horyzonty kreatywności, przekraczać granice, wychodzić poza schematy. Tę niezwykle stymulującą atmosferę ówczesnej Florencji świetnie oddaje komentarz Raffaello Ramata¹⁴⁷, który w wywiadzie dla magazynu *Marcatrè* z okazji festiwalu *Maggio Musicale* w 1964 roku, wypowiada następujące słowa:

¹⁴⁶ „Perché a Firenze la nascita dei radicali? Firenze è anche la patria di Michelangelo e del manierismo, ossia di una rivolta contro regole fisse e stabilite, e l'antinascimento è l'altra faccia della città”. E. Piccardo, *Architettura Radicale*, 2008: <https://emanuelepiccardo.wordpress.com/2008/11/22/architettura-radicale/>

¹⁴⁷ Raffaello Ramat (1905–1967), krytyk literacki, profesor literatury na Uniwersytecie Florencyjskim. W 1961 został wybrany na radnego Florencji do spraw kultury. Pod jego patronatem orga-

Kiedy słyszę, gdy mówi się o Florencji jako o mieście eleganckim, słodkim, mieście kwiatów, jest mi naprawdę niedobrze: Florencja to miasto, które narodziło się z cechami międzynarodowymi, konkretnymi, realistycznymi, krytycznymi; krótko mówiąc wielka europejska burżuazja miała tutaj okazję wyrażenia się, mówię tu oczywiście o burżuazji średniowiecznej, nie tej obecnej¹⁴⁸.

O niezwyklej aktywności miasta w latach 60. świadczy niemała ilość organizowanych wystaw, koncertów, projektów badawczych i działań eksperymentalnych. Aby przedstawić atmosferę miasta w tych latach wystarczy przytoczyć najważniejsze wydarzenia.

Niewątpliwie w muzyce miały wówczas miejsce niezwykle ciekawe eksperymenty, a Florencja stała się ich międzynarodowym centrum. Do najważniejszych z nich należało utworzenie przez Pietro Grossiego w 1960 roku stowarzyszenia Vita Musicale Contemporanea wewnątrz konserwatorium Luigi Cherubini'ego, które organizowało międzynarodowe koncerty z udziałem współczesnych kompozytorów. W latach 1961–1967 występowali na nich członkowie grupy Fluxus – m.in. John Cage, Le Monte Young czy Giuseppe Chiari.

Niezwykle ciekawym przedsięwzięciem było również, założone w 1963 roku przez Pietro Grossiego, Studio di Fonologia Musicale di Firenze (S2FM), które łączyło w sobie doświadczenia interdyscyplinarne między sztuką, muzyką i przestrzenią¹⁴⁹. Pojawiali się tam zarówno muzycy, jak i poeci, architekci, jak i artyści. Wartą przytoczenia jest współpraca Grossiego z Brunem Munarim przy stworzeniu dźwiękowego „środowiska” (*tetrafono*) dla kinetycznych rzeźb (*tetracono*) artysty¹⁵⁰.

Pozostając przy muzyce, we Florencji w 1965 roku powstała pierwsza katedra muzyki elektronicznej przy konserwatorium Luigi Cherubini'ego. Temat łączenia muzyki z innymi dyscyplinami, takimi jak architektura, był w tych latach niezwykle żywy i nęcący. Poszukiwano nowych doświadczeń tworzenia przestrzeni za pomocą dźwięków i przeżyć z nimi związanych. W 1963 roku w galerii

niżowane były festiwale *Maggio Musicale*, najważniejszy z nich XXVII z 1964 roku, poświęcony był ekspresjonizmowi.

¹⁴⁸ „Quando mi sento parlare di Firenze come città elegante, città dolce, città dei Fiori, io mi sento veramente nauseato: Firenze è una città invece che è nata con caratteristiche internazionali, concrete, realistiche, critiche; insomma la grande borghesia europea ha avuto qua la sua grande espressione, parlo naturalmente della borghesia del medioevo e non della borghesia attuale”. R. Ramat, „Espresionismo a Firenze. Un'intervista a Raffaello Ramat e Roman Vlad”, *Marcatrè*, 1964, nr 8–10, s. 8.

¹⁴⁹ Więcej na temat zob: *XXXI Maggio Musicale Fiorentino. Convegno internazionale Centri Sperimentali di Musica Elettronica*, Firenze, 9–14 giugno 1968; F. Giomi, „The Work of Italian Artist Pietro Grossi: From Early Electronic Music to Computer Art”, *Leonardo*, 1995, vol. 28 nr. 1, s. 35–39.

¹⁵⁰ Projekty po raz pierwszy zaprezentowane zostały w mediolańskiej galerii Danese w 1965 roku.

Quadrante zorganizowana została wystawa *Tecnologica*, która poruszała tematykę dźwięków „odzyskanych” z odgłosów miast, hałasu ulic, gestów, sygnałów, słów, a więc wszystkiego tego, do czego zwracają się nowe tendencje w sztuce i muzyce: do pulsującego dźwiękiem i ruchem codziennego życia¹⁵¹. W wystawie wzięli udział m.in. Sylvano Bussotti, Giuseppe Chiari, Alberto Moretti, a także przedstawiciele tzw. *poesia visiva*¹⁵²: Lamberto Pignotti i Eugenio Miccini – członkowie Gruppo 70. W 1963 roku grupa ta zorganizowała konwent *Arte e comunicazione*¹⁵³, który poruszał problematykę poezji wizualnej oraz złożonych relacji między sztuką a przemysłem. Do tego wydarzenia zaangażowani zostali artyści, literaci i muzycy operujący między sztuką a komunikatami wizualnymi, szukający wspólnego języka między tymi dwoma biegunami¹⁵⁴.

W 1964 roku krytyczka sztuki Lara Vinca Masini założyła Centro Proposte¹⁵⁵, które miało za cel łączenie badań i poszukiwań o charakterze interdyscyplinarnym wszelkich dziedzin artystycznych. Z inicjatywy grupy, do której należeli artyści, architekci, graficy i wielu innych, zorganizowane zostały m.in. *Prima Triennale di Architettura Italiana Contemporanea*, wystawy *Proposte strutturali plastiche e sonore* (1964), *Ipotesi linguistiche intersoggettive* (1966–67) czy *Parabola 66* (1966). Wszystkie o wspólnym mianowniku interdyscyplinarności i integracji sztuk.

W 1964 we Florencji miały miejsce wystawy zorganizowane z okazji XXVII *Maggio Musicale*, którego tematem był ekspresjonizm. Jedną z tych wystaw była *Mostra di Arti Figurative (Pittura Scultura Grafica) e Architettura Espressioniste* w Palazzo Strozzi, której kuratorem był krytyk sztuki Giulio Carlo Argan wraz z architektem Leonardo Riccim. Było to jedno z ważniejszych wydarzeń prezentujących, w sposób interdyscyplinarny, nurt ekspresjonizmu, który w tym okresie znalazł odbicie zarówno w sztukach wizualnych, jak i muzyce i architekturze. W periodyku *Marcatrè*, nr 8–10, opublikowany został wywiad ze wspomnianym wyżej organizatorem wydarzenia – Raffaello Ramatem, który przyznał: „dziś

¹⁵¹ Podobne poszukiwania prowadził także Giuseppe Chiari tworząc serie koncertów w 1965 roku: *Suonare la città, Concerto per automobili*.

¹⁵² Nowy nurt w poezji reinterpretujący ją poprzez efekty komunikacyjno-wizualne kultury popularnej. Artyści wykorzystują do tego wycinki z gazet, fotografii, reklam etc. tworząc kolaże o treści ironicznej, bezpośredniej. Do tego nurtu należy Gruppo 70, założona w 1963 roku we Florencji podczas konwentu *Arte e comunicazione*. Członkami grupy byli zarówno poeci, jak i semiolodzy, krytycy, artyści, a także architekci. Do najważniejszych wystaw zorganizowanych przez grupę należą: konwent *Arte e Tecnologia* (1964), *Mostra Luna Park* (Galeria Vigna Nuova, Florencja 1965) *La poesia visiva 1963–1979* (Palazzo Vecchio, Florencja 1979).

¹⁵³ Konwent odbył się w dniach 24–26.V. 1963 w Forte di Belvedere we Florencji.

¹⁵⁴ P. Mello, *Neoavanguardia...*, s. 140.

¹⁵⁵ Więcej na temat działalności krytyczki jak i Centro Proposte zob.: L. Vinca Masini, *Scritti scelti 1961–2019. Arte, Architettura, Design, Arti applicate*, A. Acocella, A. Stepken (red.), Pistoia 2020.

literat nie wie nic o muzyce, muzyk nie wie nic o architekturze, architekt nie wie nic o poezji; tak jest. I to jest jeden z powodów, dla których chciałem, żeby *Maggio* był tak zorganizowany”¹⁵⁶.

W 1965 roku, również w Palazzo Strozzi, miała miejsce eksperymentalna wystawa *La casa abitata*. Wśród uczestników byli m.in. Leonardo Ricci oraz Leonardo Savioli, wykładowcy z Wydziału Architektury we Florencji, oraz projektant, nazwany później „ojcem radykalnych”, Ettore Sottsass Jr. Podczas wystawy poruszone zostały tematy związane z warunkami życia średnio zamożnego mieszkańca miasta i jego prawa do wolności kreowania własnej przestrzeni życiowej, wolności od narzuconych standardów i zasad „dobrego smaku” burżuazyjnego społeczeństwa.

Okazją do konfrontacji z fermentami w sztuce współczesnej, z nowymi eksperymentami i językami artystycznej ekspresji, było zorganizowane w 1969 roku w Palazzo Strozzi *19 Biennale Internazionale d'Arte Premio del Fiorino*. Wystawa zaprezentowała 93 malarzy i 68 rzeźbiarzy „reprezentujących zarówno figuratywne jak i niefiguratywne tendencje, po to, aby jak najszerszej i najwierniej przedstawić panoramę włoskiej sztuki z jej dynamiką sił i dialektyk”¹⁵⁷.

W następnych latach „aktywność” eksperymentalna nie słabła, a raczej przeobrażała się w kolejną, „radykalną” falę. Niewątpliwie wszystkie doświadczenia i eksperymenty, które miały miejsce w latach 60. naznaczyły późniejszą działalność radykalnych. W 1971 roku w *Space Electronik*, dyskoteci stworzonej przez grupę 9999, zorganizowany został *S-Space Festiwal*, w którym udział wzięli prawie wszyscy radykalni. Z kolei w 1973 roku założona została anty-szkoła *Global Tools* – utopijna wizja młodych architektów stworzenia alternatywy dla akademickiego, tradycyjnego nauczania. Do tych kwestii powrócę w dalszej części niniejszej pracy.

Warto w tym miejscu wspomnieć o niezwykle stymulującym i inspirującym miejscu jakim było laboratorium produkcji video art – *art/tape/22* – założone na początku 1973 roku przez Marie Glorie Bicocchi i Giancarla Bicocchi¹⁵⁸. W latach największej popularności centrum to gościło artystów światowego formatu,

¹⁵⁶ „Oggi il letterato non sa niente di musica, il musicista non sa niente di architettura, l'architetto non sa niente di poesia; è così. E qui sta una delle ragioni per cui ho voluto che questo *Maggio* fosse così organato”. R. Ramat, „Espressionismo a Firenze..”, *Marcatré*, 1964, nry 8–10, s. 7–8.

¹⁵⁷ „[...]scelti di proposito nei campi contrapposti dei figurativi e non figurativi, in modo che il panorama dell'arte italiana odierna risultasse il più ampio possibile e fedele nel rispecchiare la dinamica delle forze e la dialettica che intimamente anima l'arte italiana contemporanea”. A. Nocentini, *Introduzione*, [w:] *19ª Biennale Internazionale d'Arte Premio del Fiorino*, kat. wyst., Firenze 1969, s. 7.

¹⁵⁸ Więcej informacji zob. M. G. Bicocchi, *Tra Firenze e Santa Teresa. Dentro le quinte dell'arte. Art/tape/22 ('73/'87)*, Venezia 2003; G. Melotti, *Art/tapes/22*, Firenze 2017, <https://giannimelotti.com/arttapes22/>.

takich jak Nam June Paik, Giuseppe Chiari, Bill Viola, Sandro Chia, Achille Bonito Oliva, a także radykalny architekt Lapo Binazzi

Wszystkie wyżej przytoczone wydarzenia wskazują na płynną kontynuację działań łączenia i eksperymentowania z różnymi dyscyplinami oraz niewiarygodną dyfuzję idei, kreatywności i żywiołowości artystów, architektów i projektantów. Florencja objawiła swoje drugie oblicze, niezwykle frapujące, niespodziewane, zaskakujące, słowem zupełnie niepasujące do ogólnie znanego kanonu miasta żyjącego swoją historią – symbolu wejścia człowieka w świat rozumu i piękna. Jak podkreślił cytowany wcześniej radny miasta Raffaello Ramata, miasto to pełne było artystycznych fermentów, które przyciągały międzynarodową uwagę i zainteresowanie. Potwierdzeniem tego mogą być słowa artysty Billa Viola, które opisują ówczesną artystyczną atmosferę Florencji:

Zawsze myślałem, że musi być jakiś głębszy powód, który tłumaczyłby, dlaczego art/tape/22 powstał właśnie we Florencji, a nie gdziekolwiek indziej. Moje pierwsze miesiące w mieście ujawniły mi to. Po wizycie w Uffizi odczułem silne przekonanie, że muzea zostały stworzone dla sztuki, ale sztuka nie była stworzona dla muzeów, jak to miało miejsce na współczesnej scenie Nowego Jorku, którą właśnie opuściłem. Co więcej, wiele średniowiecznych i renesansowych dzieł, które widziałem podczas pierwszych miesięcy we Florencji, nie było nawet w muzeach. Były w społeczności, w miejscach publicznych – katedrach, kościołach, kaplicach, dziedzińcach, zabytkach, urzędach miejskich, na placach i na fasadach budynków. Co więcej, wiele dzieł było nadal w oryginalnych miejscach, do których zostały przeznaczone pięćset lat wcześniej. Atmosfera była nasycona ideami sztuki i kultury. Szybko zrozumiałem, że tutaj historia jest naprawdę częścią teraźniejszości, i że najnowsze idee krążą w większej całości¹⁵⁹.

Podrozdział 2.2. Wydział Architektury Uniwersytetu Florenckiego

We Włoszech, pierwsze powojenne lata charakteryzowały się licznymi polemikami na temat kontynuacji wzorców produkcji architektonicznej sprzed wojny.

¹⁵⁹ „Ho sempre pensato che ci fosse una ragione più profonda per spiegare perché art/tape/22 fosse nata a Firenze e non altrove. I miei primi – pochi – mesi in città me l’hanno rivelato. Dopo una vista agli Uffizi, sentivo fortemente che i musei erano stati creati per l’arte e non l’arte creata per i musei, come accadeva nella scena contemporanea che avevo appena lasciato a New York. Inoltre, molte delle opere medievali e rinascimentali che ho visto in quei primi mesi a Firenze non erano neanche nei musei. Erano nella comunità, in luoghi pubblici – cattedrali, chiese, cappelle, corti, monumenti, uffici municipali, piazze e facciate di palazzi. E di più, molte opere erano ancora nei luoghi originali per i quali erano stati commissionati cinquecento anni prima. L’atmosfera era satura di idee d’arte e di cultura. Avevo capito presto che qui la storia era veramente parte del presente, e che le idee più nuove circolavano in un insieme più grande”. B. Viola, *Un rinascimento a Firenze*, 2003 cyt. za: P. Mello, *Neoavanguardie...*, s. 143–144.

Powstały wówczas dwa fronty najbardziej zaangażowane w te dysputy: mediolański i rzymski¹⁶⁰.

Mediolan okazał się miastem o silnej tradycji walki o architekturę modernistyczną, gdzie potwierdza się chęć kontynuacji tendencji racjonalistycznej. W Rzymie natomiast widoczne było odrzucenie, nieciągłość tej tradycji. Tam głównym polem badań była architektura organiczna, promowana przez Bruna Zevi i jego książkę *Verso un'architettura organica*, a także działalność APAO – Associazione per l'Architettura Organica (wraz z czasopismem *Metron*). Zevi był także redaktorem czasopisma *L'architettura. Cronache e storia*, które wydawane było od 1954 aż do śmierci architekta w 2000 roku.

Wobec tych dwóch skrajnych pozycji, Florencja pozostała bliższa ideologii rzymskiej, z racji podobnych problemów, z którymi architekci musieli się konfrontować – łączenia historycznego miasta z nowym duchem, starego z nowym, przeszłości z teraźniejszością. Wielką odpowiedzialnością obarczono więc architekta, którego działania odpowiadać miały głębokim transformacjom ówczesnego społeczeństwa, zachowując jednocześnie historyczną tkankę miasta. We Florencji tę rolę przyjęli między innymi Giovanni Michelucci, Leonardo Ricci, Leonardo Savioli, a także Gillo Dorfles, Giovanni Klaus Koenig oraz Umberto Eco – architekci i wykładowcy z Wydziału Architektury¹⁶¹, który wkrótce stanie się epicentrum nowego ruchu w architekturze¹⁶².

To właśnie ta grupa architektów inspirowała swoimi wykładami i postawami młodych adeptów, ucząc ich krytycznej rewizji przedwojennych koncepcji modernistycznych: „To było pokolenie architektów, które doświadczyło wojny, logicznym jest więc, że syn wątpi w ojca, nawet jeśli go kocha”¹⁶³.

Jednym z ważniejszych wykładowców był architekt Giovanni Michelucci (1891–1990), autor m.in. kościoła św. Jana Chrzciciela przy Autostradzie del Sole koło Florencji oraz dworca kolejowego Santa Maria Novella. Dla Michellucciego

¹⁶⁰ Zob. M. Costanzo, *Leonardo Ricci e l'idea di spazio comunitario*, Macerata 2009, s. 14.

¹⁶¹ Więcej na temat florenckiego Wydziału Architektury zob.: F. Fabbrizzi, *Opere e progetti di scuola fiorentina, 1968–2003; La Facoltà di architettura di Firenze. Fra tradizione e cambiamento: atti del convegno di studi*, Firenze 2004.

¹⁶² Binazzi w jednym z wywiadów opisał ten moment następująco: „All'interno della Facoltà di Architettura questa cosa... o almeno io intravidi questa nebulosa nascente, questa galassia, che poi nel '70 si chiamò movimento dell'architettura radicale... però già si capiva che era qualcosa che coinvolgeva questi gruppi”. (Wewnątrz Wydziału Architektury narodziło się coś, co przynajmniej ja widziałem jako rodzącą się mgławicę, galaktykę, która następnie, w latach 70. nazwana zostanie ruchem architektury radykalnej... już wtedy było jasne, że to było coś, co angażowało te grupy”) L. Binazzi, Rozmowa z dnia 25.03.2016.

¹⁶³ „C'è stata una generazione di architetti che è saltata per la guerra, ed è pur logico che un figlio dubiti di un padre, anche se lo ama”. G. Corsani, M. Bini, *La Facoltà di architettura di Firenze fra tradizione e cambiamento. Atti del convegno di studi*, Firenze 2004, s. 178.

niewątpliwie najważniejszą była kwestia kształtowania środowiska człowieka w planowaniu urbanistycznym, ponieważ, jak twierdził:

[...] nie można prosić o radosne uczestnictwo w delektowaniu się reprezentatywnym dziełem, a zatem okazywanie mu należytego szacunku, tych, którzy żyją w brudnych domach, mając do dyspozycji, jak to ma miejsce w niektórych historyczno-artystycznych częściach naszego miasta, jedno łóżko na dwie, a nawet trzy osoby i mając do dyspozycji jeden pokój, często bez okna, na siedem czy osiem osób; a także „toalety” usytuowane w kuchni lub w sypialniach!¹⁶⁴.

Przemiany w patrzeniu na dyscyplinę architektury, zwrócenie się ku potrzebom współczesnego mieszkańca, nowe podejście do globalnego projektowania, to wszystko można odnaleźć w założonym przez niego w 1945 roku periodyku *La nuova Città*. Architekt wskazywał na realne problemy miasta i jego mieszkańców, jak odbudowa historycznego centrum miasta, najbardziej uszkodzonego podczas wojny. Największy nacisk kładł na polepszenie warunków życia, odpowiadającym współczesnym potrzebom (pod względem estetycznym, moralnym, życia wspólnoty, a także higieny). W pierwszym numerze *La Nuova Città*, w artykule zatytułowanym *Architettura vivente*, interpretuje miasto jako żywą materię, w której kształtowane są relacje międzyludzkie. Według niego „Architekt jest przede wszystkim człowiekiem, [...] który musi stworzyć środowisko życia innym ludziom”¹⁶⁵.

Szczególne znaczenie dla młodych, radykalnych architektów mieli Leonardo Ricci (1918–1994) (prowadził wykład „Visual Design” w którym tłumaczył nową strategię w architekturze uwolnionej od funkcjonalizmu i racjonalizmu) oraz Leonardo Savioli (1917–1982) (architekt i artysta przekonany, że architektura powinna być połączona z malarstwem i rzeźbą, w latach 1966–1967 prowadził „Corso di Architettura degli Interni e Arredamento”). Studenci Michelucciego poszukiwali nowego spojrzenia na powojenną architekturę włoską, zrywając ze stylami historycznymi, a przede wszystkim dominującą tendencją racjonalizmu. W swoim tekście *Anonimo del XX secolo* Leonardo Ricci deklaruje,

¹⁶⁴ „Perché, oltre tutto, non si può chiedere di partecipare serenamente al godimento di un’opera rappresentativa e di avere quindi un alto rispetto di essa a chi viva in case luride disponendo, come avviene ad esempio in alcune zone storico-artistiche della nostra città, di un letto ogni due e talora ogni tre persone e disponendo di una stanza, spesso sfornita di finestra, ogni sette o otto abitanti; e di ‘gabinetti’ situati nelle cucine e nelle camere da letto!”. G. Michelucci, „Permessi”, *La nuova città*, 1946, nr 8, [w:] M. Costanzo, *Leonardo Ricci e l’idea di spazio comunitario*, Macerata 2009, s. 17.

¹⁶⁵ „L’architetto è anzitutto un uomo che deve predisporre gli ambienti di vita agli altri uomini.” G. Michelucci, „Architettura vivente della città”, *La Nuova Città*, 1945, nr 1, s. 4–8.

że „architektura nie może być pomnikiem, architektura nie musi cytować elementów z przeszłości”¹⁶⁶.

W połowie lat 60. Ricci był prawdopodobnie najbardziej aktywnym i ekstrawertywnym wykładowcą na Wydziale Architektury. Wspólnie z Umberto Eco pracowali nad odnową nauczania, kierując swoich studentów ku współczesnym efektom sztuk wizualnych. Architekt odznaczał się żywą i charyzmatyczną osobowością, dając swoim studentom przykład do odważnego eksperymentowania poza racjonalnymi zasadami i poza wszelkimi ograniczeniami konwencji oraz poza prowincjonalizmem.

Żywa i autorytatywna osobowość, architekt, wymykający się schematom racjonalizmu i wernakularyzmu panującym w kulturze architektury miejskiej. Wykładowca o międzynarodowym doświadczeniu, dawał przykład swoim studentom do wolności myśli dalekiej od wszelkiego prowincjonalizmu, odważnie odrzucał konwencjonalne stanowiska intelektualne. [...] Znakiem jego radykalnej i anty-akademickiej postawy było, w tych latach, silne ideologiczne odrzucenie społeczeństwa burżuazyjnego oraz rozbudzanie w niektórych swoich studentach chęci konkurowania z nabytą już banalnością codzienności, poprzez projektowanie przedmiotów, których żartobliwy i ironiczny komponent miał wyrażać rozpad systemu, kryzys miasta tradycyjnego, sprzeczności wewnątrz współczesnego społeczeństwa, sugerując nowe koncepcje funkcji i nowe formy użytkowania¹⁶⁷.

Podczas swoich wykładów „Elementi di Composizione Architettonica” architekt przedstawiał swoje założenia miasta zintegrowanego, podkreślając rolę przejścia od funkcji racjonalnej do funkcji naturalnej. Naturalną funkcję posiadały miejsca integracji mieszkańców, kształtowane nie przez czynniki stylistyczne czy ikoniczne, lecz przez ich spontaniczne i naturalne działania. Ricci zachęcał swoich studentów do odrzucenia tradycyjnych kanonów, utartych schematów i przyjętych funkcji (reprezentowanych przez takie typologie budynków, jak

¹⁶⁶ „L’architettura non deve essere monumento, l’architettura non deve citare elementi del passato”. L. Ricci, *Anonimo del XX secolo*, Milano 1965; cyt. za: G. Corsani, M. Bini, *La Facoltà di architettura di Firenze fra tradizione e cambiamento. Atti del convegno di studi*, Firenze 2004, s. 203.

¹⁶⁷ „Personalità vivace e autorevole, architetto esterno agli schemi del razionalismo e del vernacolo imperanti nella cultura architettonica cittadina, docente latore di un’esperienza internazionale maturata sul suo vissuto, egli testimoniava ai suoi giovani studenti la libertà di un pensiero alieno da ogni provincialismo, coraggioso nel rifiuto di posizioni intellettuali accreditate o convenzionali. [...] Il segno della sua posizione radicale e antiaccademica risulta ideologicamente forte in quegli anni di denuncia della società borghese e fa maturare in alcuni dei suoi allievi il desiderio di misurarsi con l’ormai acquisita banalità del quotidiano progettando oggetti ove la componente ludica e ironica esprima la disgregazione del sistema, la crisi della città tradizionale, le contraddizioni della società contemporanea suggerendo nuovi concetti di funzione e nuovi schemi di uso”. G. Corsani, M. Bini, *La Facoltà di architettura...*, s. 233–234.

szkoły, szpitale, fabryki itp.), a raczej do odnalezienia potencjału makrostruktury miasta jako żywego organizmu.

Z innej strony podszedł do konfrontacji z modernistycznymi założeniami Leonardo Savioli, dla którego kształtowanie przestrzeni urbanistyczno-architektonicznej było wynikiem badań nad kompleksowością stylów życia. Według niego tworzone przez nowe pokolenie architektów przestrzenie powinny zapewnić bezpośrednią ekspresję egzystencji, możliwość udziału mieszkańców w formowaniu, w rozbudowie, w rozwoju, modyfikacji miasta za pomocą odpowiednich środków i technik, aby mogli oni odcisnąć na nim swój własny ślad. Nowe przestrzenie powinny również zapewnić różnorodność – także kontrastujących ze sobą – języków, skali, stylów i materiałów.

W 1966 roku Savioli wraz ze swoimi asystentami, przyszłymi członkami grup radykalnych, stworzył kurs „Spazio di coinvolgimento”¹⁶⁸. Temat przestrzeni zaangażowanej i angażującej okazał się niezwykle atrakcyjny i stał się impulsem do refleksji nad zmianami w kreowaniu przestrzeni mniej skodyfikowanej, zorganizowanej i przewidywalnej.

Przestrzeń nie jest zdefiniowanym, symbolicznym, typologicznym obrazem, ale staje się aluzyjnym, sugestywnym, pretekstowym obrazem, który przez to może umieścić się w odniesieniu do użytkownika, na różnych poziomach konsumpcji; niekiedy na poziomie natychmiastowym, namacalnym i bezpośrednim, innym razem na poziomie bardziej odległej ewokacji. A zatem jest to obraz, który poddaje się każdej możliwej interpretacji¹⁶⁹.

W duchu tych doświadczeń powstały nowe typy miejsc, które realizowały koncepcję odbiorcy zaangażowanego. Tworzone wówczas realizacje zrywały z tradycyjnym podejściem do wnętrza i stały się miejscami do nieskrępowanego „używania” przestrzeni, do zabawy, koncertów, teatrów. Jak proklamował Savioli „jednym z zadań architekta obecnie jest konfiguracja przestrzeni, którą sam użytkownik może poddawać modyfikacjom [...]. W taki sposób, aby przestrzeń,

¹⁶⁸ Nazwę kursu na polski można przetłumaczyć jako „przestrzeń do współuczestnictwa/ do zaangażowania/ do włączenia”. W kursie wzięli udział, obok Adolfo Nataliniego i Paolo Deganello (asystenci), Fabrizio Fiumi i Paolo Galli – założyciele grupy 9999, Dario Bartolini – członek grupy Archizoom, Alessandro Poli Magris – członkowie grupy Superstudio, Carlo Bachi z grupy UFO oraz Alberto Breschi i Fiorenzuoli współzałożyciele grupy Ziggurat. Więcej na ten temat zob. L. Savioli, A. Natalini, „Spazio di coinvolgimento”, *Casabella*, 1968, nr 326, s. 32–45.

¹⁶⁹ „Lo spazio non è immagine definitiva, simbolica, tipologica, ma diviene immagine allusiva, evocativa, pretestuale, che può collocarsi perciò, nei riguardi dell'utente, a diversi livelli di consumo; talvolta a livello di presa immediata, tangibile e diretta, talvolta invece a livello di una più lontana evocata adesione. Una immagine, perciò, che viene consegnata per ogni possibile interpretazione”. L. Savioli, A. Natalini, „Spazio di coinvolgimento”, *Casabella*, 1968, nr 326, s. 32.

uwolniona od tradycyjnych i stałych ograniczeń, mogła stanowić ciągłe i zmienne świadectwo aktów codziennej egzystencji¹⁷⁰.

Adolfo Natalini, jeden z asystentów wykładowcy oraz założyciel grupy Superstudio, na łamach magazynu *Casabella* podkreślił cel kursu, który miał stanowić swoiste badania nad nową metodologią, nowymi systemami umożliwiającymi zaangażowanie użytkowników. Innymi słowy „przestrzeń wewnętrzna [która] nabiera nowego wymiaru egzystencjonalnego, który może całkowicie zaangażować użytkownika, stając się ‘polem’ doświadczenia. [...] Przeszłość aktywna, teatr totalny, pole vitalne były celem badań¹⁷¹”.

Rezultaty badań i tematy poszukiwań, które Savioli wyznaczył swoim studentom, jak również samemu sobie, zostały zebrane w książce *Ipotesi di spazio*¹⁷².

Innymi, równie ważnymi wykładowcami, którzy budowali ówczesny Wydział byli Giovanni Klaus Koenig (1924–1989)¹⁷³, Gillo Dorfles (1910–2018)¹⁷⁴ i Umberto Eco. Obecność tych trzech, niezwykle cenionych wykładowców przyczyniła się do rozpoczęcia debaty na temat architektury i jej roli komunikacyjnej. Wprowadzili oni do dyscypliny elementy semiologii i języka, poszerzając podstawowe elementy architektury o jej funkcje symboliczne, społeczne i behawioralne. Szczególną rolę, przede wszystkim dla przyszłych radykalnych, odegrał Umberto Eco, który wprowadził do swoich wykładów elementy semiologii architektury.

Zajęcia prowadzone przez opisanych wyżej wykładowców oferowały najwyższy poziom zarówno w innowacji, kreatywności, jak i możliwości eksperymentowania. Pobudzali swoich studentów do tworzenia przestrzeni wielofunkcyjnych, elastycznych, integrujących wiele funkcji i znaczeń. Zachęcali do wykorzystywania nowych materiałów oraz korzystania z języka nawiązującego do ikonografii

¹⁷⁰ „[...] uno dei compiti dell’architetto oggi consista proprio nel configurare un tipo di spazio nel quale il fruitore possa essere messo in condizioni di poter agire direttamente sulle sue componenti; [...] In modo che allo spazio, liberato dai suoi vincoli tradizionali e fissi, si possa attribuire capacità di continua, variabile testimonianza degli atti della esistenza quotidiana”. L. Savioli, A. Natalini, „Spazio di coinvolgimento”, *Casabella*, 1968, nr 326, s. 32.

¹⁷¹ „[...] lo spazio interno acquista una nuova dimensione esistenziale capace di coinvolgere totalmente il suo fruitore ponendosi come ‘campo’ di esperienza. [...] Lo spazio attivo, il teatro totale, il campo vitale si ponevano come obiettivi della ricerca”. L. Savioli, A. Natalini, „Spazio di coinvolgimento”, *Casabella*, 1968, nr 326, s. 36.

¹⁷² L. Savioli, *Ipotesi di spazio*, Firenze 1971.

¹⁷³ Od 1964 wykładał na Wydziale Architektury we Florencji kurs języka architektury, który stał się podstawą do wydanej w 1964 książki *Analisi del linguaggio architettonico*.

¹⁷⁴ Ceniony krytyk sztuki. Od 1959 prowadził wykłady z dekoratorstwa na Wydziale Architektury we Florencji. Oprócz swojej działalności akademickiej był również cenionym i niezwykle ważnym krytykiem współczesnych tendencji w sztuce i architekturze. Jego publikacje: *Simbolo, comunicazione, consumo* z 1967 roku oraz *Nuovi riti, nuovi miti* z 1965 roku miały niewątpliwie wkład w postrzeganie współczesnej kultury popularnej i jej artefaktów przez przyszłych radykalnych architektów.

kultury nieelitarniej, a więc wywodzącego się z komunikacji masowej, reklamy, komiksów, blisko związanego ze sztuką pop. To wszystko sprawiło, że młoda generacja architektów zmieniła sposób patrzenia na planowanie i projektowanie, a sama architektura stała się dyscypliną integralną i interdyscyplinarną. Wykładowcy przyczynili się do obalenia idei, jakoby architektura była dyscypliną autonomiczną i odizolowaną, tym samym wprowadzając ją do świata sztuki¹⁷⁵.

Wydział stał się niewątpliwie miejscem fermentu i dyfuzji pomysłów, idei oraz projektów. Jednak nie tylko wykładowcy mieli wpływ na kształtowanie się młodych radykalnych. Ważnym elementem dla formowania się młodych adeptów architektury były również ruchy studenckie, które koncentrowały się m.in. na reformie edukacji, oraz sprzeciwiały się autorytaryzmowi i automatyzacji życia i pracy. Działy przeciwko jakiegokolwiek kulturze oficjalnej, przeciwko „normalności”.

Studenci walczyli o uwolnienie swojej dyscypliny z ograniczeń narzuconych przez wykładowców, podążających wciąż za zasadami funkcjonalizmu i racjonalizmu. Wytykali nieaktualne metody pracy i nauczania. Zabiegali o wprowadzenie nowych problemów i tematów projektowych, związanych z ówczesną rzeczywistością i poszerzeniem kierunku o takie przedmioty jak plastyka, dekoratorstwo, kompozycja, a także semiologia¹⁷⁶. W 1968 roku nasiliła się agitacja studentów na uniwersytetach w Turynie, Mediolanie, Rzymie oraz Wenecji i Florencji.

Na florenckim Wydziale Architektury wydarzeniem kluczowym było sporządzenie wniosku przez Umberta Eco i Leonardo Ricciego, który wspólnie odczytali podczas generalnego zgromadzenia w marcu 1968 roku. Jego treść, zatwierdzona przez Radę Wydziału, uznawała prośby studentów o otwartą przestrzeń, w której mogła odbywać się konfrontacja i komunikacja z profesorami i organami akademickimi. Jedną z najbardziej znaczących zmian było dostrzeżenie możliwości i potencjału kolektywnego projektowania.

Pomimo tych optymistycznych wydarzeń, faktyczna przemiana włoskich uniwersytetów postępowała opornie. Leonardo Ricci, który poddał się do dymisji w 1973 roku, dał wyraz swojej dezaprobaty wobec skostniałych i nieaktualnych formuł akademickiego nauczania. W liście opublikowanym w *Casabella* nr 384 (1974) wskazuje na kryzys uniwersytetów, które nie odpowiadają na potrzeby społeczeństwa i klasy pracującej, nie są wolne od wpływów politycznych i gdzie

¹⁷⁵ „Il vero merito è stato quello di rompere con l'idea della disciplina dell'architettura intesa come elemento autonomo e isolato, portando nell'alveo del mondo delle arti”. P. Brugellis, M. Orazi, *Radicali per sempre*, [w:] *Utopie Radicali*. Archizoom, Remo Buti, 9999, Gianni Pettena, *Superstudio*, *UFO*, *Ziggurat*, a cura di P. Brugellis, G. Pettena, A. Salvadori, Macerata 2017, s. 38:

¹⁷⁶ Relacja z tych posiedzień oraz ustalenia: C. Guenzi, „Università: le assemblee propongono”, *Casabella*, 1968, nr 324, s. 58–63.

nie ma miejsca dla kształcenia interdyscyplinarnego¹⁷⁷. Ricci, w swoim pełnym goryczy liście, pisze o braku fundamentalnych warunków, w jakich powinni się kształtować przyszli architekci. Tymi warunkami miały być:

- prowadzenie wolnych i niezależnych badań interdyscyplinarnych;
- posiadanie takiej siły politycznej, która pozwoli na tworzenie i weryfikowanie hipotez bez niebezpieczeństwa manipulacji;
- bezpośredni kontakt ze społeczeństwem, przede wszystkim z klasą robotniczą, aby zrozumieć potrzeby i korygować wszelkie zniekształcenia, jakie instytucja odcisnęła na społeczeństwie poprzez bezpośrednie i pośrednie ustalanie potrzeb indukowanych, a nie rzeczywistych;
- eksperymentowanie z nowymi modelami, aby otrzymać weryfikację użytkownika¹⁷⁸.

Opisane wyżej wydarzenia miały szczególnie wpływ na rodzący się na florenckim Wydziale ruch młodych architektów proponujących radykalną, krytyczną rewizję swojej dyscypliny. W późniejszych latach ruch ten nazwany zostanie „architekturą radykalną”. O tych wszystkich aspektach opowiedział Lapo Binazzi podczas jednej z naszych rozmów:

Wysliśmy od zakwestionowania nauczania i praktyki architektonicznej opartej na specyfice, która odnosiła się prawie wyłącznie do ruchu modernistycznego. [...] [Radykalni] odeszli od tradycyjnego, akademickiego sposobu, w którym naucza się architektury, jednocześnie nie chcą całkowicie odrzucać modernizmu. To znaczy, że radykalni nie mówią, że modernizm był bezwartościowy i niczemu nie służył. Nie. Mówią, że modernizm służył, kiedy był wyrazem, poprzez Bauhaus i architekturę lat 30., zwłaszcza w Ameryce, gdzie pracowali Gropius i van der Rohe, istotnego momentu, w którym nastąpiło odwrócenie od dekoratywizmu, aby przejść do natury minimalizmu. A więc uprzywilejowana struktura w porównaniu do struktury nadbudowanej. Industrializacja zamiast rzemiosła. Wszystkie te rzeczy były potężnym motorem napędowym, ale tylko do pewnego momentu¹⁷⁹.

¹⁷⁷ L. Ricci, „Architetto: Per quale società?”, *Casabella*, 1974, nr 384, s. 2.

¹⁷⁸ „Per poter fare e preparare l'architetto in maniera seria occorrono alcuni elementi fondamentali:

- fare una ricerca interdisciplinare ed indipendente;
- avere una forza politica tale da permettere di formulare e verificare ipotesi di modelli non manipolati;
- essere in contatto diretto con la società, soprattutto con la classe operaia, per comprendere la 'domanda sociale' e per correggere tutte le deformazioni che l'istituzione ha impresso sulla domanda sociale stessa attraverso l'impostazione diretta ed indiretta di bisogni indotti anziché reali;
- sperimentare nuovi modelli per avere la verifica dell'utente”. L. Ricci, „Architetto: Per quale società?”, *Casabella*, 1974, nr 384, s. 3.

¹⁷⁹ „Noi siamo partiti dal mettere in discussione l'insegnamento e la pratica architettonica basata su uno specifico che faceva riferimento quasi soltanto al movimento moderno. [...] operano un allontanamento dal modo accademico, tradizionale con cui viene insegnata la disciplina

Podrozdział 2.3. Rok 1966 - Powódź we Florencji i *Superarchitettura*

Wydział Architektury stał się miejscem, spontanicznie tworzących się grup, które zainspirowane wykładami, atmosferą kontestacji i wszystkimi zmianami w sztuce i architekturze zaczęły szukać środków ekspresji i wyrażenia swoich postaw. Do ustanowienia nowego ruchu przyczyniły się również dwa wydarzenia, które w symboliczny sposób wskazały narodziny architektury radykalnej.

Pierwszym wydarzeniem była powódź we Florencji w listopadzie 1966 roku. Obraz zanurzonego w wodzie miasta stał się symbolem końca racjonalności i postępu, a początkiem nowej, „radykalnej” ery. O tym wydarzeniu oraz idących za nim zmianach opowiedział Cristiano Toraldo di Francia – członek grupy Superstudio, który, razem z wieloma przyszłymi radykalnymi ratował dobytek renesansowego miasta:

Powódź była naprawdę strasznym wydarzeniem, które zyskało wielkie znaczenie symboliczne. Oczywiście, życie we Florencji w tym okresie było tragedią, woda zalała Ponte Vecchio, Uffizi, Duomo i Baptysterium, ale przede wszystkim domy i mieszkania florentczyków i naszych rodzin. Ciężka była również rekonstrukcja miasta, wynoszenie gruzu i błota w kombinezonach i kaloszach, brak podstawowych towarów, po które trzeba było jeździć za miasto na wzgórza [...] Pomimo tego, dla nas powódź oznaczała coś jeszcze, a mianowicie: koniec z racjonalnością. Irracjonalność wkroczyła do wnętrza tego rygorystycznego miasta, geometrycznego, perfekcyjnego. Całkowicie je odmieniając, zamieniając marmurowe i kamienne podłogi w brudną wodę z pływającymi w niej zniszczonymi rzeźbami. Wielu młodych, tzw. „bagiennych aniołów”, którzy przyjechali z całego świata ratować dorobek naszego miasta, było w pewnym sensie świadkami końca oświeconego projektu, końca ślepej ufności w postęp i racjonalność, reprezentując tym samym nadzieję na inną przyszłość¹⁸⁰.

dell'architettura, ma non volendo rifiutare completamente il movimento moderno. No. Dicono che il movimento moderno è servito quando era espressione, attraverso il Bauhaus e l'architettura degli anni '30 specialmente in America dove i fuoriusciti del Bauhaus come Gropius e van der Rohe hanno continuato a lavorare, di un momento fondante, cioè che scopriva tutte le possibilità e le energie, perché era il momento in cui c'era la sovversione del Decorativismo – quindi un certo modo di caricare i significati dell'architettura in senso decorativo – per andare verso un naturale minimalismo. Quindi la struttura privilegiata rispetto alla sovrastruttura. L'industrializzazione piuttosto che l'artigianato. Tutte queste cose sono state i motori potenti della società fino a un certo momento”. L. Binazzi, rozmowa z dnia 25.04.2016.

¹⁸⁰ „L'alluvione fu un evento terribile ma, al di là degli episodi di cronaca, ebbe un fortissimo valore simbolico. Ovviamente fu una tragedia vivere quei giorni a Firenze, con l'acqua che era entrata nel Ponte Vecchio, negli Uffizi, nel Duomo e nel Battistero, e soprattutto nelle abitazioni della gente comune e dei miei parenti; durissima fu anche la ricostruzione delle prime settimane, in tuta e stivali a portar via le macerie, con una scarsità dei beni di prima necessità, che bisognava andare a reperire nelle frazioni sulle colline; [...]. Tuttavia, per noi l'alluvione voleva anche dire 'fine della razionalità': l'irrazionale era entrato all'interno di questa città rigorosa geometrica, perfetta, e l'aveva completamente sconvolta, sostituendo ai marmi e alle pietre un pavimento

Również siedziba Wydziału Architektury poważnie ucierpiała, a jej ówczesny Dyrektor Giuseppe Gori „jak każdy poszkodowany florentczyk, w zabłoconych gumowych kaloszach, z wielką żywiołowością i zdolnościami organizacyjnymi koordynował wszelkie działania normalizujące, niezbędne do przywrócenia działalności”¹⁸¹.

Grono architektów, w tym Michelucci, Savioli i Ricci, rozpoczęło dyskusję, przedstawiając propozycje odbudowy miasta, które okazały się także okazją do rewizji ówczesnych warunków życia¹⁸². Pomimo różnych koncepcji odbudowy historycznego miasta łączyła ich wola natychmiastowego działania, ponieważ, jak Savioli podkreślił: „na akt tak brutalny, jakim była powódź, należy odpowiedzieć odważnym działaniem”¹⁸³.

Powódź dla młodych architektów okazała się „punktem zero” historii, punktem, który pozostawił po sobie pustkę czekającą na wypełnienie i która dała początek „bolesnej i kreatywnej epoce postpowodziowej, która trwała przez całe lata 70. Epoce, w której rosło skrajne przekonanie, że „nie ma czego ratować”, ale w której wszystko staje się możliwe”¹⁸⁴.

Andrea Branzi, lider grupy Archizoom, wspominając to wydarzenie wskazuje na inną istotną kwestię, a mianowicie rolę „bagiennych aniołów”, młodego pokolenia, które po raz pierwszy miało okazję wziąć na siebie losy miasta, historii i kultury. Ta młodzież, która w 1966 roku ratowała zniszczone powodzią miasto i jego dobytek, miała dwa lata później zorganizować się w ruchy studenckie¹⁸⁵. Architekci z nowymi ideami i pomysłami przystąpili do renowacji zniszczonych wnętrz sklepów czy kantyn. Lapo Binazzi przyznał, że zniszczenia, jakie przyniosło to irracjonalne, naturalne wydarzenie, dały radykalnym możliwość zapro-

liquido, in cui i monumenti galleggiavano isolati. I tantissimi giovani – i cosiddetti ‘angeli del fango’ – che erano accorsi da tutto il mondo per salvare i libri e la città stessa, erano, in un certo senso, i testimoni della fine del progetto illuminista, della fede nel progresso e nella razionalità, ma rappresentavano anche la speranza di futuro diverso”. G. Mastrigli, *La Vita segreta del Monumento Continuo. Conversazioni con Gabriele Mastrigli*, Macerata 2015, s. 93.

¹⁸¹ „Il Presidente della Facoltà di Architettura, come ogni fiorentino colpito, con gli stivaloni di gomma nel fango, con grande tempestività e spirito organizzativo coordinò gli interventi necessari alla normalizzazione di quando poteva essere necessario per la ripresa.” G. Corsani, M. Bini, *La Facoltà...*, s. 196.

¹⁸² Wypowiedzi różnych architektów zaprezentowane zostały w piśmie *Casabella* 1967, nr 312, s. 16–39.

¹⁸³ „Io credo che a un atto così violento, come è stato quello dell’alluvione, si debba rispondere con un atto coraggioso”. L. Savioli, „Firenze: occasioni per un piano pilota”, *Casabella*, 1967, nr 312, s. 28.

¹⁸⁴ „[...] diede inizio ad un periodo postalluvione sofferente e creativo, che si protrasse per tutti gli anni Settanta. Un periodo dove cresceva la convinzione estrema che ‘non c’era nulla da salvare’, ma dove tutto diventava possibile”. G. Lotti, *Il design in toscana dal dopoguerra ad oggi*, [w:] G. Refini (red.), *La fabbrica bella. Design toscano: storia e prospettive*, Firenze 2003, s. 82.

¹⁸⁵ A. Branzi, *Una generazione...*, s. 35–36.

ponowania czegoś zupełnie nowego. Eksperymentowanie na aranżacjach tych wnętrz nazwał faktem rewolucyjnym:

[...] wraz z powodzią, we Florencji nastąpiła tabula rasa. Powstające wówczas sklepy są więc bardzo ważnym epizodem, ponieważ tak irracjonalne, naturalne wydarzenie jakim jest powódź, generuje sytuację awaryjną. Wszystkie partery i piwnice całego miasta zostają zatopione przez wodę. Wymagają zatem restauracji. W sklepach nie da się odtworzyć tego, co było wcześniej, bo wszystko nadaje się do wyrzucenia. Dlatego też wykorzystuje się tę sytuację, żeby zrobić coś nowego. W tym klimacie narodziły się eksperymenty radykałów we wnętrzach sklepów, w miejscach komercyjnych. I to jest właśnie fakt „rewolucyjny”¹⁸⁶.

Miesiąc po powodzi miało miejsce kolejne wydarzenie, które wskazuje się jako oficjalny początek nowego, radykalnego ruchu. Była to wspólna wystawa dwóch florenckich grup: Archizoom Associati¹⁸⁷ oraz Superstudio¹⁸⁸ (Adolfo Natalini) zatytułowana *Superarchitettura*¹⁸⁹.

Zaprezentowana po raz pierwszy w grudniu 1966 w Pistoii i powtórzona w Modenie rok później jako *Superarchitettura 2*, była pierwszą manifestacją

¹⁸⁶ „[...] con ‘alluvione a Firenze c’è un tabula rasa. Quindi i negozi che vengono fatti sono un episodio molto importante, perché un evento come l’alluvione – che è un evento irrazionale, un evento naturale – genera un’emergenza in cui tutti i piani terreni e le cantine di tutta la città vengono sommersi dall’acqua. Quindi hanno bisogno di essere restaurati. I negozi non possono rifare quello che c’era prima, perché è tutto da buttar via e ci se ne approfitta per fare qualcosa di nuovo. In questo clima nasce la sperimentazione dei radicali sui negozi, sulla parte commerciale. E questo è un fatto rivoluzionario tra virgolette”. L. Binazzi, rozmowa z dnia 25.04.2016.

¹⁸⁷ Grupa założona w 1966 roku we Florencji przez studentów architektury: Andrea Branzi, Lucia Bartolini, Gilberto Corretti, Massimo Morozzi, Dario Bartolini, Paolo Deganello. Więcej na temat grupy Archizoom zob.: A. Branzi, *No-Stop City. Archizoom Associati*, Le Plessis-Robinson 2006; R. Gargiani, *Archizoom Associati 1966–1974. Dall’onda pop alla superficie neutra...*, Milano 2007; Archizoom, “Discorsi per immagini”, *Domus*, 1969, nr 481, ss. 46–50; E. Sottsass, “Archizoom – good fellas”, *Domus*, nr 455, 1967, s. 51–59.

¹⁸⁸ Grupa założona w 1966 we Florencji przez Adolfo Nataliniego, do którego wkrótce dołączyli: Cristiano Toraldo di Francia, Gian Piero Frassinelli, Alessandro Magris, Roberto Magris, Alessandro Poli. Więcej na temat grupy Superstudio zob.: A. Angelidakis, V. Pizzigoni, V. Scelsi, *Super Superstudio*, Milano, 2015; G. Mastrigli, *Superstudio. La Vita Segreta del Monumento Continuo, conversazioni con Gabriele Mastrigli*, Macerata 2015; P. Lang, W. Menking, *Superstudio: Life without objects*, Milano 2003.

¹⁸⁹ Pierwotnie wystawa miała odbyć się we Florencji, jednak z powodu powodzi, która miała miejsce w listopadzie 1966 roku, architekci zdecydowali się na zorganizowanie *Superarchitettura* 4 grudnia w galerii Jolly 2 w Pistoii, następnie w 1967 w Modenie. W 2007 roku, w Galleria Carlo Sozzani w Mediolanie, wystawa *Superarchitettura* została zrekonstruowana w skali 1:1. Organizatorem i koordynatorem było Centro Studi Poltronova, kuratorami natomiast artysta Francesca Balena i Gilberto Corretti – członek grupy Archizoom. Więcej na temat zob.: <https://www.poltronova.it/2007/04/15/superarchitettura-2/>. Obecnie także w Museo Novecento we Florencji znajduje się osobna sekcja poświęcona florenckiemu ruchowi radykalnemu, gdzie zaprezentowana jest część wystawy *Superarchitettura*.

nowego, radykalnego projektowania, charakteryzującego się stylistyką pop-artu, który daleki był od ogólnie przyjętego „dobrego smaku”, od tzw. *bel disegno*, czy racjonalizmu i funkcjonalizmu – charakteryzujących wzornictwo z lat 50.

Sama nazwa wystawy była znamienna. Dla młodych radykalnych *superarchitettura* to „architektura superprodukcji, superkonsumpcji, superindukcji superkonsumpcji, supermarketu, supermana i na super benzynę”¹⁹⁰. Superarchitettura akceptować miała logikę produkcji i konsumpcji i pełnić wobec nich funkcję demaskatorską. Wszystko to, co zapożyczane było ze świata kultury konsumpcyjnej, kultury popularnej, przynależało do rzeczywistości „super”.

Wystawy zorganizowane były w niewielkich galeryjnych pomieszczeniach, do których architekci wprowadzili swoją zaskakującą ekspozycję. Składała się ona z kontenera, którego wewnątrz pomalowane było farbami w wyrazistych kolorach i udekorowane popowymi motywami. Ta niewielka przestrzeń kontenera, który z zewnątrz pomalowany był na czarno, miała „ekspłodować” przed widzem ferią jaskrawych kolorów i komiksowych elementów, które miały odwrócić uwagę widza nie tylko od małych, ciemnych przestrzeni wystawienniczych, ale także, a może przede wszystkim, od szarości dnia codziennego.

Ekspozycja składała się z „popowych” obiektów wykonanych z tanich materiałów typu karton, plastik, poliester, pianka, laminat czy pleksi. Były to prototypy mebli, takich jak faliste siedzisko *Superonda*, radio *Supersonik*, lampy *Pasiflora* czy *Gherpe*, które w następnych latach rozpoczęły serię prowokacyjnych i innowacyjnych mebli, odważnie realizowanych przez firmę Poltronova.

Ta niewielka wystawa stała się symbolicznym początkiem nowego ruchu, który swoje epicentrum znalazł na florenckim Wydziale Architektury, ale szybko rozprzestrzenił się na pozostałe włoskie miasta, takie jak Mediolan, Turyn czy Neapol. Poza florenckimi grupami (Superstudio, Archizoom, UFO, 9999, Zziggurat) oraz architektami (Gianni Pettena, Remo Buti), były to grupy Studio 65 oraz Gruppo Strum z Turynu, grupa Cavart z Padwy oraz architekci: Ettore Sottsass, Alessandro Mendini, Ugo La Pietra, Jonathan de Pas, Donato D’Urbino, Paolo Lomazzi, Michele de Lucchi z Mediolanu, Riccardo Dalisi z Neapolu i wielu innych.

¹⁹⁰ „La superarchitettura è l’architettura della superproduzione, del superconsumo, della superinduzione al superconsumo, del supermarket, del superman e della benzina super”; manifest z wystawy Superarchitettura, 4–17 XII 1966, Pistoia, cyt. za: R. Gargiani, *Archizoom Associati 1966–1974. Dall’onda pop alla superficie neutra*, Milano 2007, s. 24

Podrozdział 2.4. Charakterystyka Architektury Radykalnej

„Inspirowani teoriami Gruppo 63, Umberta Eco i Alberta Arbasino, Asora Rosa i Manfreda Tafuriego, jak również międzynarodowymi eksperymentami Archigramu, Roberta Venturiego czy Hansa Holleina, naprawdę myśleliśmy, że można zmienić świat”¹⁹¹ – tak Lapo Binazzi podsumował początki formowania się radykalnych grup. „Pokolenie nadziei” (*generazione della speranza*)¹⁹², jak nazwał Binazzi swoją generację, uformowane przez ogólną kontestację, kryzys wartości i swoisty „punkt zero” historii, wierzyło, że jest w stanie zmienić zastaną rzeczywistość oraz nadać jej nowy kierunek.

Gianni Pettena natomiast, podczas konferencji *Maratona Radicals* (Palazzo Strozzi, Florencja 23.10.2017), opowiedział o początkach ruchu, kiedy jako młodzi, dwudziestoletni studenci architektury, zmęczeni rygiem modernizmu i racjonalizmu, podburzani ruchami studenckimi i atmosferą roku 1968 oraz potrzebą zabawy, „eksploadowali” furią nieskrępowanej kreatywności, która objawiła się w ich radykalnych projektach¹⁹³.

Zapowiedzią i inspiracją tego zwrotu była działalność Ettore Sottsass, nazwanego w późniejszych latach ojcem radykalnych. Jego artystyczne poszukiwania, które obejmowały projektowanie ceramiki, mebli, a także koncepcje i teksty teoretyczne, były przykładami przełamania statyczności we wszystkich tych dyscyplinach, a tworzone przez niego przedmioty nabierały wartości rytualnych. Traktował projektowanie jako komunikowanie swoistego procesu emocjonalnego i było ono wyrazem jego życiowych doświadczeń. Dlatego Sottsass tworzył meble, które stały się katalizatorami energii i aktywowały wrażenia zmysłowe. W jednym ze swoich felietonów, pisanych dla czasopisma *Casabella*, swoją działalność oraz działalność generacji młodych radykalnych wspomina następująco:

„Nie czuliśmy się ani designerami, ani artystami, ani rzemieślnikami pracującymi dla publiczności, a jeszcze mniej przed publicznością: nie szukaliśmy konsumentów, obserwatorów, nie szukaliśmy konsensusu, ani konfliktu, jeśli nie wszyscy się ze sobą zgadzaliśmy. Wszystko, to co robiliśmy wyczerpywało się w akcie, w pragnieniu robienia tego, i wszystko, to co powstawało, koniec końców,

¹⁹¹ „Influenzati dalle teorie del Gruppo 63, di Umberto Eco e Albero Arbasino, di Asor Rosa e Manfredo Tafuri, oltre che alle esperienze internazionali di Archigram, Robert Venturi o Hans Hollein, pensavamo davvero che si potesse cambiare il mondo”. L. Binazzi, [w:] M. C. Didero, F. Audrito, *Il mercato di nuvole. Studio65: cinquant'anni di futuro*, Milano, 2015, s. 19.

¹⁹² „[...] nostra generazione, ... io sono nel '43..., era considerata come la generazione della speranza, la hope generation, dopo la guerra...” L. Binazzi, rozmowa z dnia 25.03.2016.

¹⁹³ Konferencja *Maratona Radicals*, testimonianze: Gianni Pettena, Lapo Binazzi, Patrizia Cammeo, Titti Maschietto, Remo Buti, Palazzo Vecchio, Florencja, 23.11.2017.

znajdowało się w jednej, niezwykle wyjątkowej sferze: w życiu. Design był samym życiem...¹⁹⁴.

Jego artystyczna postawa kształtowana była doświadczeniami z podróży¹⁹⁵, bliskimi kontaktami z beatnikami i amerykańskimi hippisami oraz rosnącymi napięciami polityczno-społecznymi wewnątrz kraju. Anarchista i pacyfista Sottsass tworzył przedmioty o wyrazistych kolorach i sensualnych formach (np. lustro *Ultrafragola* produkowane do dnia dzisiejszego przez Poltronova), które miały oderwać jego posiadacza od szarości dnia codziennego, często naznaczonego lękiem o przetrwanie (zarówno pod względem finansowym, jak i bezpieczeństwa, wobec coraz częstszych aktów terrorystycznych w kraju). Jego projekty charakteryzowały się wzorami i kolorami nawiązującymi do języka kultury popularnej oraz opływowymi, „totemicznymi” kształtami. „Przedmioty o silnym ładunku figuratywnym, autonomiczne w porównaniu do tradycyjnych funkcji, wprowadzały możliwość stymulowania nowych zachowań, przedstawiały odmienną koncepcję życia i mogły stać się narzędziem krytyki społecznej”¹⁹⁶.

W czasie swojej choroby (zapalenie nerek, którego nabawił się podczas podróży) przebywał w klinice Stanford Palo Alto w Kalifornii, gdzie zaczął tworzyć *Room East 128 Chronicle*, autorskie pismo, w którym publikował swoje przemyślenia i eseje na temat amerykańskiej popkultury. Teksty opatrywał ilustracjami, zdjęciami znalezionymi w tamtejszych gazetach, na opakowaniach po zapałkach czy lekach. Praca przy tworzeniu kolaży stała się nie tylko sposobem na przetrwanie okresu rekonwalescencji, ale także służyła jako źródło informacji na temat stanu ówczesnej amerykańskiej rzeczywistości, które przekazywał swoim znajomym we Włoszech. W następnych latach wraz z Fernandą Pivano i Allenem Ginsbergiem stworzył dwa numery, wspomnianego w pierwszej części, magazynu *Pianeta Fresco*.

¹⁹⁴ „Non mi sentivo e non ci sentivamo designers, né artisti, né artigiani, né ingegneri per un pubblico e ancora meno davanti a un pubblico: non cercavamo né consumatori, né osservatori, né cercavamo consensi, né dissensi che non si trovassero tutti dentro noi stessi. Tutto quello che facevamo si esauriva nell’atto di farlo, nella voglia di farlo, e tutto quello che veniva fatto, alla fine, stava dentro ad una unica sfera straordinaria: la vita. Il design era la vita stessa...”. E. Sottsass Jr., „C’è posto dove provare?”, *Casabella*, 1973, nr 377, s. 6.

¹⁹⁵ W 1961 roku Sottsass, wraz z Fernandą Pivano, odbył inspirujące podróże do Indii, Tajlandii, Sri Lanki i Birmy, poznając buddyzm, filozofię zen, medytacje, zwiedzając hinduskie świątynie.

¹⁹⁶ „Oggetti dalla forte carica figurativa ma autonomi rispetto alle funzioni tradizionali, introducevano alla possibilità di stimolare nuovi comportamenti, prefiguravano una diversa concezione del vivere e potevano dunque divenire anche strumento di critica sociale”. G. Pettena, *Le ragioni di un’utopia*, [w:] P. Brugellis, G. Pettena, A. Salvadori (red.), *Utopie Radicali. Archizoom, Remo Buti, 9999, Gianni Pettena, Superstudio, UFO, Ziggurat*, (kat. wyst.), Macerata 2017, s. 28.

Od 1959 roku Sottsass był konsultantem artystycznym dla Poltronova, firmy zarządzanej przez Sergio Cammiliego, jednej z pierwszych, które zdecydowały się realizować projekty mebli młodych radykalnych architektów. Zafascynowany działalnością tych „dobrych, ale niepokornych dzieciaków”, przyczynił się do nadania ruchowi oficjalnego statusu i rangi. Sottsass widział w ich projektach radykalne odrzucenie „starych dyskursów, skomplikowanych interesów biznesowych i oklasków”¹⁹⁷. Natomiast młodzi, radykalni architekci odnaleźli w jego działalności kreatywną świeżość, bogactwo kolorów oraz wolność form i materiałów, odważnie zrywając z postawą wielu architektów tego czasu, którzy tworzyli swoje projekty bazując na zasadach rozsądku i funkcji, bez cienia wątpliwości i wahania. Potwierdzeniem tego są słowa Lapo Binazziego, który przyznał: „Poszukiwaliśmy indywidualnej i kolektywnej kreatywności, poszukiwaliśmy sposobu przedstawienia rzeczywistości pełnej możliwości”¹⁹⁸.

Wracając do florenckich radykalnych, w ramach ruchu powstały wizjonerskie, utopijne plany urbanistyczne, odważne projekty na konkursy architektoniczne, happeningi, performanse, wnętrza, meble, zastawy stołowe, a także ubrania, biżuteria i dodatki¹⁹⁹.

Niczym nieograniczona architektura radykalna mogła być wszystkim – tekstem, manifestem, koncepcją. Kolażem, fotomontażem, fotografią, litografią, modelem, projekcją, filmem, dźwiękami. A w końcu happeningem, teatrem, instalacją czy działaniami w terenie. Architekci stosowali materiały począwszy od ceramiki, przez plastik, laminat, stal, po poliuretan i inne tworzywa sztuczne. Wybierali je ze względu na ich „wartości” ahistoryczne, neutralne, czyste i wolne od wszelkich implikacji historycznych i technicznych, typowych dla takich materiałów jak kamień czy drewno. Często elementami ich projektów były światła, kolory, dźwięki, ruchy, sami użytkownicy, a więc elementy architektury *soft*.

[...] florency radykalni odrzucają jakikolwiek temat formalny i zapożyczają bezpośrednio wiele z teorii pop, pracują z fotomontażami, wyolbrzymiają codzienność, drążą koncepcje powtarzalnej banalności, kochają bezpośredni i przesadzony ekshibicjonizm, happening, performans. W większości przypadków świetnie się bawią, walcząc z nudą domowych mechanizmów, uprawiają politykę uwalniając pozywające „sytuacje”, i podejmują walkę aby uwolnić ludzkość przed znojem

¹⁹⁷ „[...] Archizoom che sono dei bravi ragazzi abbastanza cattivi per non lasciarsi inibire dai vecchi discorsi, dagli affari complicati, dalle sistemazioni, dagli applausi...”. E. Sottsass, „Archizoom – good fellas”, *Domus*, 1967, nr 455, s. 37.

¹⁹⁸ „Noi andavamo invece alla ricerca della creatività individuale e collettiva, di un modo di rappresentare la realtà pieno di possibilità”. L. Binazzi, rozmowa z dnia 14.06.2016, Florencja.

¹⁹⁹ Do zapoznania się z tak obszerną i zróżnicowaną działalnością radykalnych grup zob.: P. Bruggellis, G. Pettena, A. Salvadori (red.), *Utopie Radicali. Archi-zoom, Remo Buti, 9999, Gianni Pettena, Superstudio, UFO, Zziggurat*, kat. wyst., Firenze 2017.

systemu hamującego wszystkie poziomy życia, przede wszystkim kreatywności i fantazji²⁰⁰.

Ta wielość projektów, postaw i interpretacji czym radykalna architektura miała być utrudnia jednoznaczną charakterystykę tego ruchu. Binazzi podczas pierwszej naszej rozmowy przyznał:

Każda z grup miała swego rodzaju przywódcę, mądrą głowę, próbującą odczytać historię, dlatego mamy różne spojrzenia na ten okres. To również należy do bogactwa tego ruchu, który także, poprzez swoją retrospekcję, wytworzył refleksje na temat historii tego ruchu²⁰¹.

Z kolei Adolfo Natalini zauważył:

była to pewnego rodzaju ziemia niczyja, między sztuką a designem, między polityką a utopią, między filozofią a antropologią. Był to teren do radykalnej krytyki nie tyle społeczeństwa konsumpcyjnego, ile całego kontekstu, w którym się znaleźliśmy i pracowaliśmy. To była działalność o charakterze destrukcyjnym²⁰².

Podrozdział 2.5. Radykalne projekty

~ Urbanistyczne antyutopie

Pierwszym przykładem „radykalnej” działalności są wizjonerskie projekty urbanistyczne, które stały się niezwykłym świadectwem globalnego podejścia radykalnych do projektowania. Przykładem takich projektów są przede wszystkim *Monumento Continuo* (1969) grupy Superstudio oraz *Wind City* (1969) i *No-Stop City* (1971) grupy Archizoom. Kolektywy te stworzyły wizje miast, życiowej przestrzeni o globalnym, czy wręcz interplanetarnym charakterze, które swoją

²⁰⁰ „[...] i radical fiorentini abbandonano ogni tema formale e sposano direttamente molte delle teorie pop, lavorano con i fotomontaggi, ingrandiscono il quotidiano, adoperano concetti come ripetitività banale, strafanno e amano l'esibizione diretta, l'happening, la performance. Nel migliore dei casi si divertono, combattono la noia di ogni ingranaggio domestico, fanno politica innescando 'situazioni' di denuncia e di presa d'atto volte a liberare l'umanità dai gangli di un sistema di vita inibitorio a tutti i livelli: primo tra tutti quello creativo e immaginativo”. P. Mello, *Neoavanguardie...*, s. 118.

²⁰¹ „Ognuno di questi gruppi poi aveva una specie di leader o di testa pensante, che cercava di leggere la storia, e quindi abbiamo diversi punti di vista da ogni gruppo su quel periodo. Questa è ancora la ricchezza del movimento che ha prodotto anche riflessioni, attraverso la propria storia, sulla storia del movimento”. L. Binazzi, rozmowa z dnia 25.03.2016.

²⁰² „Una specie di terra di nessuno che era quella che si estendeva tra l'arte e il design, tra la politica e l'utopia, tra la filosofia e l'antropologia. Era un territorio di critica radicale alla società intesa non tanto e così semplicemente come società dei consumi, ma come a tutto il contesto in cui ci trovavamo a lavorare. E quindi è stato diciamo pure un lavoro a carattere distruttivo, è stato un lavoro abbastanza acido”. A. Natalini, <http://www.educational.rai.it/lezionididesign/designers/natalinia.htm> (data dostępu: 24 V 2018).

skalą i wizualną prezentacją korespondowały z propozycjami grupy Archigram czy kolażami Hansa Holleina.

Projekt *No-Stop City* to enigmatyczna i radykalna wizja miasta przyszłości – miasta bez granic, ze sztucznym oświetleniem i klimatyzacją. To również ironiczna krytyka ideologii architektury modernistycznej i jej ograniczających zasad. Według Branziiego prawdziwa rewolucja radykalnej architektury to rewolucja kiczu: masowa kultura konsumpcji, pop-art, język przemysłowo-handlowy. Archizoom pokazało w sposób krytyczny i mocno przesadzony konsekwencje coraz bardziej powierzchownego i konsumpcyjnego stylu życia. Ta urbanistyczna metafora przewidywała ujednoliconą, nomadyczną przestrzeń, w której, niczym w wielkim supermarkecie, ludzie oraz przedmioty nie mają stałego punktu odniesienia. Architekci Archizoom stworzyli projekt miasta bez architektury, w którym chcieli wskazać na wzrastającą alienację człowieka w nowym, industrialnym społeczeństwie, w którym dominuje powtarzalność, banalność, powierzchowność.

W latach 1971–1973 grupa Archizoom, w ramach projektu *No-Stop City*, zrealizowała *Dressing Design* – serię ubiorów będących wynikiem badań i doświadczeń projektowania urbanistycznego. Stroje te miały być przeznaczone dla mieszkańców miasta *No-Stop City* i, jak oznajmia grupa, nie była to linia ubrań przyszłości czy nowych strojów, lecz innego sposobu użycia tego stroju, użycia „ubrania jako spontanicznej formy komunikacji prywatnej”²⁰³.

Innym przykładem wizjonerskiego projektu urbanistycznego jest *Monumento Continuo* grupy Superstudio. Jest to seria fotomontaży i rysunków, przedstawiających ideę monumentalnej, białej konstrukcji o powtarzającym się wzorze czarnej siatki, z linii pionowych i poziomych, przecinających się pod kątem prostym, która swoim zasięgiem „oplata” całą Ziemię. Ten geometryczny motyw, ta niekończąca się sieć staje się dominującym elementem krajobrazu – zupełnie nieprzystająca, zagadkowa, obca. Stała się symbolem obcości wprowadzonej w znajomy krajobraz, kontrastującej z naturalnością otoczenia poprzez swoją geometryzację, uporządkowanie, nienaturalność, nierealność²⁰⁴. Dla grupy istotą projektu było ukazanie, jak ta geometryczna sieć tworzy jednolite środowisko, zunifikowane przez technologię, kulturę i wszystkie inne nieuniknione formy imperializmu. Motyw sieci wprowadzony został również do serii mebli *Quaderna* wyprodukowanych w 1971 roku przez firmę Zanotta. Bardziej od idei mebla widoczna tu jest idea projektu – teoretycznie ujednoliconej, niekończącej się powierzchni, sieci kwadracików bez początku ani końca²⁰⁵.

²⁰³ „[...] abbigliamento come una forma spontanea di comunicazione provata”. Archizoom, „Dressing Design”, *Casabella*, 1973, nr 373 s. 19.

²⁰⁴ R. Krauss, *The Originality of the Avant Garde*, London 1997, s. 9.

²⁰⁵ E. Morteo, *Grande Atlante del Design. Dal 1850 a Oggi*, Milano 2008, s. 311.

Większość projektów Superstudio powstawało jedynie w formie fotomontaży, taśm video, manifestów. Autor książki *Superstudio: Life Witout Object*, zbierającej całą twórczość członków grupy, napisał, iż byli oni niewiarygodnie dobrymi twórcami obrazów²⁰⁶. Podobnie jak brytyjski Archigram, dla którego architektura była polem do polemizowania i krytyki, a nie do faktycznego budowania, członkowie grupy działali nie jako architekci, ale jako artyści. Sam Adolfo Natalini, w wywiadzie z 2011 roku, powiedział: „Różnica polega na tym, że przy nowszych projektach używaliśmy narzędzi architektury, a w poprzednich – narzędzi sztuki, literatury i tak dalej”²⁰⁷.

Przykładem tego może być scenorys *Dodici Città Ideali* opublikowany w 1971 roku w styczniowym numerze magazynu *Casabella*²²⁹. W teksie opisanych zostało 12 typów miast²⁰⁸, które w pełnej humoru konwencji zostały scharakteryzowane jako krytyczna utopia. Dla przykładu *Città Astronave* (Miasto Statek Kosmiczny) to wizja miasta, w którym ludzie rodzą się w celu reprodukcji, a kiedy osiągną wiek 80 lat zostają odrzuceni i zapadają w wieczny letarg. *Città New York of Brains* (Miasto Nowy Jork mózgow) przedstawia natomiast postapokaliptyczną wizję miasta, w którym, w specjalnych pojemnikach wypełnionych cieczą, podtrzymywanych jest przy życiu 100 000 456 ludzkich mózgow, które „całkowicie odcięte od ludzkiej percepcji, mogą uszlachetniać swoje myśli tak długo jak żyje słońce, swobodnie osiągać najwyższe cele mądrości i szaleństwa, mogą także osiągnąć wiedzę absolutną. Przetrwają ludzkość i będą patrzeć na jej destrukcję, ale nie będą w stanie niczego zrobić, aby ją przyspieszyć czy opóźnić...”²⁰⁹.

W tym miejscu warto również wspomnieć o serii fotomontaży grupy 9999 za tytułowanej *Il Bosco, concorso per la nuova università di Firenze* (1971), które były wizjonerską propozycją nowej siedziby Uniwersytetu Florenckiego²¹⁰.

²⁰⁶ P. Lang, W. Menking, *Superstudio: Life Without Objects*, Milano 2003.

²⁰⁷ „The difference is that with the more recent projects we were using the tools of architecture and in the previous ones we were using the tools of art, literature and so on”. „Deadly Serious – Interview with Adolfo Natalini (Founder of Superstudio and Natalini Architetti)”, *MONU Editing Urbanism. Magazine on Urbanism #14*, January 2011: <https://st-ar.nl/deadly-serious---interview-with-adolfo-natalini/>.

²⁰⁸ Są to: „Città 2,000-ton”, „Città Coclea Temporale”, „Città New York of Brains”, „Città Astronave”, „Città delle Semisfere”, „Città The Magnificent and Fabulous Barnum Jr.”, „Città Nastro a Produzione Continua”, „Città Cono a Gradoni”, „Città La'ville Machine Habotèe”, „Città dell'Ordine”, „Città delle Case splendide” i „Città del libro”.

²⁰⁹ „Completely cut off from human perception, they can sublimate their thoughts for as long as the life of the sun, free to reach the supreme goals of wisdom and madness, perhaps to reach absolute knowledge. They will survive humanity, they will see its march towards destruction, but they will be unable to do anything to accelerate it, or to delay it...”. P. Lang, W. Menking, *Superstudio...*, s. 152.

²¹⁰ Zob. 9999, „Progetto di concorso per l'Università di Firenze”, *Domus*, 1972, nr 509, s. 12.

~ Meble

Innym polem radykalnej działalności było projektowanie mebli oraz przedmiotów codziennego użytku, takich jak lampy, lustra czy dekoracje. Była to dla radykalnych możliwość do eksploatacji kreatywności oraz wprowadzania w nie symbolicznych znaczeń. Meble były narzędziem do rozumienia całej złożonej „rzeczywistości”, miały rolę i znaczenie teoretycznych manifestów, a także były swoistym „gestem” radykalnej architektury. Archizoom, Superstudio, UFO, Gianni Piretti, Remo Buti odkryli w meblach ten sam kreatywny potencjał, który widział Ettore Sottsass – wolność kolorów, form i materiałów, która do tej pory była nie do pomyślenia. Radykalne propozycje mebli i przedmiotów codziennego użytku miały podważyć całą dotychczasową, tradycyjną aranżację burżuazyjnych wnętrz. Sytuację, w której znaleźli się młodzi architekci oraz ich motywację wobec naglających zmian, Binazzi opisał mi następująco:

W latach 60. mieliśmy na barkach funkcjonalizm i „good design” Joe Colombo, Vico Magistretti czy Gae Aulenti, którzy byli zdeklarowanymi racjonalistami i którzy, zintegrowani z przemysłem, z sukcesem wykonywali swój zawód tworząc piękne przedmioty. [...] Motorem, który napędzał design lat 50. byli tacy projektanci jak Mollino, Gio Ponti, którzy działali w środowisku burżuazyjnym, a więc był to design dla bogatych. Dla biednych były takie fabryki jak Cantù, która produkowała tanie i liche meble... [...] Natomiast prawdziwy design oferowali wspomniani Gio Ponti, Carlo Mollino, Joe Colombo czy [Carlo] Scarpa, oraz „good design” w latach 60. [...] które miały ścisły związek między formą a funkcją. *Form follows function*. Natomiast radykalni od początku używali innych systemów... które ktoś zamienił na *family follows fiction*... trzy „f”, które nie oznaczały już formy podążającej za funkcją, lecz rodzinę siedzącą przed telewizorem i oglądającą fikcję. Innymi słowy, zajęliśmy się fenomenami masowej komunikacji, biorąc pod uwagę również wszystkie negatywne aspekty tego terminu²¹¹.

²¹¹ „Negli anni ‘60 noi avevamo anche alle spalle funzionalismo e il good design – quello di Joe Colombo, di Magistretti, di Gae Aulenti – che erano dichiaratamente razionalisti e che facevano il loro mestiere di architetti di successo, integrati con le industrie con cui facevano tante bellissime cose. [...] I motore del design italiano degli anni 50 sono gli autori come Mollino, come Gio Ponti, che sono appartenuti al lato borghese della società piuttosto che a quello operaista. Trattantosi specialmente di interni e di oggetti di design che a quel tempo si potevano permettere solo i ricchi. Per i poveri c’erano Cantù e l’industria del mobile...c’erano proprio gli scarti!... mentre quello che era più interessante veniva da Gio Ponti, da Carlo Mollino, da Joe Colombo, da Scarpa e poi dal good design degli anni ‘60. [...] e quindi aveva un grosso rapporto tra forma e funzione. *Form follows function*. Poi invece i radicali da sempre hanno usato altri sistemi...che qualcuno ha mutato in *family follows fiction*... le tre ‘f’... non è più: la forma segue la funzione, ma è la famiglia seduta davanti alla televisione a vedere le fiction. Quindi noi ci siamo occupati di fenomeni di comunicazione, facendoci carico anche di tutti gli aspetti negativi di questo termine”. L. Binazzi, rozmowa z dnia 25.04.16, Florencia.

Grupa Archizoom stworzyła wiele projektów mebli, jak również modeli i projektów nietypowych wnętrz, takich jak ironiczna propozycja *Gazebi e stanze vuote* czy *Teatro impossibile*.

Natomiast zaprojektowana w 1967 seria modeli *Dream beds* to kilka propozycji przestrzeni sypialnianych. Wyraźnie antyfunkcjonalne i krzykliwe meble dekorowane były motywami luksusowego art déco i amerykańskiej kultury popularnej. Seria jest wyrazem poczucia wyzwolenia projektantów od przyjętych zasad tworzenia wyrafinowanego wzornictwa przemysłowego.

Wśród ważniejszych projektów mebli grupy Archizoom należy wymienić także lampę *Sanremo*, siedziska *Safari*, *Mies*, *AEO* czy *Superonda*. Prototyp tego ostatniego wystawiony został podczas wystawy *Superarchitettura*, a jego nazwa (po polsku „Superfala”) może wskazywać na dramatyczne wydarzenia powodzi we Florencji, a zarazem na nowy początek, nową erę, nowy styl. Mebel wykonany został z poliuretanowej pianki pokrytej świecącym, plastikowym materiałem. Kanapa jest podzielona na dwie części sinusoidalnym splotem. Linia splotu przypomina morską falę i jest zdecydowanie pop-artowska w smaku, a cały efekt przypomina motyw powracający w sztuce psychodelicznej. Ze strony technologicznej jest to pierwszy przykład mebla „bezramowego”. Od strony formalnej jest to jeden z najbardziej prowokacyjnych przykładów buntu przeciwko *establishmentowi* i *good design*, o którym mówił Binazzi. Ciekawym meblem jest fotel z podnóżkiem *Mies*, który można uznać za manifest radykalnego designu i reakcję na konserwatywne trendy²¹².

Również Superstudio zajęło się tworzeniem interesujących przedmiotów. O swoich projektach myśleli jak o „partyzanckich” środkach do zmieniania „burżuazyjnych salonów”. Według architektów „przedmioty powinny wejść w uśpięne domy florenckiej i włoskiej burżuazji niczym konie trojańskie, aby wywołać podobny szok, jaki u nas wywołała wizja wody we wnętrzach florenckich zabytków. Zupełnie jak to miało miejsce podczas powodzi, nasze przedmioty muszą wnieść do rezydencjonalnych, tradycyjnych wnętrz nową figurację”²¹³.

Wyrazistym przykładem takiej postawy Superstudio jest modułowe siedzisko *Bazaar*, które swoją formą i materiałami zdecydowanie zdominowałoby każde wnętrze. Wartym przytoczenia będzie opis projektu stworzony do reklamy publikowanej w piśmie *Domus*:

²¹² Firma Gavina w 1962 roku wznowiła produkcję foteli *Wassily* i *B3* zaprojektowanych przez Breuera; firma Cassina w 1964 wykupiła prawa na meble projektu Le Corbusiera. Te działania wzmocniły powrót klasycznego modernizmu do włoskich wnętrz.

²¹³ „Gli oggetti dovevano entrare nelle case addornate della borghesia fiorentina e italiana come dei cavalli di Troia per stimolare lo stesso shock che in noi aveva provocato la visione dell’acqua all’interno dei monumenti fiorentini. Esattamente come era stato per l’alluvione, i nostri oggetti dovevano portare all’interno dell’universo – in questo caso residenziale – tradizionalista una nuova figurazione”. G. Mastrigli, *Superstudio. La vita segreta...*, s. 97.

Niczym magiczna dynia dla Kopciuszka i jego rodziny – to fotel Bazaar. Jest to modułowe siedzisko wykonane z żywicy poliestrowej wzmocnionej włóknom szklanym, z podwójną krzywizną, z żebrami, wyściółka z pianki poliuretanowej pokryta tkaniną akrylową²¹⁴.

Superstudio zaprojektowało także lampy *Gherpe* czy *Passiflora*. Ta ostatnia pojawiła się na wystawie *Superarchitettura* w 1966 roku jako pomalowana, teksturowa forma o opływowych, zaokrąglonych liniach przywodzących skojarzenia z główką kwiatu. Dwa lata później, firma Poltrona zdecydowała się zrealizować projekt jako lampę. Całość wykonana została z pleksi, wierzchnia część – w żółtym, natomiast boki – w mlecznobiałym kolorze. Oprócz konotacji z lekkością i zabawą kultury popularnej, stanowi ona ironiczne nawiązanie do natury, umiłowania przyrody, do kultury „hippie”.

Podobne wartości wprowadzone zostały do siedziska *Pratone* (1970) grupy Strum. Wykonany z barwionego na zielono poliuretanu, swoją formą przypomina nienaturalnej wielkości źdźbła trawy, na których użytkownik, mając wrażenie, że leży na miękkiej trawie, może usadowić się wedle upodobania. Ten swoisty „powrót do natury” można odczytywać zarówno nostalgicznie, jak i ironicznie. A to przez zastosowanie wyrazistego koloru, użycie pianki poliuretanowej, grę ze skalą. Nietypowy mebel jest zdecydowanym zaprzeczeniem burżuazyjnego, schematycznego i ograniczającego poczucia wygody, za to oferuje każdemu „to, na co zasłużył”²¹⁵.

Do innych, wartych przytoczenia przedmiotów należy lustro *Ultrafragola* (1970), szafy *Cupboards* (1966) czy ceramiczne wazony *Yantra* (1970) Ettore Sottsass oraz *Joe Sofa* (1970) projektu Paola Lomaziego, Donata D’Urbino i Jonathana Des Pasa. Również grupa UFO wykonała wiele „ikonicznych” przedmiotów, które omówione zostaną w osobnym rozdziale.

Wszystkie wyżej przytoczone projekty są przykładami mebli i przedmiotów, w których funkcja schodzi na drugi plan, a tym co dominuje jest ekspresja, wyobraźnia, zupełnie nowe podejście do projektowania. Stały się obiektami, które komunikują i prowokują. Poprzez takie projektowanie radykalni chcieli podważyć mechanizmy rynku, które kształtowały design jako zaspokojenie sztucznych potrzeb, ale nigdy nie wykorzystywały potencjału twórczego, ekspresyjnego oraz emocjonalnego projektanta. Jak zauważył Lapo Binazzi:

²¹⁴ „Like the magic pumpkin, for Cinderella & Family, this huge seat. It is a composable seat made of a GRP shell, lined with expanded polyurethane and a covering of acrylic fur.” Superstudio, „Bazaar”, *Domus*, 1970, nr 482, [w:] <https://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2011/09/23/superstudio-bazaar.html>

²¹⁵ Zob. S. Annicchiarico (red.), 1945–2000. *Il Design in Italia. 100 oggetti della collezione permanente del design italiano alla Triennale di Milano*, introd. A. Morello, Milano 2001 s. 71.

Przedmioty te były jedynymi, które przetrwały w swojej ikoniczności. Ta ikoniczność nazywana jest ogólnie pop-designem, architekturą pop. Z pop-artu wzięła jedynie swój punkt wyjścia, punkt zapalny, inspirację, która służyła, aby otworzyć dyskusję na temat włoskiego i europejskiego społeczeństwa. Włoskie społeczeństwo zaczęło rozumieć, że aby się rozwijać, musi wyjść poza materialne potrzeby powojennej odbudowy i skierować się ku wyobraźni²¹⁶.

W zakres zainteresowań radykalnych wchodziło całe środowisko człowieka, od urbanistyki po przedmioty, którymi się otacza – zarówno meble jak moda, biżuteria i dodatki. Grupa Archizoom stworzyła, wspomnianą wcześniej, serię ubrań *Dressing design*. Cristiano Toraldo di Francia z Superstudio zaprojektował pierścionki z pleksiglasu (*Aurora/Boreale*, 1966), Alessandro Poli – *Anello di Giove* (1974) i zegarek (*Il tempo sospeso*, 1980). Gianni Pettena stworzył serię pierścionków *Architecture in love* (1996). Remo Buti natomiast projektował torebki damskie o formach i kolorach nawiązujących do estetyki pop-artu. Był również autorem serii ceramik o wdzięcznych, organicznych formach przypominających kwiaty: *Domestic Gardens* oraz *Giardini all'Italia* (1970).

Wiele z tych projektów zostało wprowadzonych do produkcji przez takie firmy jak Poltronova²¹⁷ czy Gufram²¹⁸. Pierwsza, dzięki doradztwu Ettore Sottsass, zdecydowała się zrealizować i do dziś realizuje przedmioty zaprojektowane przez Archizoom i Superstudio. Gufram natomiast objęła swoim patronatem przede wszystkim turyńskie grupy Strum oraz Studio 65, a także takich projektantów jak Piero Gilardi, Tullio Regge, Giuseppe Raimondi czy Gianni Ruffi.

²¹⁶ „[...] questi oggetti sono stati unici a sopravvivere nella loro iconicità. Ma questa iconicità viene chiamata generalmente e genericamente design pop, architettura pop. Del pop aveva solo la partenza, la scintilla iniziale, l'ispirazione. Serviva invece per fare un discorso sulla società italiana e sulla società europea. La società italiana comincia a capire che ha bisogno, per svilupparsi, di andare oltre i bisogni materiali della ricostruzione post-bellica e andare verso l'immaginazione”. L. Binazzi, rozmowa z dnia 25.04.16, Florencja.

²¹⁷ Firma Poltronova założona w 1959 roku przez Sergio Cammili. Do dziś produkowane są lampy: *Gherpe* (Superstudio, 1968), *Passiflora* (Superstudio, 1968), *Sanremo* (Archizoom, 1968), siedziska: *Mies* (Archizoom, 1969), *Superonda* (Archizoom, 1967), *Sofa* (Superstudio, 1968), lustro *Ultrafragola* (Ettore Sottsass, 1970), stół *t01* (Superstudio, 1968). A także seria biżuterii *Aurora/Boreale* wykonanej z pleksiglasu przez Cristiano Toraldo di Francia (1966) oraz seria stojaków na zdjęcia *Ophelia spera vanitas* (Superstudio, 1968). Więcej na ten temat zob.: <https://www.poltronova.it/it/about/>.

²¹⁸ Firma Gufram (pierwotna nazwa Guglielmetto Fratelli Mobile) założona została w 1952 roku w Turynie. Początkowo specjalizowała się w produkcji krzesel, ale 1966 roku, zmieniając nazwę na obecną, poszerzyła krąg produkcji o meble poliuretanowe. Do najbardziej wyrazistych projektów z okresu radykalnego zrealizowanych przez firmę Gufram należą: siedziska *Pratone*, *Tornerai* (Gruppo Strum, 1971), siedziska *Bocca* (1970), *Capitello* (1972) projektu Studio 65, siedziska *Sassi* (1968) projektu Piero Gilardiego, siedzisko *La Cova* (1973) projektu Gianni Ruffiego, siedzisko *Alvar* Giuseppe Raimondiego, siedzisko *Detecma* (1967) projektu Tullio Regge. Więcej informacji na stronie internetowej firmy Gufram: <http://www.gufram.it/it/>.

~ Sklepy i dyskoteki

W zakres działalności radykalnych wchodziło także projektowanie przestrzeni komercyjnych, takich jak sklepy czy restauracje. Obok wewnątrz zrealizowanych przez grupę UFO, które szerzej omówione będą w dalszej części pracy, wymienić należy sklepy projektu Ugo La Pietra: *Altre Cose* (Mediolan, 1968)²¹⁹ i *Jabik* (Mediolan, 1972)²²⁰. Grupa Superstudio wykonała projekty sklepu *Lord Brummel* (Pistoia, 1970), banku *Banca Toscana* (Florencja, 1972) oraz fabrykę *Giovannetti* (Pistoia, 1969–1971). Turyńska grupa Studio 65 stworzyła m.in. sklep *Skin up* (1972, Turyn) oraz basen *Contourella* (Mediolan, 1970). Te ostatnie przykłady świetnie pokazują zastosowanie języka pop-artu, kiczu i ironii, które to elementy potęgują wrażenie uczestniczenia w spektaklu, w zupełnie innej niż ta na zewnątrz, rzeczywistości²²¹. Na stronie internetowej firmy Gufram możemy przeczytać o Studio 65 następujące słowa:

Ci młodzi studenci architektury byli również malarzami stosującymi mocne kolory. Jak wszyscy młodzi ludzie, kochali życie do tego stopnia, że byli gotowi walczyć o bardziej sprawiedliwy świat, w którym fantazja i nasza forma ekspresji mogłyby znaleźć swoje miejsce i zostać docenione. Kochali amerykański pop-art i filmy z *the New America Cinema*, *Nouvelle Vague* i włoską awangardę, Carmelo Bene, Ionesco, Becketta i Living Theatre. Słuchali muzyki rockowej i jazzowej, czytali Majakovskiego, Marcusa i Asora Rosę, Tafuriego i Simone de Beauvoir²²².

²¹⁹ Wartym przytoczenia jest opis wnętrza stworzony przez Tommasa Trini dla magazynu *Domus*: „Opera di tre giovani architetti, Aldo Jacober, Ugo la Pietra, Paolo Rizzato, la boutique *Altre Cose*, collegata al sottostante night-club *Bang-Bang*, è stata inaugurata questa estate a Milano. Uno straordinario ambiente programmato, un ambiente-strumento, in cui gli effetti ottici, e sonori, e i movimenti elettronici delle parti, trasformano il funzionamento in gioco, un gioco cui il visitatore stesso partecipa e contribuisce.” (Zaprojektowany przez trzech młodych architektów, Aldo Jacober, Ugo La Pietra, Paolo Rizzato, butik *Altre Cose*, połączony z podziemnym nocnym klubem *Bang-Bang*, został otwarty tego lata. Niezwykła zaprogramowana przestrzeń, przestrzeń – narzędzie, gdzie efekty optyczne, dźwięki oraz wibracje elektryczne, przekształcają funkcjonalność w grę, grę, w której sam gość staje się częścią). T. Trini, „Un architetto per vestire la moda”, *Domus*, 1968, nr 460, s. 32.

²²⁰ O tym wnętrzu: U. La Pietra, „Un negozio per Jabik di Ugo La Pietra”, *Casabella*, 1972, nr 378, s. 49–51.

²²¹ Więcej o Studio 65 i ich projektach zob. M.C. Dideto, F. Audrito, *Il mercante di nuvole. Studio 65: cinquant'anni di futuro*, Milano 2015; E. Chiggio, *Studio 65*, Milano 1986.

²²² „These young architecture students were also painters who painted with strong colours. They loved, as all young people do, life to the degree of being ready to fight to build a fairer world where fantasy and our form of expression could find a space and be appreciated. They loved American Pop Art and films from the New America Cinema, the Nouvelle Vague, and the Italian avant-garde, Carmelo Bene, Ionesco, Beckett and the Living Theatre. They listened to rock music; jazz and they read Majakovskij, Marcuse, Montale, and Asor Rosa, Tafuri e Simone de Beauvoir”. <http://www.gufram.it/en/studio-65.php>.

Kolejnym polem do eksperymentowania, a zarazem nowym typem wnętrza, w których radykalni dostrzegli wielki potencjał, były dyskoteki. Wspomniany kurs Leonarda Savioli „Spazio di coinvolgimento” zaowocował wieloma projektami nowych przestrzeni do zabawy, interakcji i eksperymentowania. Powstały wówczas propozycje miejsc stymulujących doznania sensoryczne, zachęcające do kreatywnej aktywności. Wnętrza te budowane były za pomocą architektury *soft*, a więc światłem, dźwiękami, projekcjami, często wypełnione także elementami pop-artu, op-artu, environment czy nawet sztuką zaprogramowaną. Tymczasowe konstrukcje wykonane z różnych materiałów (metal, plastik, elementy dmuchane), poddawane były ingerencji użytkowników. Przez to „organizm” architektoniczny był zmienny, różnorodny, wielowymiarowy, otwarty na inwencję i działalność użytkowników, tworząc tym samym swoisty architektoniczny happening. Wnętrza służyć miały generowaniu doświadczeń, miały być żywym teatrem, żyjącą przestrzenią.

Na fali nowych doświadczeń i eksperymentów powstała seria „radykalnych” dyskotek²²³: *Piper* (Turyn, 1966), zaprojektowana przez Giorgia Ceretti, Pietra Derossi i Riccarda Rosso, *Mach 2* (Florencja, 1967) grupy Superstudio²²⁴, *L'Altro Mondo* (Rimini, 1967 Derossi, Ceretti, Rosso), *Bang Bang* (1968, Mediolan) architekta Ugo La Pietra, *Space Electronic* (1969, Florencja) grupy 9999 oraz dyskoteki *Bamba Issa* (1969–71, Forte dei Marmi) stworzonej przez grupę UFO²²⁵.

Jednak jednym z większych przedsięwzięć było zaprojektowanie dyskoteki *Space Electronic* (1969). Za dnia zmieniała się w *S-Space*, eksperymentalną szkołę architektury (*The Separate School of Expanded Conceptual Architecture*), wieczorami w tętniącą życiem dyskotekę. Oprócz miejsca do nocnych zabaw, przestrzeń służyła organizowaniu laboratoriów, przedstawień (np. Living Theatre) i festiwali. W jednym z nich, *S-Space Mondial Festival* w 1971 roku, zatytułowanym *Vita, morte e miracoli dell'architettura*, wzięły udział niemal wszystkie radykalne grupy: Superstudio, UFO, 9999, Zziggurat oraz architekci Gianni Pettena, Ugo La Pietra i Remo Buti²²⁶. Podczas tego festiwalu grupa 9999 w jednej z sal dys-

²²³ 20 marca 2016 roku w dyskotece Plastic w Mediolanie w ramach *Zero Design Festival* odbyła się konferencja *Radical Clubbing*, podczas której Emanuele Piccardo, Carlo Caldini, Ugo La Pietra, Lapo Binazzi, Giancarlo Capolei opowiedzieli o doświadczeniach związanych z projektowaniem dyskotek oraz ogólnym klimatem, w którym powstawały. Z okazji otwarcia wystawy *Utopie Radicali* w Palazzo Strozzi, 19.10.2017 odbyła się również impreza *Radical Night* w Space Electronic.

²²⁴ W rozmowie z Cristiano Toraldo di Francia z dnia 10.03.2016, architekt opowiedział o procesie tworzenia tego wnętrza. Była to architektura bez architektury, wnętrza stworzone ze światła, projekcji, muzyki i przede wszystkich ludzi i ich ciał poruszających się do rytmu muzyki. Jest to świetny przykład tzw. architektury *soft*.

²²⁵ Więcej na temat radykalnych dyskotek zob.: A. Knapik, „Radical way of clubbing. Radykalne dyskoteki jako nowy typ przestrzeni angażującej”, *Sztuka i Krytyka*, 2019, nr 10 (85), s. 34–57.

²²⁶ Festiwal trwał w dniach 9–11.10.1972. Zob. G. Celant, „Sulla scena dello S-Space”, *Domus*, 1972, nr 509, s. 44.

koteki przygotowała instalacje *Vegetable Garden House* – ogród warzywny z zasadzonymi kapustami i sałatami. Instalacja była punktem wyjścia do stworzenia projektu sypialni pośród tej zieleni, a efekty zaprezentowane zostały na słynnej wystawie *Italy: The New Domestic Landscape* (MoMA, 1972) w formie serii kolaży i rysunków.

W artykule opublikowanym w magazynie *Domus*, wydarzenie nazwane zostało teoretycznym spektaklem architektury i sztuk pokrewnych:

W szczególności spektakl ukazuje ideę totalnej samokrytyki, satyryczno-fantastycznej, architektury i jej narzędzi komunikacyjnych, rzeź i samobójstwo architektury, które odbywa się za pośrednictwem poważnego i mniej poważnego zmieszania idei, procesów, sytuacji, egzystencji, w środowisku, w S-space, które jest miejscem nie fizycznym, gdzie wyzwalające aktywności psychofizyczne aktorów uwalniają się w kierunku architektury międzyplanetarnej²²⁷.

~ Happeningi i performanse

Radykalni tworzyli także akcje, happeningi, performanse. Obok happeningów zrealizowanych przez grupę UFO, które omówione zostaną w osobnym rozdziale, powstały takie akcje jak *Happening Progettuale su Ponte Vecchio*, zrealizowane przez grupę 9999 w 1968 roku we Florencji czy happeningi Gianni Petteny zatytułowane *Grazia & Giustizia* oraz *Carabinieri* (1968). Architekt był także autorem ingerencji w fasadę renesansowego Palazzo d'Arnolfi podczas VI Premio di Masaccio w San Giovanni Valdarno. Pettena, czerpiąc inspirację z land artu uległ fascynacji „architekturą” stworzoną przez środowisko naturalne. Wraz ze swoimi studentami, zrealizował serie nietypowych budowli, np. dom wykonany z lodu, który zaczął z czasem topnieć (*Ice House I*, Minneapolis, 1971), wieża – drzewo (*Tumbleweeds Catcher*, Salt Lake City, 1972) czy *Funk architecture*, dom wykonany z materiałów znalezionych, naturalnych, „biednych”. Interesująca jest również dokumentacja fotograficzna „nieświadomej” architektury (seria zatytułowana *About non Conscious Architecture*, 1972–1973) – były to zdjęcia skał, które architekt wykonał podczas swoich podróży po Teksasie, Arizonie i Nevadzie²²⁸.

²²⁷ „In dettaglio lo spettacolo fa corpo intorno alla idea di una totale autocritica, satiro-fantastica, dell'architettura e dei suoi strumenti di comunicazione, un eccidio e suicidio dell'architettura che si svolge tramite una carrellata, seria e semiseria, di idee, processi, situazioni, esistenze, in un ambiente, lo S-Space, che è un luogo non fisico in cui le attività liberatorie psicofisiche degli attori si liberano verso un'architettura interplanetaria”. Ibidem, s. 44.

²²⁸ Więcej na temat działalności Gianni Petteny zob.: G. Pettena, *L'Anarchitetto. Portrait of the artist as a young architect*, Firenze 1973; G. Pettena, *La Città invisibile. Architettura sperimentale 1965/75*, Firenze 1983; oraz strona internetowa <https://www.giannipettena.it/>.

Podrozdział 2.6. *Italy: The New Domestic Landscape*

Rok 1972 stał się rokiem kulminacyjnym dla radykalnych, rokiem uznania nowego ruchu i jego krytycznej oceny. Po wystawie *Superarchitettura*, po coraz odważniejszych i intrygujących projektach oraz ulicznych interwencjach radykalnych grup, przyszedł czas na wielką, międzynarodową wystawę *Italy: The New Domestic Landscape*, która zebrać miała ówczesne bogactwo włoskiego designu²²⁹. Zaprezentowanych zostało 180 obiektów domowego użytku i mebli oraz 11 *environmentów*. Wszystkie zaprezentowane projekty uzupełnione były teoretycznym i historycznym tłem, z którego wyłaniał się obraz „włoskiego krajobrazu” w projektowaniu, w którym mocno odznaczył się nowy, radykalny ruch.

Kurator wystawy Emilio Ambasz sklasyfikował włoskie wzornictwo lat 60. według trzech kategorii: *Design as postulation* (Design jak postulat), *Design as commentary* (Design jako komentarz), *Counterdesign as postulation* (Kontrdesign jak postulat). Do każdej z tych kategorii wskazał dominujące postawy, a były to: postawa konformistyczna, reformistyczna oraz kontestatorska. Do tej ostatniej zaliczył propozycje młodych radykalnych architektów i ich działalność²³⁰:

We Włoszech można wyróżnić trzy dominujące postawy wobec projektowania: pierwsza jest konformistyczna, druga reformistyczna, a trzecia jest raczej postawą kontestacji, próbującą zarówno dociekać, jak i działać. [...] Rozróżnienie pierwszych dwóch nie jest oczywiste. Designerzy, oscylujący między tymi dwoma postawami przejawiają niekiedy sprzeczne podejścia. Z jednej strony odmawiają społeczeństwu konsumpcyjnej wartości, z drugiej zaś odgrywiają rolę marzycieli technologicznego snu. Trzecia postawa, jaką jest postawa kontestatorska, próbuje poradzić sobie z taką sytuacją. Postawa ta przejawia się w dwóch dominujących we Włoszech trendach, a każdy z nich stara się dotrzeć do sedna w zupełnie odmienny sposób. Pierwszy poprzez bezwzględną odmowę uczestnictwa w obecnym systemie społeczno-przemysłowym. Tutaj „anty-przedmiot” dosłownie oznacza „nie robienie przedmiotów”, natomiast dążenia designerów ograniczone są do działań politycznych i postulatów filozoficznych, czy nawet do całkowitego wycofania. Zwolennicy drugiej tendencji podzielają opinię, że przedmiot nie może być zaprojektowany jako pojedyncza, odizolowana od rzeczywistości całość, bez uwzględnienia jego fizycznego i społeczno-kulturowego kontekstu. Ich postawa jednak, w przeciwieństwie do pierwszej, jest aktywnym, krytycznym uczestnictwem [...]. Dla tych, którzy przyzwyczajeni są do ustalonych form i kształtów, przedmioty tworzone przez tę tendencję mogą być obraźliwe, ponie-

²²⁹ Od 26 maja do 11 września 1972 w Museum of Modern Art w Nowym Jorku. *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, kat. wystawy, ed. Emilio Ambasz, New York 1972. Także: *The Museum of Modern Art*, no. 26, 26 maj 1972, New York.

²³⁰ Archizoom (*No-Stop City*), Superstudio (*Monumento Continuo*), 9999, także Gruppo Strum (foto-historie: *The Struggle for Housing, Utopia, The Mediator City*) oraz architekci Ugo La Pietra (modele *Comprehension, Sistema disquilibrante*) i Enzo Mari.

waż odrzucają przyjęcie ustalonego kształtu ani nie odnoszą go do czegokolwiek. W przeciwieństwie do tradycyjnego przedmiotu, obiekty te przyjmują przypadkowe, nieoczywiste kształty, które stają się tym, czym chcą je widzieć użytkownicy, prowokując tym samym do nieograniczonego użytkowania²³¹.

Powyższe uwagi można odnieść do działalności grup Archizoom i Superstudio. Z jednej strony postawa „nie robienie przedmiotów”, przejęta została przez członków Superstudio, którzy chcieli uwolnić współczesnego człowieka od kapitalistycznej wizji świata i nadprodukcji, aby osiągnął stan spokoju, a świat nabrał kształtu bez produktów. Z drugiej, tworzenie przedmiotów w zaskakującej, niekiedy odrzucającej estetyce kultury masowej, odnosi się do projektów Archizoomu. Dobrym przykładem może być seria *Dream beds*, łóżek w których widać wyraźnie antyfunkcjonalność, krzykliwą estetykę amerykańskiej popkultury, przywodzących na myśl wnętrza pokoi w przydrożnych motelach²³².

Istotnym wkładem dla rozpoznania historii architektury radykalnej był także esej przygotowany przez Manfreda Tafuriego²³³. W tekście krytyk odtwarza historię włoskiego projektowania przed i po II wojnie światowej, a następnie wskazuje rolę postaci, takich jak Gillo Dorfles, Emilio Garroni i Umberto Eco na kształtującą się w latach 60. relację między designem a komunikacją, językiem

²³¹ „It is possible to differentiate in Italy three prevalent attitudes toward design: the first is conformist, the second is reformist, and the third is, rather, one of contestation, attempting both inquiry and action. [...] The distinction between the two main approaches [...] the conformist and the reformist, is in reality not so clear-cut. The oscillations of designers between these two attitudes reflect the contradictions and paradoxes that result from simultaneously doubting the benefits of our consumer society, and at the same time enacting the role of voyeurs of the technological dream. The third approach to design, which we have designated as one of contestation, attempts to deal with such a situation. This attitude reveals itself in two main trends in Italy today, each trying to get to the root in very different ways. The first is by a commitment to ‘moratorium’ position and an absolute refusal to take part in the present socio-industrial system. Here, ‘antiobject’ literally means ‘not making objects’, and the designers’ pursuits are either confined to political action and philosophical postulation, or else consist of total withdrawal. Those following the second tendency share with the preceding group the disbelief that an object can be designed as a single, isolated entity, without regard for its physical and sociocultural context. Their reaction to the problem, however, is not of passive abstention but rather one of active critical participation. [...] To one accustomed to dealing with finite shapes that can act as points of reference, such objects can be offensive, because they refuse to adopt a fixed shape or to serve as reference to anything. In contrast to the traditional object, these objects, in some instances, assume shapes that become whatever the users want them to be, thereby providing an open-ended manner of use”. E. Ambasz, „Introduction”, [w:] *Italy: The New Domestic Landscape...*, s. 19–21.

²³² Warto nadmienić, że włoscy architekci byli pod wielkim wpływem takich lektur jak *Complexity and contradiction* Roberta Venturiego (1966) czy czasopism wydawanych przez grupę Archigram, która była wielką inspiracją dla włoskich radykałów. Seria *Dream beds* nawiązuje również do działalności artystów pop-artu takich jak Claes Oldenburg.

²³³ M. Tafuri, „Design and Technological Utopia”, [w:] *Italy: The New Domestic Landscape...*, s. 388–404.

a konsumpcją. O ironicznym projektach „radykalnych” wspominał w szerszej perspektywie eksperymentów Archigramu i austriackich grup. Cytując teksty poświęcone dekonstrukcji przedmiotów autorstwa architekta Ugo La Pietry oraz grup Archizoomu i Superstudia, opublikowane w czasopiśmie *IN: Argomenti e immagini di design*²³⁴, widział w ich działaniach tendencję do eksperymentowania i ucieczki przed prawami masowego przemysłu. Tym samym Tafuri interpretował działalność radykalnych grup bardziej jako „design protestu” niż „radykalny”, traktując ten termin, zgodnie z Giulio Carlem Arganem i jego *Architettura e ideologia* (1957), w ścisłym politycznym sensie. W tej perspektywie Tafuri uznaje architektów za wcale nie radykalnych.

Nowojorską wystawę szeroko komentowano także w pismach architektonicznych. Na łamach 367 numeru *Casabella*²³⁵ Alessandro Mendini, który uważnie obserwował działalność młodych architektów, w swoim tekście „Radical Design” opisuje „nie-objekty” antydesignu jako zaprzeczenie racjonalnych kryteriów architektury wraz z jej metodologią i koncepcjami minimalnej przestrzeni życiowej²³⁶. W dalszej części artykułu dodaje:

Hipotezy zastosowane przez awangardowe grupy są bardzo liczne i delikatne: nomadyzm i plemię jako alternatywy wobec ograniczeń własności i rodziny minimalnej, *instant city*, miasto podziemne czy non-stop jako uwolnienie od akademickiej architektury, bezpośrednia synteza zaawansowanej technologii i człowieka w jego pierwotnym sensie, aby wydostać się z bagna biurokracji-dyktatury, odrzucenie pracy jako warunek konieczny dla odzyskania cywilizacji medytacyjnych, zniszczenie kultury, jeśli ta jest miejscem elit, a rości sobie prawo do twórczości²³⁷.

²³⁴ *IN: Argomenti e immagini di design*, 1971, nr 2.

²³⁵ Symboliczną okazała się okładka tego numeru, przedstawiająca goryla bijącego się w pierś, na której widnieje napis *Design Radicale*. Motyw goryla zapożyczony zostanie dwa lata później do okładki pierwszego zbiorczego opracowania ruchu, autorstwa Paoli Navone i Bruna Orlandoni, zatytułowanego „Architettura ‘Radicale’”, i stanie się symbolem dzikiej, nieposkromionej i niepokornej „siły” młodych architektów.

²³⁶ „I ‘non-oggetti’ presentati a New York dal controdesign parlano chiaro: come essere oggi così vacuamente ottimisti da puntare ancora sul criterio razionalista dell’architettura, sui miti della metodologia, della tipologia, del concetto di spazio minimo vivibile, di cellula abitativa? La tecnologia è cieca, il gioco formale della forma è reazionario: entrambi sono servili gregari del mondo produttivo”. („Nie-objekty’ kontrdesignu, zaprezentowane w Nowym Jorku, mówią jasno: jakim trzeba być dzisiaj optymistą aby nadal kierować się racjonalistycznymi kryteriami architektury, mitami metodologii, koncepcjami minimalnej przestrzeni życiowej, komórek mieszkalnych? Technologia jest ślepa, formalna gra formą jest reakcyjna: oba te kierunki są wiernymi sługami produktywnego świata”.) A. Mendini, „Radical Design”, *Casabella*, 1972, nr 367, s. 2.

²³⁷ „Le ipotesi dei gruppi avanzati sono molte e sottili: il nomadismo e la tribù quali alternative alle strettoie della proprietà e della famiglia minimum, la città istantanea, sotterranea o non-stop quale liberazione dall’architettura-accademia, l’innesto diretto fra alta tecnologia ed uomo nel suo senso primordiale per uscire dalla palude della burocrazia-dittatura, il rifiuto del lavoro come condizione necessaria al recupero di civiltà meditative, la distruzione della cultura se que-

Swój komentarz zostawił także Umberto Eco, według którego rezultatem wystawy było wyłożenie wszystkich problemów ówczesnego designu, „bez skromności, w ciągłym oscylowaniu między triumfalizmem a masochizmem”²³⁸. Według uczonego, we włoskim projektowaniu niewiele zostało z racjonalnego i uporządkowanego planowania „od łyżki po miasto”, ale jest to kwestia o wiele bardziej skomplikowana i wymagająca rewizji, zarówno pod względem estetycznym, jak i formalnym. Młoda generacja architektów, uwalniając się od typowych narzędzi swoich starszych kolegów, zaskoczyła krytyków swoimi śmiałymi i szczerymi propozycjami.

Światowa wystawa przyczyniła się do rozpoznania nowego ruchu na międzynarodowej scenie. Coraz częściej i poważniej krytycy spoglądali na działalność młodych, włoskich architektów, a ich projekty stawały się tematem wielu wystaw w kraju i za granicą.

Podrozdział 2.7. Antyszkoła Global Tools

Jedną z najbardziej radykalnych wizji i pomysłów było utworzenie przez architektów „antyszkoły”, w której przekazywaliby swoje założenia bez żadnych akademickich ograniczeń. W 1973 roku radykalni, podczas jednego ze wspólnych zjazdów, oficjalnie ustanowili projekt pierwszej włoskiej kontrszkoły architektury (albo: nie architektury), (albo: nie szkoły) – Global Tools. Pierwsze informacje o założeniu Global Tools pojawiły się w 377 numerze *Casabella* (1973), którego okładkę zdobi fotomontaż ze wszystkimi bohaterami radykalnego ruchu – założycielami antyszkoły. Na stronie czwartej opublikowany został „Documento 1”, w którym opisana została inicjatywa założenia oraz cel szkoły:

Jak widać na okładce, Archizoom Associati, Remo Buti, Casabella, Riccardo Dalisi, Ugo La Pietra, 9999, Gaetano Pesce, Gianni Pettena, Rassegna, Ettore Sottsass jr., Superstudio, U.F.O. i Zzigurat, zebrani 12 stycznia 1973 w redakcji *Casabella*, zakładają GLOBAL TOOLS, system laboratoriów we Florencji do propagowania użycia technik, materiałów i zachowań naturalnych. Global Tools ma na celu pobudzanie swobodnego rozwoju indywidualnej kreatywności. Prowadzone kursy dostarczą podstawowej wiedzy na temat narzędzi i przyrządów dostępnych w laboratoriach, jak również informacji na temat konkretnych technik stosowanych w innych miejscach powiązanych z działalnością GLOBAL TOOLS²³⁹.

sta è il luogo della élite che trattiene in se stessa il diritto alla creatività”. A. Mendini, „Radical Design”, *Casabella*, 1972, nr 367, s. 2.

²³⁸ „[...] senza pudori, in una continua oscillazione tra trionfalismo e masochismo. U. Eco, „Dal cucchiaino alla città”, *L'Espresso*, 1972, nr 23 cyt. za: P. Mello, *op. cit.*, s. 295.

²³⁹ „Come si vede in copertina, Archizoom Associati, Remo Buti, Casabella, Riccardo Dalisi, Ugo La Pietra, 9999, Gaetano Pesce, Gianni Pettena, Rassegna, Ettore Sottsass jr., Superstudio, U.F.O. e Zzigurat, riuniti il 12 gennaio 1973 presso la redazione di *Casabella*, fondano la GLOBAL

Założeniem architektów było stworzenie systemu laboratoriów, które propa-
gować miały powrót do pracy manualnej, eksperymentowania, nauki natural-
nych technik i pierwotnego rzemiosła. Celem takiego programu było przywró-
cenie społeczeństwu psychosomatycznej równowagi oraz niezależności²⁴⁰.

Program pierwszego seminarium, które miało miejsce we wrześniu 1974 roku
w Sambuca składał się z czterech głównych tematów: *il corpo* („ciało”: Natalini,
Pesce, Chiari, Celant), *la costruzione* („konstrukcja”: Dalisi, Sottsass, Branzi, Ali-
son, Fabro), *la comunicazione* („komunikacja”: La Pietra, Pettena, Vaccari, Men-
dini), *la sopravvivenza* („przetrwanie”: Superstudio, UFO, Raggi 9999) oraz *teoria*
(„teoria”: Binazzi, Celant, Sottsass). Celem ich wszystkich miała być totalna od-
nowa edukacji, która powinna:

1. Pobudzić świadomość struktur społecznych i systemu edukacyjnego, które utrwalają represyjny model zachowania;
2. Zwiększyć możliwości odbioru, wymiany i wyboru informacji za pomocą elek-
tronicznego serwo mechanizmu (który w przyszłości może być również telepa-
tyczny);
3. Reedukować ludzki organizm tak, aby mógł on swobodnie wyrażać swoje wi-
talne możliwości²⁴¹.

Podsumowując, szkoła Global Tools nie była projektem ideologicznym ani
metodologicznym, lecz wizją spontanicznej wymiany wiedzy i doświadczeń poza
systemem i oficjalnymi instytucjami. Ta piękna, lecz utopijna idea okazała się
zbyt trudna do utrzymania, tak też antyszkoła zakończyła swoją działalność dwa
lata po swoim założeniu.

Inspiracji i impulsu do założenia Global Tools można szukać w wielu podob-
nych edukacyjnych inicjatywach, które w tym czasie miały miejsce we Włoszech
i na świecie.

TOOLS, un sistema di laboratori a Firenze per la programmazione dell'uso di materie tecniche na-
turali e relativi comportamenti. La GLOBAL TOOLS si pone come obiettivo di stimolare il libero
sviluppo della creatività individuale. I corsi che si terranno forniranno le nozioni base necessarie
all'uso degli attrezzi e degli strumenti esistenti nei laboratori, nonché informazioni su tecniche
specifiche apprendibili in altri luoghi collegati in modi diversi alla GLOBAL TOOLS". „Global
Tools, Documento 1", *Casabella*, 1973, nr 377, s. 4.

²⁴⁰ Więcej na ten temat: A. Knapik, „Radical architecture and its contribution to art and design
education”, *Sztuka Europy Wschodniej*, vol. IX: *Edukacja artystyczna i krytyka w Europie Środkowej
i Wschodniej w 20 i 21 wieku / Art Education and Art Criticism in Central and Eastern Europe in the
20th and 21st Centuries*, M. Geron, J. Malinowski (ed.), Warszawa-Toruń, 2022, s. 97–105.

²⁴¹ „Ogni lavoro sull'educazione deve quindi: 1. Stimolare una presa di coscienza della struttura
della società e del sistema educativo che ne perpetua il modello comportamentistico repressivo.
2. Aumentare la possibilità di ricezione, scambio e scelta delle informazioni attraverso serwo me-
canismi elettronici (e magari telepatici in futuro). 3. Rieducare l'organismo umano a una libera
espressione delle sue possibilità vitali. Superstudio, „Didactic typology. Nota 1", *Casabella*, 1973,
nr 379, s. 44.

We Włoszech jedną z ważniejszych jest działalność Riccarda Dalisi, który zorganizował spontaniczną i eksperymentalną grupę dla młodzieży z najbiedniejszych dzielnic Neapolu²⁴². „Wyjście” poza mury oficjalnej, szkolnej instytucji pozwoliło architektowi dotrzeć do najbardziej potrzebujących młodych ludzi, aby pomóc im nie tylko w rozwoju zdolności manualnych i kreatywności, ale także, a może przede wszystkim, odciągnąć od ponurego i często niebezpiecznego życia na ulicy.

Kontynuacją albo, ściślej, rozwinięciem radykalnych propozycji była także działalność grupy Cavart. W 1973 roku zorganizowała ona serię seminariów na temat architektury, które cyklicznie odbywały się do roku 1976. Wiele z tych spotkań organizowanych było w plenerze, w opuszczonych kamieniołomach (np. Monselice) czy na nieużywanych mostach. Seminaria przyciągały wielu studentów, architektów, artystów z kraju i z zagranicy. Dyskutowano na nich o problemach związanych z użytkowaniem naturalnych materiałów, „biednych”, związanych z ekologią, podważając tym samym panujące modele architektoniczne, które więżą człowieka w schematach codzienności.

Dla grupy Cavart to, co powstało ma wartość „partyzantki” w dziedzinie „kompozycji architektonicznej”: na pewno nie można było rozwiązać takich problemów wewnątrz jakiegokolwiek wydziału w sposób równie wolny i nieortodoksyjny²⁴³.

Na świecie, do ważniejszych edukacyjnych projektów można zaliczyć działalność Buckminstera Fullera czy Cedrica Price’a²⁴⁴. Radykalni architekci z pewnością zaznajomieni byli także z publikacją Ivana Illicha, zatytułowaną *Deschooling Society*, w której autor zauważa, że „większość ludzi zdobywa wiedzę poza szkołą”²⁴⁵. Za inną istotną inspirację można uznać także neoencyklopedię *The Whole Earth Catalog* wraz z dodatkiem „Access to Tools”. We wstępie do niego autorzy przedstawiają cele tego pisma, jakim było promowanie i wspieranie „zdolności jednostki do prowadzenia własnej edukacji, szukania własnych inspiracji, kształtowania własnego środowiska i dzielenia się swoją przygodą z kimkolwiek, kto

²⁴² Więcej na temat zob. A. Branzi, „Tecnica povera/Minimal technology”, *Casabella*, 1974, nr 385, s. 6.

²⁴³ „Per Cavart quello che è avvenuto ha valore di ‘guerriglia’ nel campo della ‘composizione architettonica’: di certo il trattamento di tali problemi non si sarebbe potuto affrontare all’interno di alcuna facoltà in maniera così libera ed eterodossa”. Cavart, „Architettura impossibile”, *Domus*, 1975, nr 552.

²⁴⁴ Niezwykle ciekawym do pogłębienia tematu alternatywnych metod edukacji może okazać się kolektywny projekt badawczy „Radical Pedagogies”. Więcej na ten temat zob: *Radical Pedagogies*, B. Colomina, I. G. Galán, E. Kotsioris, A.-M. Meister (ed.), Cambridge, 2022.

²⁴⁵ „[...] most people acquire most of their knowledge outside school”. I. Illich, *Deschooling society*, Cuernavaca 1970, s. 7.

będzie zainteresowany”²⁴⁶. Podobieństwa z założeniami Global Tools są niezwykle wyraźne.

Podrozdział 2.8. Terminologia ruchu i radykalne platformy

Na zakończenie i podsumowanie czym był i czym charakteryzował się ruch radykalny pozostaje przedstawienie terminologii, która na przestrzeni lat pojawiała się w różnych publikacjach. Nie jest to zadanie łatwe, ponieważ jak przyznał sam Ugo La Pietra: „do dziś pozostaje trudnym stworzenie jednej definicji architektury radykalnej, również dlatego, że nie była to sprecyzowana linia tendencji, ale pewien obszar kulturowy”²⁴⁷.

Wraz z pojawianiem się nowych publikacji i kolejnych krytycznych spojrzeń wzrastała ilość terminów mających określić specyfikę radykalnych. Każda z tych nazw odnosiła się do różnych wartości i postaw, którym hołdowali radykalni architekci. Problem ten zauważył krytyk i designer Franco Raggi pisząc:

Od maja 1972, kiedy w MoMA w Nowym Jorku włoski design w całej okazałości prezentuje multiformy rzeczywistości, krytycy stają przed trudnością zdefiniowania, sklasyfikowania i ocenienia tego fenomenu, które nazwane zostały kontrdesignem czy antydesignem, trochę jakby ta krytyka miała tylko ów fenomen zawęzić²⁴⁸.

W ciągu tych kilku lat aktywności radykalnych grup pojawiały się takie terminy jak „architektura radykalna”, „architektura conceptualna”, „kontrdesign”, „antydesign”, „design protestu”, „superarchitektura”, „supersensualiści” a także takie hasła jak „design protestu”, „neomonumentalizm”, nomadyzm, „techniki ubogie” itp. Te wszystkie kierunki rozwoju oraz interpretacji tego, czym powinna być nowa, radykalna architektura, pokazują jak szeroki i wielowymiarowy był zakres omawianego ruchu.

Najbardziej upowszechnionym i najczęściej stosowanym jest termin „radykalny”. Termin ten po raz pierwszy został zastosowany przez Germano Celanta w eseju „Radical architecture”, opublikowanym w katalogu wystawy *Italy: The*

²⁴⁶ „[...] power of the individual to conduct his own education, find his own inspiration, shape his own environment, and share his adventure with whoever is interested”. B. Stewart, „Access to tools”, *Whole Earth Catalog*, 1968, s. 2.

²⁴⁷ „Rimane comunque, ancor’oggi abbastanza difficile cercare di definire in poche parole l’architettura radicale’, anche perché a questo termina fa riferimento non tanto una linea di tendenza ben precisa quanto ‘un’area culturale’. U. La Pietra, „Architettura Radicale in Italia. Che ne è successo?”, *Domus*, 1978, nr 580, s. 2.

²⁴⁸ „Dal maggio ‘72, quando al MoMA di New York il design italiano di oggetti complessivamente impose la sua multiforme realtà, la critica si trova imbarazzata a definire, classificare, giustificare un insieme di fenomeni che vanno sotto il nome di contro-design o antidesign quasi a voler limitare solamente in questo campo vocazione critica”. F. Raggi, „Radical story”, *Casabella*, 1973, nr 382, s. 37.

New Domestic Landscape. Krytyk opisał kondycję ówczesnego, włoskiego designu wskazując na kryzys, z którego narodził się nowy ruch. Według Celanta miał on być „radykalną” propozycją dla ówczesnej architektury i wzornictwa. W perspektywie zmieniającej się rzeczywistości, design i architektura pozostały nieaktualne lub nawiązywały do powierzchniowych wyznaczników produkcji masowej:

Nowa, włoska architektura – Archizoom, Superstudio, etc. – zapewnia o swoich konceptualnych i behawioralnych celach. Proklamuje siebie jako radykalną, odrzucając komercjalizację, alienację czy wyrzeczenie się własnych idei i ekspresji. To jest architektura, która nie ma zamiaru być podporządkowana klientowi lub stać się jego narzędziem; nie oferuje nic oprócz swojej ideologicznej i behawioralnej postawy²⁴⁹.

Potwierdzeniem terminu „architektura radykalna” była publikacja Paoli Navone i Bruna Orlandoni zatytułowana właśnie *Architettura „Radicale”*. Wydana w 1974 roku była pierwszym krytycznym i pełnym opracowaniem nowego ruchu. Alessandro Branzi napisał wstęp, w którym podkreśla, że „termin ‘architektura radykalna’ nie odnosił się do spójnego ruchu, ale do pewnego rodzaju ‘miejsca kulturowego’, energetycznej tendencji”²⁵⁰.

Również architekt Ugo La Pietra w eseju „Architettura radicale in Italia. Che ne è successo?” opublikowanym w *Domus* nr 580, tłumaczy wybór tego terminu pisząc, że od początku lat 60. główną tendencją nowego ruchu była „radykalna reforma dyscypliny jaką jest architektura”²⁵¹.

Termin ten, wraz ze swoimi źródłami, przeszedł do włoskiej architektury, która interpretowała radykalizm albo jako swoiste „narzędzie” do wyrażania pewnych treści polityczno-społecznych (przykładem mogą być *Urboeffimeri* grupy UFO), albo też określał zanegowanie istniejących dotychczas wytycznych, zmieniając zupełnie najważniejsze jej założenia (np. utopijny projekt urbanistyczny *Monumento Continuo* Superstudio)²⁵².

Innymi częstymi terminami były „antydesign” czy „kontrdesign”. Posługiwał się nimi architekt i designer Alessandro Mendini, który działalność młodych

²⁴⁹ „All the new Italian architecture – Archizoom, Superstudio, etc. – has asserted that its aims are conceptual and behavioral. Proclaiming itself as radical, it no longer wishes to be commercialized or alienated, or to renounce its own ideas and expressive attitudes. This is an architecture that has no intention of being subservient to the client or becoming his tool; it offers nothing but its ideological and behavioral attitudes”. G. Celant, „Radical architecture”, [w:] *Italy: The New Domestic Landscape...* s. 382.

²⁵⁰ „Il termine ‘architettura radicale’ indica quindi più che un movimento unitario, un ‘luogo culturale’, una tendenza energetica”. A. Branzi, „Wstęp”, [w:] P. Navone, B. Orlandoni, *Architettura „radicale”*, Milano 1974, s. 13.

²⁵¹ U. La Pietra, „Architettura Radicale in Italia. Che ne è successo?”, *Domus*, 1978, nr 580, s. 2.

²⁵² M. Di Robilant, „L’eredità dei Radicali, ovvero le due accezioni di un aggettivo”, [w:] *Utopie Radicali...*, s. 89–94.

radykalnych obserwował od samego początku ich powstania. Według projektanta termin „kontrdesign” identyfikował się z ogólną sytuacją kontestacji, z doświadczeniem kontrkultury jako potwierdzeniem pewnego alternatywnego modelu (stąd definicja kontrdesignu przez niego preferowana). Była to postawa, jak scharakteryzował Mendini, która „wnosiła olbrzymią ilość teoretycznych wystąpień, niezdolnych jednak do znalezienia jednolitego rozwiązania”²⁵³. Z kolei termin „antydesign” Mendini przypisywał raczej późniejszej działalności projektowej połowy i końca lat 70. i łączył go głównie z praktyką grupy Alchimia.

Inne terminy, które przypisywane były zjawiskom florenckich grup to „superarchitektura”, architektura narracyjna czy „architektura papierowa” (*paper architecture*). Pierwszy z nich stosowany był w szerszym znaczeniu na określenie zjawiska eksperymentalizmu w architekturze z okresu lat 50. do lat 70., w którym znalazły się także radykalne projekty włoskich architektów. Jako pierwszy zastosował go Dominique Rouillard w książce *Superarchitecture: le futur de l'architecture 1950–1970*²⁵⁴, następnie użyła go Sylvia Lavin. Określenie to miało ująć wszelkie eksperymenty w architekturze włoskiej od początków lat 60. do połowy lat 70. Dla autorki termin ten, biorąc swój początek ze wspomnianej już wystawy *Superarchitettura* z 1966 roku, określał architekturę w bliskiej relacji z mass mediami, szczególnie z medium telewizji:

Superstudio i ich kolaże, graficzne nowele i *storyboards*, ich wysiłek stworzenia z obrazów idealnego medium dla architektonicznej reprezentacji, a w końcu osadzenie architektury w międzyplanetarnej wiosce, stały się najbardziej znanymi produktami superarchitektury. Ale to, co nie zostało podkreślone, to fakt, że superarchitektura, podobnie jak Astro Boy, należy do logiki telewizji: jednym z niewielu wymogów postawionych przez Emilio Ambasz, podczas wystawy *Italy: the New Domestic Landscape* w MoMA w 1972 roku, było użycie do każdej instalacji odbiornika telewizyjnego zamiast tekstów ściennych²⁵⁵.

²⁵³ „Il radical design era vissuto da Mendini come esperienza di controcoltura (da qui la definizione di controdesign da lui prediletta), in grado di affermarsi come modello alternativo a quello dominante che, tuttavia, poneva un numero eccessivo di istanze teoriche, non in grado di trovare una soluzione unitaria”. A. Fiz, „Abbecedario per oggetti e pittura”, [w:] *Mendini Alchimie. Dal Controdesign alle Nuove Utopie*, kat. Wyst., A. Fiz (a cura di), Milano 2010, s. 19.

²⁵⁴ D. Rouillard, *Superarchitecture – Le futur de l'architecture 1950–1970*, Paris 2004.

²⁵⁵ „Superstudio and its collages, graphic novellas and storyboards, its effort to make moving images the ideal medium for architectural representation, and its siting of architecture in an interplanetary village, became the best-known product of superarchitecture. But what has not been noted is that superarchitecture, like Astro Boy, belongs to the logic of TV: one of the only requirements imposed by Emilio Ambasz when he updated the Superarchitecture show as *Italy: the New Domestic Landscape* at MoMA in 1972 was that every installation use a TV Set in place of wall texts”. S. Lavin, *Architecture Animé or Medium Specificity in a Post-Medium World*, [w:] *Die Realität des Imaginären. Architektur und das digitale Bild*, J. H. Gleiter, N. Korrek, G. Zimmermann (Hrsg.) 10 Internationales Bauhaus-Kolloquium, Weimar 2007, s. 137.

Z kolei Gianni Pettena użył terminu *narrative architecture* – architektura narracyjna, której zadaniem było zaangażowanie odbiorcy i włączenie jego doświadczeń, wspomnień i wyobraźni w kontekst danego miejsca. Ponadto miała być odbiciem teraźniejszości, niekiedy ironicznym lub sarkastycznym, a na pewno demaskującym „mity i rytuały”²⁵⁶. Wnętrza tworzone były za pomocą tanich i szybkich materiałów, dających efekt teatralności. Terminu tego Gianni Pettena użył w odniesieniu do zrealizowanych przez UFO aranżacji wnętrz sklepów, restauracji i dyskotek, gdzie tradycyjna architektura zastąpiona została elementami scenograficznymi, natomiast odwiedzające te wnętrza goście stawali się częścią rozgrywanych w nich scenariuszy:

W ich aranżacjach wnętrz (restauracja Sherwood, butik Wizard of Oz, klub nocny Bamba Issa, butik You Tarzan Me Jane), które być może pierwszym przykładem „architektury narracyjnej”, scenografia, efemeryczne inscenizacje i meble stworzone są za pomocą takich materiałów takich jak karton, poliuretan, czy dmuchane elementy²⁵⁷.

Innym określeniem, który celnie obrazuje specyfikę działalności radykalnych grup jest termin „architektury papierowej”. Odnosił się głównie do utopijnych, nigdy niezrealizowanych projektów Archizoomu (*Non-Stop City*, 1970) i Superstudia (*Montumento Continuo*, 1969). Za przykład mogą również posłużyć późniejsze projekty grupy UFO takie jak *Progetto per Eurodomus* z 1970, *Progetto per l'Università di Firenze* (1970–71) czy *Un'idea per le Murate* z 1988 roku.

Radykalna architektura zwróciła uwagę swoimi „papierowymi architekturomi” prezentowanymi w architektonicznych magazynach. Używała tego medium jako odróżniającej cechy ekspresji, eksplodując szerokim zakresem możliwości uaktywnionych przez media drukowane i wspomaganymi przez materiały audio-wizualne takie jak filmy, slajdy i wystawy²⁵⁸.

Była to ważna charakterystyka tego ruchu, który operował głównie na poziomie manifestów, projektów, prototypów, tekstów teoretycznych, fotomontaży czy dokumentacji fotograficznych. Tę cechę podkreśla Andrea Branzi, pisząc:

²⁵⁶ Więcej na temat architektury narracyjnej zob: A. Knapik, „Radykalne projekty wnętrz grupy UFO jako przykład architektury narracyjnej”, *Quart*, 2018, nr 2 (48), s. 88–106.

²⁵⁷ „Nei loro arredamenti (ristorante Sherwood, boutique Mago di Oz, discoteca Bamba Issa, boutique You Tarzan Me Jane), che sono forse il primo esempio di ‘architettura narrativa’, scenografia, allestimento effimero e arredo finiscono per identificarsi attraverso l’uso di materiali quali la cartapesa, il poliuretano, i gonfiabili”. G. Pettena, *Radical design. Ricerca e progetto dagli anni '60 a oggi*, Firenze 2004, s. 308.

²⁵⁸ „Radical architecture captured the attention of the discipline with paper architecture aimed at architectural journals. It utilized the medium as a distinctive means of expression, exploding the complete range of possibilities enabled by printed media and supported by audio-visual material such as films, slide shows, and exhibitions”. T. Kaminer, *Architecture, Crisis and Resuscitation: The Reproduction of Post-Fordism in late – twentieth – century architecture*, New York 2011, s. 87.

Dla włoskiego ruchu radykalnego szczególnym będzie obfitość tekstów teoretycznych i wizjonerskich wizualizacji [...]. Design (lub kontrdesign) zaproponował w tamtych latach zupełnie nową swobodę formalną i językową, usprawiedliwiający grę ironią i rozszerzając swój zakres o bliskie mu dziedziny sztuk wizualnych i sztuki użytkowej, odrzucając role i metodologie dyscypliny²⁵⁹.

W tym miejscu należy podkreślić, że ruch radykalny niczego nie wybudował. Ich wizje najczęściej pozostały utopią, jednak udało im się wprowadzić do włoskiej praktyki projektowania pewnego rodzaju dialektykę, która skłaniać miała do większej świadomości i odpowiedzialności w kształtowaniu otoczenia człowieka. Wyprzedzali swoimi wizjami i odwagą ówczesne środowisko akademickie i architektoniczne, dlatego wiele ich projektów pozostało niezrealizowanych. Jak sam Binazzi przyznał: „My, radykalni architekci, jesteśmy wielkimi wizjonerami, ale nie dano nam możliwości zrealizować w praktyce naszych idei”²⁶⁰. Powstawały prototypy mebli, które w późniejszych latach zostały wprowadzone do produkcji przez takie firmy jak Poltronova czy Gufram. Powstawały wnętrza, które jednak charakteryzowały się tymczasowością i krótką „datą ważności”, powstawały dyskoteki, które swoją świetność mają już za sobą. Dlatego to, co pozostało trwałe to właśnie radykalna zmiana postrzegania czym jest tworzenie, projektowanie, budowanie środowiska człowieka, a tym samym – jego relacji z nim.

Akcje behawioralne grupy UFO, czysto teoretyczne projektowanie Superstudia i Archizoomu, projekty Petteny, grupy 9999, nie doczekały się żadnego większego procesu realizacji. Odkryto, że tworzenie architektury nie oznaczało jedynie tworzenia domów, czy ogólnie konstruowania użytecznych budynków, ale oznaczało wyrażanie się, komunikowanie, nieograniczone polemizowanie na temat *habitat culturale* według spontanicznego prawa autoprodukcji własnego środowiska, które jest wyrazem wolnej aktywności ekspresywnej²⁶¹.

²⁵⁹ „Per il »radicale« italiano saranno in particolare l’abbondanza di scritti teorici e visionarie visualizzazioni [...]. Infatti il design (o contro-design) proposto in quegli anni, con una nuova, totale libertà formale e linguistica, legittimava giocando sull’ironia ed estendendosi anche ad ambiti operativi più familiari al campo delle arti visive applicate, il rifiuto dei ruoli e delle metodologie disciplinari”. A. Branzi, *Una generazione esagerata...*, s. 35.

²⁶⁰ „Noi architetti radicali siamo dei grandi visionari, ma non ci hanno dato la possibilità di mettere in pratica queste idee. Erano idee utopiche, molto spinte, ma non per questo irrealizzabili”. L. Binazzi, rozmowa z dnia 25.03.2016.

²⁶¹ „L’azione comportamentale del gruppo UFO, la progettazione puramente teorica del Superstudio e degli Archizoom, di Pettena, dei 9999, non rimandavano a nessun ulteriore processo di realizzazione. Si era scoperto che il fare architettonico non voleva dire esclusivamente fare case, o in genere costruire cose utili, ma significava esprimersi, comunicare, polemizzare liberamente il proprio habitat culturale, secondo un diritto spontaneo ad auto-produrre il proprio ambiente che ogni individuo ha, ma che la divisione una libera attività espressiva...”. Branzi A., *La Casa Calda. Innovazione del Nuovo Design Italiano*, Milano 1999, s. 60.

Na zakończenie, a zarazem podsumowanie należy podkreślić, że narodziny ruchu radykalnego były potwierdzeniem pewnego procesu, ogólnego fermentu i eksperymentalizmu w sztuce i w kulturze, które miały miejsce w powojennej rzeczywistości we Włoszech i na świecie. W centrum zainteresowań młodych, radykalnych architektów była rosnąca przepaść między „oficjalnym” projektowaniem, a potrzebami nowego społeczeństwa. Bohaterowie tego nowego ruchu – w większości młodzi studenci architektury z Florencji, a także Turynu, Mediolanu i Rzymu – zakwestionowali koncepcję odizolowanych, „formalnych” obiektów, które od lat 50. służyły pochwalę konsumpcjonizmu. Proponowali w zamian odrzucenie architektury „tradycyjnej”, elitarnego wzornictwa i ogólnych tendencji w sztukach wizualnych w imię niczym nieograniczonej kreatywności. Pomimo wielu różnorodnych projektów, które dzieliły radykalne grupy i architektów na bardziej lub mniej konceptualnych, bardziej lub mniej pop, bardziej lub mniej „kontr”, to, co ich łączyło to poszukiwanie nowych wartości. Wychodzili poza granice dyscypliny „odrzucając homologie kodów lingwistycznych, wybierając alternatywne kierunki rozwoju, wprowadzając nowe wizje i modele przedstawiania rzeczywistości”²⁶²

Ta zupełna wolność kreacji, użytych języków, utopijne wizje i koncepcje społeczeństw nomadycznych, gra ironią i cynizmem, a także demistyfikacja (społeczeństwa konsumpcyjnego, systemu kapitalistycznego, ograniczeń akademickiego podejścia do dyscypliny), to główne cechy ruchu, który wymykał się jakiegokolwiek klasyfikacji i kategoryzacji. Sam Andrea Branzi, członek grupy Archizoom pisał o tej wielowymiarowości następująco:

[...] zawsze trudno było zdefiniować nasz ruch: nie miał on jednego języka i rozwijał wiele różnych wątków badawczych. Jednak te różnice były ważnym novum w stosunku do historycznej awangardy [...] i neoawangardy [...]. „Normalność”, racjonalność, idea „uporządkowanej przyszłości”, to wszystko zniknęło i ruch radykalny zdał sobie z tego sprawę, tworząc projekty mówiące o postmodernizmie, dobrych dziesięć lat przed powstaniem tego terminu²⁶³.

²⁶² „I Radical utilizzarono come strumenti progettuali la multidisciplinarietà dei linguaggi e delle metodologie, rifiutando l'omologazione dei codici linguistici, delineando percorsi alternativi di sviluppo, introducendo nuove visioni e modalità di approccio alla realtà, generative di nuovi linguaggi progettuali capaci di attivare, anche attraverso la loro diversificazione, riflessioni critiche sui modelli imposti per lo sviluppo sociale”. F. O. Oppedisano, *Espressioni visive per il radical design*, Firenze 2008, s. 22.

²⁶³ „[...] it has always been difficult to define our movement: it did not have one single language and developed a number of different research themes. But these differences were an important novelty with respect to the historical avant-garde [...] and the neo-avant-garde [...]. 'Normality', rationalism, the idea of a 'future in order' was disappearing, and the radical movement realized this and created work that spoke of postmodernism, a good ten years before the birth of the term itself”. A. Branzi, „Radical Notes”, [w:] *The Italian avant-garde 1968–1976, EP*, vol. 1, Rossi C., Coles A. (red.), London 2013, s. 180.

Część druga

Teoria Eco, praktyka UFO

Rozdział 1.

Radykalna działalność UFO

Kim nie są a kim są UFO. Nie są latającymi talerzami,
są niezidentyfikowanymi obiektami latającymi. Nie są badaczami urbanistycznymi,
są wróżbitami operującymi w skali miejskiej.
Nie są jednorodną grupą,
są najemnikami. Nie są florencką oligarchią, są niezliczeni i serdeczni.
Nie są poszukiwaczami nowych wymiarów i przestrzeni,
są urbanistycznymi terrorystami. Nie są jak Bonny i Clide [sic], są aniołami miasta²⁶⁴.

Działalność grupy UFO stanowi kolejną odsłonę włoskiego radykalizmu, który narodził się w atmosferze nieograniczonych możliwości, mieszania się dyscyplin, na otwartej platformie sztuk wizualnych, eksperymentów w dziedzinie architektury, literatury i kina. Jesienią 1967 roku, na Wydziale Architektury Uniwersytetu we Florencji, formuje się grupa UFO. Tworzyli ją Carlo Bachi, Lapo Binazzi, Patrizia Cammeo, Riccardo Foresi, Sandro Gioli, Massimo Giovannini, Vittorio Maschietto i Mario Spinella.

Z pośród wszystkich radykalnych grup, UFO była tą najbardziej ironiczną i szokującą, która od samego początku swojej działalności charakteryzowała się pogardliwą i ironiczną postawą wobec burżuazyjnych przyzwyczajęń. Niepokorni, młodzi architekci swoimi projektami udowodnili, że dla ich nieskrępowanej kreatywności nie istnieją żadne ograniczenia, limity czy zasady tzw. dobrego smaku: „wychowani w wolności, nie mogli znieść żadnej formy represji”²⁶⁵.

²⁶⁴ „Non sono dischi volanti, sono oggetti volanti non indentificati. Non sono scienziati urbopianificatori, sono chiromanti operanti a scala urbana. Non sono un gruppo omogeneo, sono mercenari. Non sono una oligarchia fiorentina, sono tantissimi e cordialissimi. Non sono ricercatori di nuove dimensioni e nuovi spazi, sono urbanisti terroristi. Non sono Bonny e Clide, sono gli angeli della città”. UFO, *Cosa non sono e cosa sono gli Ufo*, [w:] G. Pettena (red.), *La città invisibile. Architettura sperimentale 1965/75. La critica e gli scritti del «radicale»*, Firenze 1983, s. 193.

²⁶⁵ „ALLEVATI IN LIBERTÀ... non potevano sopportare alcuna forma di repressione”. UFO, *Architetti Tzigani*, [w:] *UFO Story. Dall'architettura radicale al design globale...*, s. 84

Punktem wyjścia dla działalności UFO było przewartościowanie kultury masowej wraz z jej symbolami, znakami, komunikatami, reklamą i informacją, a także spojrzenie na architekturę jako dziedzinę interdyscyplinarną i swoistą formę komunikacji. Były to zagadnienia, które badał i którymi zafascynowany był Umberto Eco. Ceniony uczony stał się dla młodych architektów ważnym inspiratorem, promotorem, a także pewnego rodzaju sprzymierzeńcem, o czym pisze Lapo Binazzi:

Niezależny charakter naszych i moich projektów manifestował się już od odległych początków mitycznego roku 68, kiedy przyjaźń z Umberto Eco oraz jego wykłady obudziły w nas pasję do zupełnie nowej estetyki stworzonej z denotacji i konotacji, ironii i wieloznaczności, z gier ze znaczącym i znaczoną, definitywną w swojej precyzji lingwistycznej, która miała za zadanie demystyfikację retoryki „dobrego” designu z lat 60. oraz nadętych zapewnień przemysłu, gdzie technologia i złożoność relacji między formą a funkcją ujawniają się jako metafora status-symbol. Odkryliśmy, że możliwy był design korespondujący ze sztukami wizualnymi, oparty na entuzjazmie wyobraźni zbiorowej, na spontaniczności masowej kreatywności, na jasności indywidualnej wizji, design, który związany jest z modą ulicy i który okazuje się być bardziej frywolny, a jednocześnie bardziej głęboki²⁶⁶.

Poprzez swoją działalność grupa chciała poddać krytyce całą klasyczną metodologię nauczania architektonicznego, uwalniając ją z wszelkich ograniczeń i otwierając na sztuki wizualne, nowe doświadczenia i eksperymenty. W ich przekonaniu architektura mogła być wszystkim – akcją, myślą, ideą, znakiem. Według architektów z UFO projektowanie było zawsze świetną okazją do konfrontacji z innymi dziedzinami, jak kino, malarstwo, performans, a także ze wszystkimi nowymi technikami i tendencjami tamtego okresu. Łączenie i mieszanie dyscyplin, aby otworzyć możliwość kreatywności i niejednorodności, oraz ciągłe przechodzenie z różnych języków, koncepcji, technik były charakterystyką nieciągłości, którą Binazzi podkreślał w całej działalności UFO. W *Manifestie Nieciągłości* (*Manifesto del discontinuo*, 1969) pisał następująco:

²⁶⁶ „Il carattere indipendente del nostro e del mio design si manifestava già dagli ormai lontani esordi nel mitico '68, quando dall'amicizia con Umberto Eco e dai suoi insegnamenti ci appassionammo ad un'estetica affatto nuova, fatta di denotazioni e di connotazioni, di ironia e di ambiguità, di giuochi di significato e di significato e in definitiva di precisione linguistica che doveva demistificare la retorica del 'buon design' italiano degli anni '60 e le sue un po' tronfie sicurezze industriali dove la tecnologia e la sofisticazione del rapporto tra forma e funzione si rivelavano metafore da status-symbol, intossicazioni da marketing, raffreddori da 'persuasori occulti'. Invece scopriamo che era possibile un design più dialogante con le arti visive, con l'esuberanza dell'immaginario collettivo, con la spontaneità della creatività di massa, con la lucidità della proposta individuale che, apparentandosi con la 'moda di strada', risultasse più leggero ma allo stesso tempo profondo”. L. Binazzi, *Ghiribizzi di luce*, [w:] *UFO Story...*, s. 258.

Bunt przeciw specyfikom dyscyplinarnym stwarza nową możliwość otwartego uczestnictwa, wspólnego tworzenia grup i energii do niejednolitego myślenia. Jeśli sztuka była podsumowaniem społeczeństwa burżuazyjnego i jego funkcjonowania, nadszedł czas poddać ją dyskusji. To samo odnosi się do urbanistyki, architektury, języka i każdego systemu władzy. [...] Nie ma przy tym znaczenia, czy użyte zostaną do tego wysoce wyrafinowane lub zużyte środki, takie jak różne relacje, które ustanawiają się poprzez doświadczenie, działania, myśli²⁶⁷.

Radykalna „odnowa” dyscypliny polegać więc miała na nowej estetyce stworzonej z ironii i wieloznaczności, gier ze znaczącym i znaczonym. UFO wprowadzali także do swoich projektów świat fikcji, świat ówczesnych symboli i idoli zbiorowej wyobraźni. Odrzucili logikę oficjalnej architektury, zwracając się w stronę marginalnych form architektury, w stronę happeningu, sceniczności i teatralności. Często ironiczne, przewrotne przejęcie tradycyjnej architektury stało się ich interpretacją „radykalizmu”, który często drażnił swoją szczerością, obraźliwą wyobraźnią i bluźnierczym językiem.

Obfita i różnorodna działalność UFO, od happeningów po projekty wnętrz, od przedmiotów codziennego użytku po działania w terenie, a wreszcie wszelkie formy kreatywnego pisarstwa, jest wyrazem ciągłej oscylacji między pop-artem a sztuką konceptualną.

Koncepcja nieciągłości, którą członkowie UFO kultywowali we wszystkich swoich działaniach, wiązała się z nieustanną ucieczką architektów przed klasyfikowaniem, przed podawaniem ostatecznych odpowiedzi i wyjaśnień. Prowadzić to miało do otwarcia (dzieło otwarte) wszelkich możliwych sposobów interpretacji, punktów widzenia, pozostawienia ich w ciągłym dialogu, albo lepiej, polemice z zastanymi kanonami, przyzwyczajeniami i konwenansami. Miało to także doprowadzić do niczym nieograniczonej energii czystej kreatywności, do przyzwolenia na nieustanne burzenie i budowanie świata od nowa. Słowa Binazziego wyjaśniają podstawy przyjęcia przez UFO takiej strategii:

Wszystkie rzeczy, wydarzenia, działania, metody, zachowania są nieciągłe. Pokazują to ostatnie doświadczenia artystyczne, naukowe i polityczne. Artyści naturalnie przechodzą z jednego pola ekspresji do drugiego, ich poszukiwania są ponad dyscyplinami, sztuka przechodzi okres dematerializacji i dąży do manifestacji

²⁶⁷ „La ribellione agli specifici disciplinari fonda un nuovo diritto alla partecipazione aperta, alla costituzione collettiva di gruppi e energie al pensiero discontinuo. Se l'Arte è stato il feed-back della società borghese e del suo funzionamento è giunto il momento di mettere in discussione anche questo. La stessa cosa vale per l'urbanistica l'architettura il linguaggio e ogni sistema di potere. [...] Non ha importanza l'uso di mezzi altamente sofisticati o destrutturati quanto le diverse relazioni che si stabiliscono fra le esperienze, le azioni, i pensieri”. Lapo Binazzi (UFO), *Appunti per una ridefinizione del concetto di fantaurbanistica. Manifesto del discontinuo*, [w:] *Progettare Inpiù*, 1974, nr 8, s. 24.

czystej energii fizycznej i mentalnej, wykorzystuje najróżniejsze metody i miesza się z nauką i technologią, aby ustanowić punkty, które nie należą do żadnej z tych dyscyplin tylko uwalnia ekspresję ludzkiej kreatywności od wszelkich możliwych uwarunkowań. [...] Bunt przeciw specyfikom dyscyplinarnym stwarza nową możliwość otwartego uczestnictwa, wspólnego tworzenia grup i energii, niejednolitego myślenia. Jeśli sztuka była podsumowaniem społeczeństwa burżuazyjnego i jego funkcjonowania, nadszedł czas poddać ją pod dyskusję. To samo odnosi się do urbanistyki, architektury, języka i każdego systemu władzy. [...] Nie ma znaczenia czy do tego użyte będą wysoce wyrafinowane lub niestrukturyzowane środki, czy różne relacje, które ustanawiają się poprzez doświadczenie, działania, myśli. Rzeczywistość czy historia również są już zbyt długo koncepcjami stałymi, aby mogły być naiwne. Są za to idealnymi systemami, poprzez które ćwiczy się władzę. Nie mają nic transcendentalnego, poza tym, że są wytworem serii nieświadomych i pluralistycznych tendencji ontologicznych istot ludzkich. Ważne dla swojej własnej definicji, ale nie wykraczającej poza nią²⁶⁸.

Aby najpełniej zrozumieć wielowymiarową, radykalną działalność grupy UFO, której „patronował” Umberto Eco wraz z jego teoriami na temat semiologii, architektury i kultury popularnej, należałoby przyjrzeć się projektom, będących wynikiem wielu inspiracji artystami, takimi jak Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, Jim Dine czy Allan Kaprov. Również lektury stanowiły klucz do odczytania ich radykalnej działalności, a były to, obok prac Umberta Eco, książka Michaela Kirby *Happening* oraz teksty z dziedziny antropologii takich autorów jak Desmond Morris czy Edward T. Hall. Lapo Binazzi często nawiązywał również do takich pozycji jak *Człowiek bez właściwości* Roberta Musila czy do tekstów Jamesa Joyce’a.

²⁶⁸ „Tutte le cose, gli eventi, le azioni, i metodi, i comportamenti, sono discontinui. Lo dimostrano le ultime esperienze artistiche, quelle scientifiche e politiche. Gli artisti passano con naturalezza da un campo all’altro di dematerializzazione e tende alla manifestazione di pura energia fisica e mentale, adotta l’uso dei mezzi più diversi e anche negli esempi di collaborazione fra arte scienza e tecnologia gli interessi sono mischiati per cercare di stabilire dei punti che non appartengono a nessuno di questi campi ma alla liberazione da ogni possibile condizionamento per l’espressione della creatività umana. [...] La ribellione agli specifici disciplinari fonda un nuovo diritto alla partecipazione aperta, alla costituzione collettiva di gruppi e energie al pensiero discontinuo. Se l’Arte è stato il feed-back della società borghese e del suo funzionamento è giunto il momento di mettere in discussione anche questo. La stessa cosa vale per l’urbanistica l’architettura il linguaggio e ogni sistema di potere. [...] Non ha importanza l’uso di mezzi altamente sofisticati o destrutturati quanto le diverse relazioni che si stabiliscono fra le esperienze, le azioni, i pensieri. La realtà o la storia sono anche ‘esse concetti stabili da troppo tempo per essere ingenui. Essi sono invece dei perfetti sistemi attraverso cui il potere si esercita. Non hanno niente di trascendentale a parte il fatto che sono il prodotto di una serie di tendenze incoscienti e pluralistiche dell’ontologia degli esseri umani. Valide fino alla propria autodefinizione ma non oltre”. UFO, *Appunti per una ridefinizione del concetto di fantaurbanistica. Manifesto del discontinuo* Lapo Binazzi (UFO) 1974, [w:] *Progettare Inpiù*, 1974, nr 8, s. 24.

Poniżej zaprezentowane zostały projekty zrealizowane przez grupę w latach 1968–1975, które podzieliłam na happeningi, aranżacje wnętrz i projektowanie przedmiotów, oraz działania związane z badaniami terytorium miasta i jego peryferii. Przedstawię również ważne aspekty radykalnej działalności grupy, jakimi były koncepcje związane z nieciągłością, atrofią przedmiotu oraz tzw. kreatywnym pisarstwem.

Podrozdział 1.1. Projekty z lat 1968-1975

~ Happeningi

Z początkiem 68 roku, na Wydziale Architektury, rodziły się doświadczenia grupy UFO, która wprowadzała w przestrzeń miejską „alternatywne” obiekty, bluźniercze i kontestatorskie, stworzone wraz z innymi studentami na okupowanym przez nich Wydziale Architektury. To były pierwsze, we Włoszech, przykłady „eksperymentowania” wewnątrz Uniwersytetu. Problem UFO jest bardziej delikatny pod względem filozoficznym i pod względem zachowań i, pomimo że, jak prawie wszystkim, brakowało im środków i realnych możliwości bezpośredniego interweniowania, są tymi, którzy zrozumieli najpełniej użycie kanonów lingwistycznych oraz odrzucenie ich w sposób najbardziej szokujący²⁶⁹.

Tak Lara Vinca Masini, krytyczka sztuki, podsumowała pierwsze happeningi grupy UFO – serię zatytułowaną *Urboeffimeri*. Intrygująca nazwa wskazywać miała na ich miejski oraz efemeryczny charakter. Głównymi elementami tych cyklicznych happeningów (raz w miesiącu, od lutego do lipca) były, tworzone na okupowanym Wydziale Architektury, w atmosferze studenckich niepokojów, wielkich rozmiarów dmuchane oraz wykonane z *papier-mâché* obiekty. Wyprowadzane z zaskoczenia przez członków grupy w przestrzeń miejską miały być „elementami zakłócającymi rytuały i mity społeczno-urbanistyczne i architektoniczne”²⁷⁰, takie jak popołudniowy shopping, niedzielny spacer po mszy, ruch uliczny czy trasy turystyczne. Architekt oraz krytyk Franco Raggi w swoim artykule dla *Casabella* opisał happeningi grupy jako akcje, które miały „zaszczepić

²⁶⁹ „All’inizio del ‘68, in piena occupazione, all’interno della facoltà, nascevano le esperienze degli U.F.O., che postavano nella città oggetti ‘alternativi’ dissacratori e contestatori, elaborati all’interno della facoltà occupata, in collaborazione con gli altri studenti. Erano i primi esempi, in Italia, della ‘sperimentazione’ all’interno dell’Università. Quello degli U.F.O. È un discorso più sottile sul piano filosofico e del comportamento e anche perché, come a quasi tutti che hanno capito più direttamente il consumo dei canoni linguistici e la necessità di uscirne nel modo più clamoroso”. L. V. Masini, „Firenze”, *Domus*, 1972, nr 509, s. 40.

²⁷⁰ „FIRENZE febbraio 1968 S. Clemente occupato è stato aperto CANTIERE produrrà pezzi unici i pezzi denunceranno il loro carattere di precarietà nonché di goffa produzione artigianale essi saranno gli elementi di disturbo nei riti e miti SOCIOURBANI ARCHITETTONICI”. UFO, „Effimero urbanistico scala 1:1 / Gli UFO”, *Marcatré*, 1968, nr 37–40, s. 198.

alternatywne zachowania w ślepym 'zdrowym rozsądku'; tak więc spadają na miasto w tym samym czasie co miejskie festyny (inauguracje, manifestacje polityczne i kulturowe) według programu przygotowanego przez samych UFO, którzy mają nadzieję na spontaniczny rozwój akcji dzięki reakcji"²⁷¹.

Na łamach pisma *Marcatrè*, architekci z grupy UFO opisali swoje akcje wskazując na główne motywy. Były to przede wszystkim kontestacja „sklerotycznych schematów racjonalnego projektowania” oraz promowanie ruchów studenckich. Miały być również świadectwem otwarcia Wydziału Architektury na „alternatywy nadstrukturalne przy zachowaniu politycznego i ideologicznego stanowiska walki Ruchu w ogóle"²⁷².

W tych, po części spontanicznych, happeningach oprócz architektów z UFO partycypowali inni studenci z Wydziału Architektury. Zachęceni byli do współudziału poprzez zaprojektowane przez grupę ulotki, w których UFO nawoływali „dzieci kwiaty” do okupowania ich wydziału, instytucji, miasta, przez przynoszenie ze sobą różnego rodzaju przedmiotów, od instrumentów muzycznych i niepotrzebnych maszyn po halucynogeny, marihuanę czy świeżą ricottę. To wszystko po to, aby wspólnie uwalniać architekturę od ograniczających zahamowań²⁷³.

Pierwsze trzy happeningi miały miejsce 12 lutego 1968 roku o godzinie 12.00 w okupowanym przez studentów atrium San Clemente Wydziału Architektury na Uniwersytecie Florenckim. Tam architekci z UFO własnoręcznie przygotowali wielowymiarowe tuby z mlecznobiałego polietylenu o średnicy 50 cm (il. 9, 10, 11, 12), które w trakcie happeningu wypełnione miały być powietrzem. W scenariuszach²⁷⁴, w których można już rozpoznać specyficzny styl pisarski charakteryzujący się wielością środków stylistycznych, grą słów i skojarzeń, szczegółowo opisane zostały etapy dziejących się wówczas wydarzeń.

Po pierwszej części *Urboeffimeri* (nr 1), który zakończył się o godzinie 13.30 (rozpoczęcie pory obiadowej), o godzinie 16.00 w Aula Magna na drugim piętrze

²⁷¹ „[...] gli Urboeffimeri sono oggetti alternativi per l'innescò di comportamenti alternativi al cieco 'buon senso'”. F. Raggi, „Radical Story”, *Casabella*, 1973, nr 382, s. 42.

²⁷² „Queste azioni di 'terrorismo urbanistico' testimoniano l'apertura della facoltà ad alternative sovrastrutturali ferma restando la posizione politica ed ideologica della lotta in generale del Movimento...”. UFO, „Urboeffimeri avvenenti 1:1”, *Marcatrè*, 1968, nr 41–42, s. 53.

²⁷³ „[...] chi può porti vernici plastiche tute caschi strumenti musicali trikkeballakke chi può porti cuscini da sventare palloni da areare razzi e slogan carta moschicida chi può porti maschere tragiche belle ragazze macchine inutili caterpillar pulcini vivi chi può porti [...] chi può porti noi rilasceremo ricevute di allucinogeni chicche e cicche di marijuana zucchero filato fiori in boccio ricotte fresche e per un circuito DISINIBITORIO architettura per l'utenza verticale [...] venite figli dei fiori piselli liberi occupate la Vostra facoltà i Vostri istituti la Vs città di ingombri boffici colorate le planimetrie ad ali di farfalla riecheggia in termini microsindacalistici rinverditi la PEPSI in circuito integrato”. UFO, „Effimero urbanistico scala 1:1 / Gli UFO”, *Marcatrè*, 1968, nr 37–40, s. 199.

²⁷⁴ UFO, „Effimero urbanistico scala 1:1 / Gli UFO”, *Marcatrè*, 1968, nr 37–40, s. 198–207.

Wydziału rozpoczął się drugi happening. Według scenariusza wydarzenia miały potoczyć się następująco:

godzina 16.00: zgromadzenie generalne. Dyskusja: od 20 dni ściera ją się między sobą na płaszczyźnie politycznej odrodzone siły związkowych mikropostulatów z nową lewicą stworzoną jako alternatywa władzy;

godzina 18.30: dwóch operatorów UFO interweniuje: proponują zmianę bezpośrednich celów walki z wynalezienia nowych struktur biurokratyczno-organizacyjnych na działanie i/lub produkcję; weryfikacja i gwarancja obecności i ciągłości Ruchu;

godzina 18.45: drugi operator ogłasza otwarcie podwórza; inni operatorzy wynoszą tubę na zewnątrz auli i wprowadzają ją, gdy jeszcze jest w fazie pęcznienia w rytmicznym podawaniu dalej, przekazując ją całemu zgromadzeniu;

godzina 18.50: tuba zawieszona między nowymi użytkownikami faluje obija się przykrywa zakręca owija unosi się; funkcja techników ograniczona została do zwykłej konserwacji;

godzina 19.00: wiele skurczy perystaltycznych: tuba dewagинуje z północnego okna Auli Magna; ci, którzy spieszą się w dół do parku-parkingu, witają płodową rurę urodzoną przez S. Clemente. Widnieje



Il. 9. UFO, *Urbeffimero* nr 1-3, Wydział Architektury, atrium San Clemente, Florencja 12.02.1968. Archivio UFO di Lapo Binazzi



Il. 10. UFO, *Urbeffimero* nr 1-3, Wydział Architektury, atrium San Clemente, Florencja 12.02.1968. Archivio UFO di Lapo Binazzi



Il. 11. UFO, *Urbeffimero* nr 1-3, Wydział Architektury, atrium San Clemente, Florencja 12.02.1968. Archivio UFO di Lapo Binazzi



Il. 12.
UFO, *Urbeffimero* nr 1-3,
Florence 12.02.1968.
Archivio UFO di Lapo
Binazzi

na nagłówku slogan *POTERE agli STUDENTI*, roznosi się okrzyk: na okupowany Wydział Magisterium!²⁷⁵

Urbeffimero nr 3 rozpoczyna się o godzinie 19.00, w atrium, gdzie wypełnione powietrzem tuby przygotowane zostają do „wyjścia” w przestrzeń miasta. Oprócz hasła: *POTERE agli STUDENTI* (władza dla studentów), na dmuchanych obiektach widnieją także: *POTERE agli OPERAI* (władza dla robotników), *TROLLO del POTERE* (kontrola władzy), *BLACKPOWER* (czarna siła), *HOCHIMINH* (*Hô Chí Minh*) oraz *CHE* (w domyśle Guevara).

Trasa przejścia wiodła od Wydziału, przez plac San Marco, następnie na plac Duomo, dalej do Palazzo Strozzi i z powrotem na Wydział. Przemarsz zablokował ulice oraz ruch pieszych, a nieprzychylni obserwatorzy przekłuwali tuby lub gasili na nich papierosy. W scenariuszu odnotowane było również łatanie dziur w ba-

²⁷⁵ „ore 16.00 assemblea generale. La discussione: Si contrano da venti giorni a livello politico le forze rinverginiate delle micro rivendicazioni sindacalistiche con una nuova sinistra composta per un’alternativa di potere.

ore 18.30 due operatori U.F.O. intervengono: propongono di ribaltare gli obiettivi immediati della lotta dalla invenzione di nuove strutture burocratico-organizzative alla operazione e/o produzione: verifica e garanzia della presenza e continuità del Movimento

ore 18.45 il secondo operatore annuncia l’apertura del cantiere; altri operai svolgono il profilato all’esterno dell’aula lo introducono ancora in fase di inturgidimento con ritmici passamani demandandone la gestione all’assemblea tutta

ore 18.50 il tubo conteso fra i nuovi gestori-fruitori ondeggia sbanda ricopre avvolge trasporta annoda sospinge: la funzione dei tecnici è ormai ridotta alla mera manutenzione

ore 19.00 parecchi conati peristaltici: il tubo devagina al finestrone nord dell’aula magna; chi si precipita giù nel parco-parcheggio accoglie il tubo feto partorito da S. Clemente effigia sulla testata lo slogan *POTERE agli STUDENTI* inanella ai 3/4 il tricolore grida: alla facoltà occupata di Magistero!”. UFO, „Effimero urbanistico scala 1:1 / Gli UFO”, *Marcatrè*, 1968, nr 37–40, s. 202.

rze Stock 84 i dopompowywanie obiektów za pomocą, noszonych na plecach architektów, odkurzaczy. O godzinie 20.30 przyszedł czas na kolację (*ora italiana del dinner*), technicy rozeszli się do domów zostawiając tuby miastu.

Kolejny, czwarty happening odbył się 5 marca o godzinie 13.30. Podane w scenariuszu miejsce: miasto Florencja. Akcja rozpoczęła się o godzinie 13.30, w porze obiadowej (*ora italiana del lunch*). W tym czasie, na Viale della Giovine Italia policja próbowała powstrzymać „świętą krucjatę Ruchu przeciwko siedzibie Narodu”²⁷⁶. Z kolei na placu Duomo UFO przygotowało tuby o średnicy 15 centymetrów i długości 300 metrów, które przywozić miały na myśl makaron spaghetti. Dodatkowo, z kartonu wykonane zostały wpółotwarte usta Jodelle²⁷⁷ z czterema zębami u góry a z *papier-mâché*, pokrytego folią aluminiową, wykonano wielki widelec o wysokości 4 metrów. O godzinie 14.00 na Viale della Govine Italia policja zablokowała manifestację Ruchu Studenckiego, podczas gdy na placu Duomo UFO przyjmowali obelgi ze strony obserwatorów, którzy nazywali ich „głupcami, znieważycielami, hippisami, kineamatografami, zjadaczami, komunistami”²⁷⁸. O godzinie 14.30 policja przepędziła Ruch, a UFO zostało zmuszone zakończyć swój bluźnierczy pokaz.

Informacje na temat następnych happeningów odnaleźć można w kolejnych numerach *Marcatrè* (nr 41–42)²⁷⁹. W kwietniu odbył się piąty happening (il. 13,



Il. 13-14. UFO, *Urbeffimero* nr 5, Florencja, 26.04.1968. Archivio UFO di Lapo Binazzi

²⁷⁶ „[...] la sacrosanta crociata del Movimento contro la sede della Nazione”. UFO, „Effimero urbanistico scala 1:1 / Gli UFO”, *Marcatrè*, 1968, nr 37–40, s. 208.

²⁷⁷ Jodelle – bohaterka komiksu *Les Aventures de Jodelle* autorstwa Guy Peelaerta i Pierre’a Bartiera (pierwszy numer wydany w 1966 roku). Zachowany w stylistyce psychodelicznej, komiks wyróżniał się odważnym rysunkiem, tematyką feministyczną i kontestatorską. Stanowi niezwykle świadectwo mody, kultury, polityki, słowem wszystkich mitów lat 60.

²⁷⁸ „Imbecili buitoni dissacatori capelloni cinematografari mangiatori comunisti”. UFO, „Effimero urbanistico scala 1:1 / Gli UFO”, *Marcatrè*, 1968, nr 37–40, s. 209.

²⁷⁹ Materiały przygotowane z okazji tego happeningu opublikowane zostały w *Marcatrè*, 1968, nr 41–42, ss. 53–90. UFO przygotowało teksty: *Cosa non sono e cosa sono gli UFO / Urboeffimeri*

14). Grupa przygotowała z tej okazji wielki dmuchany obiekt o średnicy 2 metrów w kształcie tubki pasty do zębów (której forma mogła również przywołać skojarzenia z pociskiem), z napisem *Colgate con Vietcong* z jednej strony, a z drugiej *UFO*. Dla tego happeningu nie powstał scenariusz, lecz dialog między jednym z członków UFO a obserwatorką wydarzenia, amerykańską studentką, która okazała się o wiele bardziej interesująca niż sama manifestacja. Tekst świetnie pokazuje ironiczną postawę UFO, jak i zorganizowanego przez nich wydarzenia przemarszu pod Ponte Vecchio w stronę historycznej części miasta:

CO TO JEST? KAMPANIA WYBORCZA?

Przepraszam! Czy to manifestacja studencka?

Si... tak!

Co to znaczy?

E... a więc... widzisz... to jest... jesteś Amerykanką?

tak

jak ci na imię?

ZOBACZ! POMYLILI SIĘ!

Maggie

TO NIE POMYŁKA! TO SĄ CHINCZYCY!

Maggie... widzisz, protestujemy przeciwko... odrzucamy... Maggie, ładne imię! Co robisz we Florencji?

Studiuję język włoski w Instytucie Brytyjskim

Ile masz lat?

Siedemnaście..., ale co to właściwie znaczy?

Znaczy... mit historycznego centrum... kontestujemy... mieszkasz tutaj sama?

Mieszkam ze swoimi dwiema koleżankami

Tak samo ładnymi jak ty, czy to możliwe?!

Ty jesteś UFO?

Tak, jestem

I wszyscy ci chłopcy też są z UFO?

Nie! Nie! Ja, ja, tylko ja! Gdzie mieszkasz Maggie, mogę cię odprowadzić, porozmawiamy spokojnie...

Nie dziękuję, pa UFO!

POSTAWILI GO W POPRZEK! NIE PRZEJDZIE! NIE PRZEJDZIE!

Maggie! MAGGIE! Magg...²⁸⁰.

avvenenti 1:1 / Triennale di Milano 1968/ UFO. La riscossa del calamaro / Chicken Circus Circulation... ovvero superurboeffimero n. 7.

²⁸⁰ „- CHE È, CHE È? CAMPAGNA ELETTORALE? Sorry! Is that a students demonstration? -Si...yes! -What does it mean? -Beh...ecco, vedi, insomma...è una...sei americana? -Yes. -Come ti chiami? GUARDA! HANNO SBAGLIATO! -My name? Maggie. MACCHÈ SBAGLIATO! SON CINE-SII! -Maggie...vedi, noi protestiamo contro...noi rifiutiamo...Maggie bel nome! Che fai qui a Firenze? -I study italiano at the British Institute. -Quanti anni hai? -I'm seventeen...What does it actually mean? -Significa...il mito del centro storico...noi contestiamo...abiti gui da sola? -I leave

Przemarsz ulicami Florencji, z wielkimi, rzucającymi się w oczy dmuchanymi obiektami z niejednoznacznymi hasłami, został zauważony i odnotowany w prasie. Następnego dnia (27.04.1968), w gazecie *La Nazione* happening ten został opisany następująco:

Wczoraj wieczorem grupa studentów zorganizowała na ulicach miasta manifestację: przechadzali się z wielką, cylindryczną formą z nadmuchanego plastiku, przypominającą tubę pasty do zębów z napisami wymyślonymi tak, aby podkreślić, bez ewentualnych niejasności, ich chińskie idee. „Potele agli studenti” to największy napis, z zaokrąglonym „erre” obecnym w chińskiej wymowie. Inne napisy: Che (Guevara, oczywiście), „UFO” (?) i, biorąc pod uwagę kształt dużego cylindra, nazwa marki pasty do zębów ... „con Vietcong”, jako treść dodana²⁸¹.

Szósty *Urboeffimero* odbył się 12 maja 1968 roku (il. 15, 16). Na tę okazję przygotowany został obiekt w kształcie litery „S” o wymiarach 2 metry średnicy, 8 metrów długości i 6 metrów wysokości. Na nim widniały napisy *upermarket*, *alvarani*²⁸², z odciętą pierwszą literą, którą łatwo odczytać z kształtu dmuchanego obiektu. Dzięki temu „S”, wykorzystane w obydwu hasłach, silnie konotuje konsumpcjonizm i system kapitalistyczny, podobnie jak inne skojarzenie z symbolem amerykańskiego dolara. Po drugiej stronie dmuchanego „S” widniały hasła: *giocagiociminh*, *pacco ti spacco*, *magozurlinpaio*, a także zdjęcie amerykańskiej flagi i wizerunek Rudiego Dutschke²⁸³.

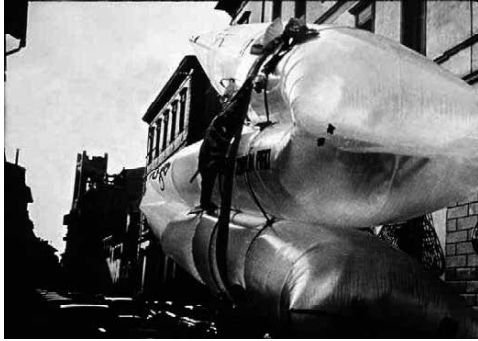
W przeciwieństwie do pozostałych happeningów, ten, oprócz dokumentacji fotograficznej, został również uwieczniony na filmie zrealizowanym przez jednego z członków grupy – Carlo Bachiego. Na filmie widać tłum studentów zebranych na placu Duomo. Wielu z nich trzyma transparenty z hasłami: „Nie można mówić NIE autorytaryzmowi nie mówiąc NIE państwu burżuazyjnemu”,

with two girlfriends of mine. -Carine come te, è possibile! -Are you an UFO? -YES I am. -Are these boys Ufo as well? -No! No! Io, io, io solo! Dove stai, Maggie, posso accompagnarti, ne parliamo con calma... -No thank you, ciao UFO! LO HANNO MESSO A TRAVERSO! NON SI PASSA! NON SI PASSA! - Maggie! MAGGIE! magg...”. UFO, „Urboeffimero n. 5”, *Marcatrè*, 1968, nry 41–42, s. 60.

²⁸¹ „Un gruppo di studenti ha organizzato ieri pomeriggio per le vie del centro una singolare manifestazione: hanno portato in giro un enorme cilindro di plastica gonfiato a forma di tubetto di dentifricio con scritte concepite in modo da sottolineare senza possibilità di equivoco le loro idee ‘cinesi’. ‘Potele agli studenti’ era la scritta più grande, con la ‘erre’ arrotondata in ‘elle’ come si ritrova nella pronuncia cinese. Altre scritte erano: ‘Che’ (Guevara, s’intende) ‘UFO’ (?) e, vista la forma del grande cilindro, il nome di una marca di dentifricio...con Vietcong’, come sostanza additiva”. *Ibidem*, s. 60.

²⁸² Salvarani – popularna w tamtym czasie firma meblowa charakteryzująca się niewyszukanym i niedrogim designem. Według informacji podanych na stronie *salvaranihistory.it*, w 1968 roku firma „kontynuuje wzrost produkcji i rozszerza sfery działania na nowe rynki światowe. Badania pokazują, że Salvarani osiągnęło globalne rozpoznanie na poziomie 73%”.

²⁸³ Rudi Dutschke (1940–1979) – niemiecki aktywista, socjolog, lider lewicowego ruchu studenckiego. Twórca koncepcji „marszu przez instytucje”.



Il. 15-16. UFO, *Urbeffimero* nr 6, Florencja, 12.05.1968. Archivio UFO di Lapo Binazzi

„Zapełniając więzienia zapełnicie placę”, „NIE szkole klasowej”, „NIE systemowi panów”²⁸⁴. Krążący pośród tych hasel wielki dmuchany obiekt stał się częścią zgromadzenia i elementem zabaw studentów, którzy zaczęli przedzierać się między zgięciami litery „S”. W *Marcatrè* opublikowany został list zaadresowany do Riccarda Foresiego (członka UFO, nieobecnego podczas happeningu), opisujący wydarzenia z Piazza Duomo:

Drogi Ricardo, wczoraj wyszliśmy z długą [literą] Es [...]. Gdy nadszedł orszak naszych braci oddaliśmy im Es, która zatłoczyła całą ulicę! Czy wiesz, że panowie burżuje zaczęli ją dziurawić papierosami, ponieważ podejrzewali, że została nadmuchana ich gazem łąwiącym? Przeprowadziłem z nimi wywiad dla śmiechu, ale oni mi od razu przerwali. Usiedliśmy i wtórowaliśmy naszym braciom, a później w drogę!

Biegiem! Wtedy przeszkodzili nam ci złośliwi hippisi w zielonoszarych strojach... Wzięli sobie Es. Teraz ich kolei, żeby utrzymać ją na świeżo, w przeciwnym razie napisy „pacco ti spacco”, „giocagiocimin”, „magozurlinpio” oraz zdjęcie Rudiego się zniszczą²⁸⁵.

We wszystkich wyżej opisanych happeningach motywem centralnym były obiekty wykonane z mlecznobiałego polietylenu albo *papier-mâché*, które swoją formą nawiązywały do symboli współczesnego świata. Były to między innymi

²⁸⁴ „No si può dire NO all'autoritarismo senza dire NO allo stato borghese”, „Riempiendo le carceri riempirete le piazze”, „NO alla scuola classista”, „NO al sistema dei padroni”.

²⁸⁵ „Caro Riccardo, ieri siamo usciti con la Esse lunga [...] Quando è giunto il corteo dei fratelli noi abbiamo regalato la Esse che ingombrava tutta la strada! Lo sai che quei signori in borghese della spectre l'hanno bucata con le sigarette perché sospettavano che fosse gonfia del loro lacrimogeno? Io li ho intervistati per ridere, ma quelli mi hanno arrestato, con un gesto. Ci siamo seduti e abbiamo ritmati i nostri cari, e poi via! Di corsa! Allora ci hanno dato noia i soliti hippies maligni in verdegrigio e tira tira, batti e ribatti la Esse se la sono presa loro. Ora gli tocca tenerla al fresco, altrimenti 'pacco di spacco', 'giocagiocimin', 'magozurlinpio' e le foto del Rudy gli vanno male”. UFO, „Urboeffimero n. 6”, *Marcatrè*, 1968, nr 41–42, s. 61.

logo supermarketu *Esselunga*²⁸⁶, symbol amerykańskiego dolara, pocisk/tubka pasty do zębów oraz makaron spaghetti i „soczyste” usta Jodelle. Na niektórych z nich pojawiły się wizerunki Rudiego Dutschke i amerykańskiej flagi oraz hasła: *Colgate con Vietcong* czy *Potele agli studenti*. Wskazują one na społeczno-polityczny kontekst jakim była wojna w Wietnamie czy amerykański kapitalizm. Drugie hasło, w którym w słowie *potere* „r” zamienione jest na „l”, ma świadczyć o głosie Chińczyków „nawołujących” ruch studencki do zmieniania rzeczywistości nie tylko tej akademickiej.

Podczas jednej z naszych rozmów Binazzi opowiedział o tych dmuchanych obiektach oraz pojawiających się nich hasłach, które miały nawiązywać z jednej strony do chwytliwych haseł reklamowych, świata dobrobytu i dostatku, a z drugiej do, brutalnej w kalkulacjach zysków i strat, rzeczywistości:

Były to formy zaczerpnięte z informacji. Na przykład rakieta, jako stały element podziału świata, która z jednej strony pokazywać ma mięśnie ewentualnej wojny nuklearnej, z drugiej zaś wykorzystywana jest do celów czysto handlowych. Następnie były hasła reklamowe, takie jak „Colgate con Vietcong”, które widniało na tubie przypominającej pastę do zębów, wskazując na relację między koncertem Colgate a wojną w Wietnamie. W przypadku dmuchanego dolara – był on symbolem supermarketu, dlatego napisy zaczynały się od gwiazdki „upermarket” czy „alvarani” (Salvarani – firma produkująca meble kuchenne) i tak dalej. Dmuchany dolar zdobiła na pół przecięta amerykańska flaga oraz wizerunek Rudiego Dutschke²⁸⁷.

Urboeffimeri stanowiły także swoistą kontrę do dziejących się wówczas manifestacji, procesji czy zwykłego, codziennego życia mieszkańców i turystów.

²⁸⁶ Esselunga był pierwszym supermarketem we Włoszech. Jego założycielami byli Bernardo Caprotti i Nelson Rockefeller. Autorem loga był grafik Max Huber (1919–92). W 1957 roku miała miejsce inauguracja punktu w Mediolanie. Pod koniec tego roku w mieście funkcjonowały już 4 sklepy, a sam supermarket został nazwany największym w Europie. W 1960 Esselunga otworzyła się we Florencji. W następnych latach market zdominował komercyjną przestrzeń, a co za tym idzie świadomość włoskich konsumentów, licznymi reklamami i kampaniami. Na jednym z plakatów z końca lat 60. widnieje napis: „*Fate la spesa non la guerra*” („Róbcie zakupy nie wojnę”), które to hasło mogło stać się impulsem dla UFO, aby poddać krytyce system kapitalistyczny, którego rolą miało być oglupianie i zmanipulowanie odbiorców do biernego uczestnictwa w życiu politycznym w kraju i na świecie.

²⁸⁷ „Erano forme prese dall’informazione. Quindi il missile come una costante nella divisione del mondo per mostrare i muscoli di un’eventuale guerra nucleare per poi fare le operazioni che facevano comodo anche al commercio. Nel caso del dollaro gonfiabile era un simbolo del supermarket, quindi anche le scritte portavano una stella con scritta ‘upermarket’, una stella con scritto ‘alvarani’ (Salvarani erano le cucine) e così via. Poi, c’erano i messaggi pubblicitari portati dall’informazione tipo ‘Colgate con Vietcong’ dove il tubo sembrava dentifricio che però veniva messo in relazione tra la colgate e la guerra in Vietnam. Oppure il dollaro gonfiabile aveva la bandiera americana tagliata in due e spiegata con i ritratti di Rudi Dutschke”. L. Binazzi, rozmowa z dnia 19.06.2017.

Korespondowały z dziejącymi się wydarzeniami, szczególnie tymi związanymi z ruchami studenckimi. UFO wykorzystywali hasła związane ze światem polityki, postaciami historycznymi, takimi jak *Hô Chí Minh*, Rudi Dutschke, czy Che Guevara – postaciami, które w tamtym okresie mocno zakorzeniły się w rewolucyjnych hasłach ruchów studenckich i ogólnie młodego pokolenia. Aby lepiej zrozumieć atmosferę tych studenckich kontestacji, a zarazem wymowy ulicznych akcji UFO, warto w tym miejscu przytoczyć słowa Umberta Eco, który podczas swojego wystąpienia na konferencji *La Milaneseiana – Letteratura, Musica, Kino*, w lipcu 2001 roku, przyznał:

Docieramy wreszcie do ostatniego rozdziału pokoleniowej kontestacji, który jest wyraźnym przykładem buntu „nowych” młodych wobec dorosłego społeczeństwa, młodych, którzy głoszą, że nie mają zaufania do ludzi powyżej trzydziestki – słowem, do roku 1968. Pomijając amerykańskie dzieci kwiaty, które inspirowały się przesłaniem starego Marcuse’a, hasła głoszone we włoskich pochodach („Niech żyje Marks!”, „Niech żyje Lenin!”, „Niech żyje Mao Zedong!”) mówią, jak bardzo tej rewolucji potrzebni byli giganci, wykorzystani przeciwko zdradzie ojców z lewicy parlamentarnej i na scenę powraca nawet puer senilis, ikona Che Guevary, który zginął młodo, lecz śmierć przeobraziła go w uosobienie wszelkiej antycznej cnoty²⁸⁸.

Urboeffimeri miały także inną rolę. Prowokacyjne i działające z zaskoczenia happeningi miały również podważyć wizerunek architekta pracującego w samotności w swoim studiu oraz przełamać autorytarny podział między artystami a odbiorcami, którzy upoważnieni byli do aktywnej, spontanicznej reakcji. Architekci, wychodząc na ulice i działając bezpośrednio wśród tłumu, chcieli „potrząsnąć zasną świadomością”²⁸⁹ ówczesnego społeczeństwa, a ich akcje były swoistą formą kulturowego terroryzmu. Patrizia Mello, wykładowczyni na florenckim Wydziale Architektury oraz badaczka radykalnych działań, wskazuje na rolę *Urboeffimeri* w zwróceniu się ku „teraźniejszości, problemom i trudnościom społecznym, dyskryminacji, którą stworzył rozwój miasta i ekonomii”²⁹⁰.

Happeningi były zatem aktami świadomości młodych architektów wobec nowej roli architektury, która stała w opozycji do sklerotycznych schematów

²⁸⁸ U. Eco, *Na ramionach olbrzymów*, [w:] Idem, *Rakiem. Gorąca wojna i populizm mediów*, J. Ugniewska, K. Żaboklicki, A. Wasilewska, (tłum.), Warszawa 2007, s. 400.

²⁸⁹ „Gli UFO [...] usano l’happening, scendono in piazza e agiscono in diretta tra le folle, con l’obiettivo di scuotere le coscienze addormentate [...]”. P. Mello, *Neoavanguardia...*, s. 80.

²⁹⁰ „Gli Urboeffimeri sono grandi elementi gonfiabili che, per la durata di un giorno, funzionano in maniera spiazzante come una ‘deriva’, attirano l’attenzione e rubano la scena ai monumenti, alla storia, per dare parola al presente, ai disagi sociali, alle discriminazioni che la crescita urbana ed economica impone. L’architetto esce così dal chiuso del suo studio e si confronta direttamente con gli altri”. Ibidem, s. 41

racjonalnego projektowania. Były aktem komunikacyjnym, znakiem, środkiem do przekazywania informacji. Nowa architektura tworzona przez UFO integrowała się i wtapiała w dziejące się wokół wydarzenia. Była mobilna, zmienna, błyskawiczna do stworzenia i zniszczenia, zupełnie jak hasła reklamowe, które mają „uderzyć” w odbiorcę, lecz których czas trwania jest policzony. Dmuchane obiekty były niczym ruchome, puste billboardy, które spontanicznie zapełniane były reklamowymi czy politycznymi hasłami i innymi afiszami, stając się tym samym narzędziem ekspresji tłumy, wśród którego się znalazły. Jak słusznie zauważa Stefano De Stefano: „Akcje UFO nie mogą nie wywoływać spustoszenia i reakcji obywateli: to nie są obrazy do oglądania, ale przeszkody do pokonania, okazje nie do przeoczenia, okazje do wyzwolenia, [...] wszystkich swoich ‘niskich’ instynktów, trzeźwych i szyderczych”²⁹¹.

Patrizia Cammeo, w swojej wypowiedzi dla Controradio, zaznaczyła również inny, istotny element poliuretanowych form. Przezierność materiału pozwalała na oglądanie przez nie otaczającej struktury miasta, ale jednocześnie zniekształcały one widok, zniekształcały formy tradycyjnego budownictwa²⁹². Tym samym, w pewnym sensie podważały tradycję architektury jako stałej, niezmiennej, dominującej formy w tkance miasta. Użycie przez UFO nietradycyjnych, nowych materiałów miało stanowić nowe spojrzenie na architekturę i na jej rolę społeczną. Radykalni architekci potraktowali ją jako nośnik znaczeń, informacji, haseł, symboli, znaków, a nawet pewnego rodzaju ulicznego graffiti. Stanowiły swego rodzaju uliczne „barykady”²⁹³, swoiste narzędzia protestu „symbolizujące skompresowaną energię, niepokoje i utopijne sny studenckich rewolt, które dosłownie i metaforycznie miały wybuchnąć”²⁹⁴.

UFO „wyprowadzali” swoje dmuchane obiekty w czasach pełnych napięć i fermentu. Świadectwem tego było XIV Triennale w Mediolanie zatytułowane *Grande Numero*²⁹⁵, którego inaugurację zaplanowano na 30 maja, a które zostało

²⁹¹ „Le azioni degli U.F.O., non possono infatti non creare scompiglio e reazioni da parte dei cittadini: non sono immagini da osservare, ma ostacoli da superare, occasioni da non perdere, per liberare [...], tutti i propri ‘bassi’ istinti, lucidi e canzonatori”. S. De Stefano, *Il Design Radicale*, Napoli 1986, s. 75.

²⁹² Audycja zatytułowana *Architects & the city* odbyła się 26 października 2017; w rozmowach wzięli udział, obok Patrizii Cammeo, Patrizia Mello oraz Giorgio Birelli.

²⁹³ Więcej na temat zob. A. Knapik, „Architektura pneumatyczna jako forma miejskiej barykady na przykładach Urboeffimeri grupy UFO”, *Sztuka i Krytyka*, 2019, nr 6 (81), s. 49–75.

²⁹⁴ „For Florence’s UFO and the Utopia collective in Paris, the use of Baloons as an aesthetic tool of protest symbolized the compressed energy, ebullient anxieties, and utopian dreams of the student revolts, literally and metaphorically about to burst”. E. Choi, „Atmospheres of Institutional critique: Haus-Rucker-Co’s Pneumatic Temporality”, [w:] *Hippie Modernism. The struggle for utopia*, A. Blauvelt (ed.), Minneapolis 2016, s. 34.

²⁹⁵ Temat wystawy, *Grande Numero* (Wielka Liczba), miał obrazować transformacje i problemy związane ze współczesnymi zjawiskami uprzemysłowienia, które widoczne były w każdym sekto-



Il. 17. UFO, instalacja do XIV Triennale w Mediolanie, 1968. Archivio UFO di Lapo Binazzi

SOCJOURBANISTYCZNYCH MITÓW I RYTUAŁÓW ARCHITEKTONICZNYCH poprzez interwencje w skali 1:1, zmuszone jest pozostawić laboratorium bez nadzoru i nieczynne: w związku z tym prosi uprzejmych użytkowników o rozważne korzystanie z niego w celach historycznych²⁹⁶.

Po interwencjach na florenckich ulicach, UFO przygotowało siódmy, ostatni happening zatytułowany *Chicken Circus Circulation ovvero Happenenvironment ovvero Superurboeffimero nr 7*, który odbył się 24 czerwca podczas VI Premio di

zbojkotowane przez studentów, robotników i artystów i przełożone na następny miesiąc. UFO, zaproszeni przez organizatora, architekta Giancarlo de Carlo, pomimo swojej fizycznej nieobecności pozostawili swój ślad w jednej z sal wystawowych. Była to niewielka przestrzeń wypełniona zdjęciami dokumentującymi prowokowane przez nich wydarzenia z ostatnich miesięcy (il. 17). Ponadto grupa pozostawiła zwiedzającym „list”, w którym przeprasza za swoją nieobecność:

Uwaga! To tylko pied-à-terre i/lub mediolańskie laboratorium UFO: na ścianach, jak pielęgnowane wspomnienia, wiszą niektóre z ich operacji w dziedzinie urbanistyki i architektury, jeden z ich dzienników-murali, kilka pozostałości i lampa przyjaciółka. UFO przeprasza za nieobecność, ale ponieważ jest zajęte gdzie indziej zakłócaniem

rze: od architektury i urbanistyki, przez sztukę i rzemieślnictwo aż po design. W wystawie wzięli udział zarówno włoscy jak i zagraniczni artyści i architekci: Arata Isozaki, Aldo van Eyck, Alison i Peter Smithsonowie, Hans Hollein, grupa Archigram, Renzo Piano, Frei Otto.

²⁹⁶ „Attenzione! Questo è solo un pied-à-terre e/o laboratorio milanese degli UFO: appese alle pareti, come care memorie alcune delle loro operazioni in campo urbanistico e architettonico, un loro giornale murale, delle spoglie e una lampada amica. Gli UFO si scusano di non essere presenti ma, essendo impegnati altrove a disturbare RITI e MITI SOCIOURBANI ARCHITETTONICI con interventi in scala 1:1, sono costretti a lasciare per il momento incustodito e inoperoso il laboratorio: ne demandano perciò a l'utenza cortese un prudente uso storico”. UFO, *Marcatrè*, 1968, nr 41–42, s. 73.

Masaccio (nagroda malarska Masaccio)²⁹⁷. Było to artystyczne wydarzenie organizowane w latach 1958–1968 w niewielkim miasteczku San Giovanni Valdarno, które promować miało młodych artystów oraz prezentować najnowsze trendy w sztuce. To cykliczne wydarzenie zainicjowane było w ferworze kulturowych i artystycznych przemian i było okazją do zapoznania się z bieżącymi tendencjami we Włoszech. Podczas ostatniej edycji w 1968 roku zaproszeni zostali młodzi i mało znani artyści, m.in. przedstawiciele ruchu radykalnego (Gianni Pettena oraz UFO)²⁹⁸. Wybór tych artystów pozostał w rękach ówczesnego burmistrza miasta Leonetto Melanigo oraz krytyków sztuki, takich jak Gillo Dorfles, Carlo Popovich, Lea Vergine, Alberto Boatto, Giovanni Maria Accame, Guido Montana, Corrado Maltese.

Warto pamiętać, jaki panował klimat miesięcy naznaczonych manifestacjami, strajkami i okupacjami. Dwa dni przed inauguracją Premio di Masaccio, a więc 22 czerwca 1968 roku, zbojkotowane zostało Biennale w Wenecji, gdzie artyści w wyrazie buntu zdejmowali lub odwracali swoje prace do ściany, aby były niewidoczne dla zwiedzających. Podczas totalnej okupacji strajkowano przeciwko sztuce „panów”, elitarnej i kontrolowanej przez policję (jednym z haseł manifestujących było: *1964: pop-art 1968: poliz-art*), a także walczone o prawo do realizowania sztuki będącej krytycznym komentarzem społeczeństwa. Podobna sytuacja miała miejsce podczas wspomnianego wcześniej Triennale w Mediolanie, uznanego przez strajkujących artystów, studentów i robotników za martwe (*Triennale è morta*).

Przechodząc do wydarzeń w Valdarno i samej wystawy, Lea Vergine, krytyczka sztuki i członkini komisji tej edycji, opisała ją jako tę, na której przeważał duch eksperymentalizmu i nowych form wyrazu, takich jak happening:

Widoczna jest przewaga nurtów identyfikujących się z happeningiem – ostatnią nowością – a więc wszystko to, co operuje zarówno gestami jak i reakcjami publiczności; jest to objawienie „na wyciągnięcie ręki”, wszędzie tam, gdzie przedmioty codziennego użytku, tak jak i banał codzienności, są wyjęte z otchłani nieistotności. [...] Trójwymiarowa przestrzeń zorganizowana w taki sposób, aby

²⁹⁷ Więcej na temat Premio Masaccio zob.: 6. *Premio Masaccio S. Giovanni Valdarno 23–6–24.7*, kat. wystawy, G. M. Accame, G. Dorfles, G. Montana, C. Popovich, L. Vergine, Firenze 1968; www.casamassaccio.it/note-storiche/, www.giannipettina.it oraz A. Acocella, *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967–1970*, Macerata 2016, s. 76–80.

²⁹⁸ Oprócz radykalnych architektów byli to: Carlo Alfano, Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Rocco Borella, Attilio Carrieri, Tonino Casula, Carlo Cioni, Sandro De Alexandris, Carmine Di Ruggero, Lia Drei, Arnaldo Esposito, Renato Fascetti, Walter Fusi, Pietro Gallina, Riccardo Guarnieri, Francesco Guerrieri, Ettore Innocente, Bice Lazzari, Auro Lecci, Sergio Lombardo, Vittorio Mascaldi, Alberto Moretti, Mario Nanni, Maurizio Nannucci, Ugo Nespolo, Mario Nigro, Achille Pace, Giulio Paolini, Gianni Pisani, Edival Ramosa, Berto Ravotti, Paolo Scheggi, Enrico Sirello, Ugo Ugo, Claudio Verna, Gianfranco Zappettini, Gilberto Zorio.

odwiedzający zostali zaangażowani w ciąg zdarzeń, w których relacja między istniejącymi, realnymi danymi a tymi nadbudowanymi staje się kluczem do lektury dzieła. [...] po „obrazach” za to nie ma śladu²⁹⁹.

Natomiast Gilio Dorfles podkreślił fakt, że pomimo różnych doświadczeń artystycznych, wszyscy zaproszeni na szóstą edycję Premio Masaccio artyści pracują przede wszystkim z zamiarem demistyfikacji i interesują się głównie „sytuacją w trakcie tworzenia”³⁰⁰.

Przeźrenie wystawiennicza przygotowana była we wnętrzu ratusza miasta, w Palazzo D'Arnolfo. Renesansowy budynek został „opakowany” przez radykalnego architekta Gianni Pettene, który wstawił drewniane panele między loggiami i portykami, tworząc tym samym przestrzeń wystawienniczą. Na zewnątrz panele te zostały pomalowane w szerokie czarno-srebrne, skośne pasy, co stanowiło niezwykle efekt wizualny. Swoją ingerencją Pettena chciał nawiązać dialog między nim samym a architektem Ratusza – Arnolfo di Cambio, między starym a nowym, między tradycją architektury XIII-wiecznej a nowymi tendencjami artystycznymi, takimi jak pop-art i op-art. Efektem końcowym był „kamuflaż” fasady za pomocą mocnych, dwuwymiarowych wzorów graficznych, które silnie kontrastowały z językiem historycznej budowli.

Architekt Gianni Pettena, z inteligencją i ironią zburzył pewien zwyczaj: renesansowy budynek-zabytek stał się kompaktowym „sygnałem”, bryła architektoniczna zredukowana została do dwuwymiarowości fasady; odczytanie różnych jej elementów: portyku, loggii i wieży, koncentrowała się na symultanicznym widoku graficznym. Wnętrze wystawy oraz jego funkcje stały się same „obiektem” i doświadczeniem wizualnym³⁰¹.

²⁹⁹ „C'è una buona rappresentanza della corrente che si identifica con l'happening – l'ultima arrivata -, col divenire cioè degli stessi materiali adoperato e con i gesti e le reazioni del pubblico; c'è l'epifania dell' 'a portata di mano', del qualunque, dove gli oggetti d'uso comune e il banale giornaliero sono sottratti al limbo dell'irrelevanza [...]; c'è lo spazio tridimensionale organizzato in modo che il visitatore sia coinvolto in un percorso dove i rapporti tra i dati reali già esistenti e dati apparenti costruiti diventino la chiave di lettura delle opere. C'è dunque, tutto questo. Di 'pitture' invece quasi non c'è traccia”. L. Vergine, 6. *Premio Masaccio S. Giovanni Valdarno 23.6. – 24.7. 1968*, kat. wyst., Firenze, San Giovanni Valdarno 1968, [b.n.].

³⁰⁰ „[...] una certa importanza si è creduto di accordare a quel gruppo di artisti che operano oggi soprattutto con intento demistificatorio e con prevalente interesse per le 'situazioni in fieri'”. G. Dorfles, 6. *Premio Masaccio S. Giovanni Valdarno 23.6. – 24.7. 1968*, kat. wyst., Firenze, San Giovanni Valdarno 1968, [b.n.].

³⁰¹ „L'architetto Gianni Pettena, aveva così, con intelligenza e ironia, ribaltato qualche abitudine: il vecchio palazzo-monumento rinascimentale diventava un segnale compatto, il volume architettonico si riduceva alla bidimensionalità della facciata; la lettura dei diversi elementi, porticato, loggia e torre, si concentrava in una simultanea visione grafica; (...) il contenitore della mostra e le sue funzioni diventavano, insomma, essi stessi 'oggetto' ed esperienza visiva”. T. Trini, „Masaccio a UFO”, *Domus*, 1968, nr 466, s. 55–56.

Wieczorem, po inauguracji samej wystawy, na dziedzińcu przed Ratuszem miasta odbył się siódmy *Superurboeffimero* grupy UFO. Również ten „spektakl” miał swoimi własnoręcznie wykonanymi obiektami naruszyć „rytuały i mity socjurbanistycznoarchitektoniczne”. O tym świadczyć miało zaproszenie zaprojektowane przez UFO (il. 18), w którym piszą:

Happening!

Ufo

...wyprodukuje unikalne obiekty
obiekty potępiają ich charakter niepewności

a także niezdatną produkcję rzemieślniczą będą to

elementy do zakłócania obrzędów i mitów

socjurbanistycznoarchitektonicznych
Intensywna ekstaza plastyczno-dotykowa

Ufo uffff... fff³⁰².

Happening, zatytułowany przez grupę *Chicken Circus Circulation*, *ovvero happenveironment*, *ovvero Superurbeffimero nr 7* (il. 19, 20), rozpoczął się wraz z pojawieniem się „obiekty lepiej niezidentyfikowanego”, który wraz z przybyszami z planety Wenus (członkowie grupy UFO), „wylądował” na dachu

³⁰² „Happening! Ufo... produrrà pezzi unici i pezzi denunceranno il loro carattere di precarietà nonché di goffa produzione artigianale essi saranno gli elementi di disturbo nei riti e miti sociourbaniarchitetonici. Intensa eccitazione plastico-tattile! Ufo uffff... ffff”. UFO, zaproszenie na VI Premio Masaccio, Archiwum Premio Masaccio, San Giovanni Valdarno.



Il. 18. UFO, zaproszenie na happening *Chicken Circus Circulation*, *ovvero happenveironment*, *ovvero Superurbeffimero nr 7* podczas VI edycji Premio Masaccio, San Giovanni Valdarno, 1968. Archiwum Casa Masaccio centro per l'arte contemporanea w San Giovanni Valdarno, fot. autorki

Ratusza miasta Valdarno³⁰³. Przybysze prezentowali na sobie foliowe płaszcze, które były nawiązaniem to komercyjnego sukcesu plastikowych siatek Pastucol³⁰⁴, potraktowane jak modę godną paryskiej Avenue Kleber³⁰⁵. Ponadto UFO przywieźli ze sobą swoje obiekty: wykonane z *papier-mâché* usta, które konotować miały pyszny posiłek, bohaterkę erotycznego komiksu Jodelle, popularnego piosenkarza Toma Jonesa, sto tysięcy ust Indian (być może chodzi o nadanie im praw obywatelskich przez prezydenta Lyndona Johnsona w 1968 roku) oraz widelec: „szpon/pazur, spaghetti [sic], D.C. (partia Chrześcijańska Demokracja), Concorde, luka technologiczna”³⁰⁶.

Komentator wydarzeń (jeden z członków grupy) przez mikrofon informował publiczność o kolejnych etapach wydarzenia: na wieży Ratusza, *pied-à-tour*, pojawił się wielki alchemik – Pan Bachi (*Monsieur Bachi, le grand alchimiste*), który, „według noty na temat ubiorów specjalnego gościa Rolanda Barthes’a”, ubrany był w: „proste spodnie z ukośnym paskiem i zamkiem błyskawicznym z przodu płaszcz z niemnącego się adamaszku w żółte prążki”³⁰⁷.

Na dachu budynku, *pied-à-toit*, rozstawił „nagie dziewice” (*Les vierges toutes nues*) przyodziane w „niezobowiązujący strój na letni wieczór, rozkloszowana spódnica, obszyta halka, ruchome architektury, wszystko na okrągło”³⁰⁸, natomiast u jego podnóża, *pied-à-terre*, techników (*Les techniciens*), ubranych w białe garnitury *sixty-nine* bez krawatów³⁰⁹. Od tego momentu rozpoczyna się happening, którego elementem centralnym była konfrontacja „przybyszów” z mieszkańcami miasteczka oraz wymiana tradycyjnej potrawy, jaką był kurczak z Valdarno (*pollo ruspante*). Z tej okazji UFO przygotowało swoje, wykonane z plastiku kurczaki, które w ciągu toczącej się akcji poddawane były różnym zabiegom.

Wielki Alchemik, swoim strojem i blond włosami przypominający Flasha Gordona³¹⁰, zarządził karmelizowanie kurczaków przez dziewice za pomocą farby

³⁰³ „Un oggetto non meglio identificato si incastra proprio nel tetto del comune valdarnese”. UFO, „Chicken Circus Circulation ovvero happenveironment ovvero superurboeffimero n. 7”, *Marcatrè*, 1968, nr 41–42, s. 76.

³⁰⁴ Producent siatek plastikowych, który rozpoczął swoją działalność w 1966 roku, wkrótce odkupiony przez Mobil Chemical zdominował europejski rynek. Więcej info: <https://www.coop-firenze.it/informatori/notizie/lavoro-dalla-plastica-2751>.

³⁰⁵ „UFO vestito di nuovo : abbinamento pubblicitario UFO-Pastucol suggellato in avenue Kleber”. UFO, „Chicken Circus Circulation...”, s. 76.

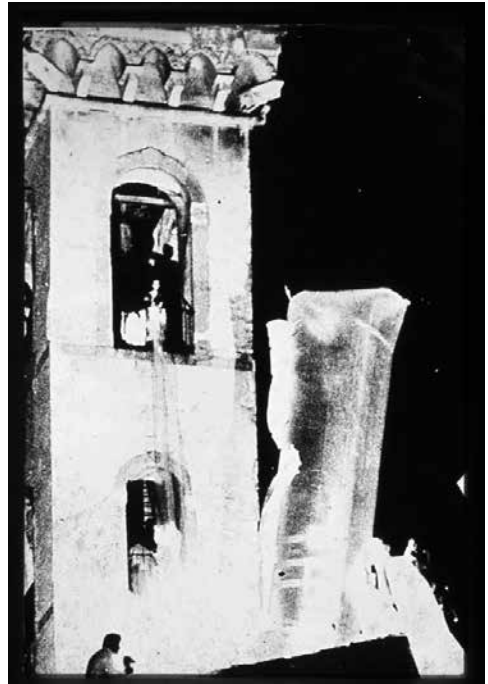
³⁰⁶ UFO, „Chicken Circus Circulation...”, s. 76.

³⁰⁷ „Le pantalon taillé droit ceinture en biais et zip devant le manteau en poli-naturel damassé infroissable à côtes jaunes”. *Ibidem*, s. 76.

³⁰⁸ „Un costume décontracté pour une soirée d’été jupe dansante jupon gansé architectures mouvantes toute en arrondis”. *Ibidem*, s. 76.

³⁰⁹ „Les tenues de ville se ponctuent de blanc pour le soixanteneuf, pas de cravate!”. *Ibidem*, s. 76.

³¹⁰ Bohater przygodowych komiksów zapoczątkowanych przez Alexa Raymonda w 1934, a następnie kontynuowanych przez kolejnych rysowników do roku 2003.



II. 19. UFO, *Chicken Circus Circulation*, ovvero *happenveironment*, ovvero *Superurbeffimero nr 7*, San Giovanni Valdarno, 1968. Archivio UFO di Lapo Binazzi



II. 20. UFO, *Chicken Circus Circulation*, ovvero *happenveironment*, ovvero *Superurbeffimero nr 7*, San Giovanni Valdarno, 1968. Archivio UFO di Lapo Binazzi

w spreju w kolorach żółtym i niebieskim. Następnie, za pomocą dmuchanej tuby, spuścili je na ziemię, gdzie technicy „doprawili” je pianą do golenia niczym bitą śmietaną. Po tej procedurze kurczaki rozdawane były publiczności.

W tym samym momencie, z pobliskiej restauracji przyniesionych zostało 14 prawdziwych kurczaków, które główny technik zaczął wyrzucać w górę, na dach do przedstawicieli innej planety. W międzyczasie, reszta członków UFO przygotowywała stojący na środku placu pomnik Garibaldiego, symbol okresu *Risorgimento*, do zaślubin z Anitą Garibaldi. Monument pokryli folią aluminiową „przeobrażając go w *Szczęśliwego Księcia Oscara Wilda* lub *Małego Księcia Antoine’a de Saint-Exupérego*”³¹¹.

Wykonana z *papier-mâché* Anita, niczym *pin-up girl* wjechała na plac ozdobnym pojazdem używanym podczas karnawału w Viareggio, stanowiąc kontrę do odbywającej się w tym samym czasie religijnej procesji. Kamienna figura Iwa Marzocco, symbol męstwa, dostojności i szlachetności, również poddana była zabiegom, które miały za zadanie pozbawienie jej powagi.

Publiczność, nie doczekawszy końca performansu, dała wyraz swojemu niezadowoleniu, uznała występ za obraźliwy, skandaliczny występ i oskarżyła członków UFO o zniewagę. Grupa, która podczas swojego „spektaklu” odwołała się do religijnych, historycznych, miejscowych konwenansów oraz konsumpcjonizmu, masowej produkcji i klasowości społeczeństwa³¹², zmuszona została do zakończenia happeningu przed czasem (zrealizowano $\frac{3}{4}$ spektaklu z przewidzianego scenariusza).

Ratując grupę przed publicznym „złinczowaniem” Claudio Popovich, według słów Lapo Binazziego, „użył magicznego określenia: otwórzmy debatę”³¹³, które w konsekwencji przyniosło zagorzałe polemiki. Dyskusje, krytyka, opinie na temat wystawy pojawiły się zarówno w prasie jak i na ulicach miasta, gdzie rozwieszane były afisze, plakaty i manifesty³¹⁴ (il. 21, 22, 23). Wydzwięk jaki pozostawił po sobie happening, jak również edycja Premio Masaccio z tegoż roku, podzieliło społeczność na zniesmaczonych i zbulwersowanych przedstawicieli partii DC (Partito Democristiano), którzy nazwali wystawę „skandalem”, oraz na tych, którzy bronili prawa do autonomii badań artystycznych i wolności kultury.

³¹¹ „[...] nel mezzo della piazza c'è il monumento di Garibaldi che noi abbiamo rivestito di stagnola, come trasformandolo in un Happy Prince di Oscar Wild, oppure il *Piccolo Principe* di Saint-Exupéry”. L. Binazzi, rozmowa z dnia 20.10.2017.

³¹² Biorący udział w spektaklu technicy mieli stanowić aluzję do robotników, dziewice do kasjerki w supermarkecie, natomiast wielki alchemik do pracodawcy, właściciela, pana.

³¹³ „[...] Claudio Popovich pronunciò la parola magica: 'Apriamo un dibattito'”. G. Marotta, *La collezione di Casa Masaccio a San Giovanni Valdarno: dagli anni dirompenti del Premio Masaccio fino alle recenti avventure*, [w:] *Arte in Terra d'Arezzo*, Firenze 2009, s. 216.

³¹⁴ Okazały zbiór wycinków prasowych, ulicznych afiszy, artykułów znajduje się w archiwum Casa Masaccio centro per l'arte contemporanea w San Giovanni Valdarno.

Il. 21.
Manifest
młodzieży partii DC
(Demokratyczna Partia
Chrześcijańska), San
Giovanni Valdarno,
25.06.1968. Archiwum
Casa Masaccio
centro per l'arte
contemporanea w San
Giovanni Valdarno,
fot. autorki



Rozgoryczenie, zniesmaczenie i otwartą krytykę tych pierwszych można było przeczytać na ulicznych afiszach oraz w prasie, gdzie padały hasła odnoszące się do niezrozumianego przez nich happeningu, takie jak mistyfikacja, żart, niedorzeczne bzdury. Młodzież z partii DC punktowała w nich organizatorów wystawy jak i samego burmistrza miasta za roztrwonienie publicznych pieniędzy, za prezentowanie prac, które nie mają wiele wspólnego ze sztuką i nie mają żadnej wartości kulturowo-artystycznej, oskarżając artystów-„klaunów” o działalność obraźliwą i niemoralną, nie szanującą uczuć religijnych, a także dobrego smaku mieszkańców Valdarno. W jednym z ich ulicznych manifestów, zatytułowanym *Eccoli alla riscossa*, czytamy:

Po pierwszej konsternacji wywołanej nieoczekiwaną reakcją obywateli oburzonych na groteskowy koszmar, któremu poddali ich samozwańczy „intelektualiści”, zuchwali prorocy „kultury” powrócili na ratunek, mówiąc, że w głębi duszy nie chcieli nikogo obrazić, ponieważ „informowanie ludu nie oznacza obrażania go”. Próbują przy tym zakamuflować spektakularną porażkę swojego abstrakcyjnego cerebralizmu i burżuazyjnego oderwania od pilnych problemów, które nadal gnębią naszą tkankę społeczną, za pomocą zwykłych banalnych ataków na konserwatywne postawy, które bardzo boją się wszystkiego, co ma skłonić ludzi do myślenia i refleksji (niewiele było do namysłu po tym cyrkowym przedstawieniu). [...] Drodzy panowie, my nie boimy się nowego, jeśli to was gryzie, w istocie nie boimy się niczego: to, co nas niepokoi i obraża to wasza arogancja, wasz paternalizm bez szacunku dla czegokolwiek i kogokolwiek, wasze niewymowne zachowanie, wasze niezręczne i nienawistne próby udawania kultury nieopisaną mieszaniną plugastwa łatwych „arcydzieł”, ale przede wszystkim fakt, że myślicie, że możecie przemycić jako manewr reakcyjny [nasz] dojrzały i świadomy protest przeciwko nicościom, którymi nas karmicie.

Nie zmusza się ludzi do myślenia i refleksji takim delirium słów i gestów, ani nie zmienia się struktur i wzorców zachowań rzucając ludziom w twarz bezsensowne doświadczenia, pozbawione intelektualnej i estetycznej godności.



Il. 22. Artykuł E. Miccini „Nuovi interventi per il premio ‘Masaccio’”, *L'Unità*, 16.07.1968. Archiwum Casa Masaccio centro per l'arte contemporanea w San Giovanni Valdarno, fot. autorki



Il. 23. Artykuł C. Popovich, Polemiche e dibattiti attorno al ‘Masaccio’”, *L'Unità*, 07.07.1968. Archiwum Casa Masaccio centro per l'arte contemporanea w San Giovanni Valdarno, fot. autorki

Tutaj w S. Giovanni nie potrzebujemy waszego katedralnego magisterium, nie ma tu miejsca dla takich jak wy, ponieważ tutaj ludzie wiedzą jak iść naprzód samodzielnie, w swoim ludzkim i politycznym doświadczeniu, bez czterech pseudo-intelektualistów, którzy twierdzą, że posiadają prawdę, oczywiście całą i dostępną tylko dla nich, przychodzą, aby nam ją przekazać przez plastikową tubę rzuconą między wieżę a plac³¹⁵.

³¹⁵ „Passato il primo sbigottimento provocato dalla sdegnata e inattesa reazione della cittadinanza all'incubo grottesco cui sedicenti 'intellettuali' l'avevano sottoposta, i baldanzosi profeti della 'cultura' tornando alla riscossa, dicendo che in fondo in fondo loro non volevano offendere nessuno perché 'informare il popolo non significa insultarlo' e cercando di camuffare il clamoroso fallimento del loro cerebralismo astratto e del loro borghese distacco dai problemi urgenti che ancor oggi opprimono il nostro tessuto sociale, con il solito trito attacco alle forze reazionarie del paese, che essenzialmente conservatrici, temono fortemente ogni cosa nuova destinata a far pensare e riflettere (c'era poco da riflettere su quello spettacolo da circo). [...]

Cari signori, noi non abbiamo paura del nuovo, se è questo vi rode, anzi non abbiamo paura di niente: quello che ci disturba e ci offende è la vostra sicumera, il vostro paternalismo senza rispetto per niente e per nessun, il vostro inqualificabile comportamento, i vostri goffi e odiosi tentativi di gabellare per cultura una indescrivibile accozzaglia di sconcezze di facili 'capolavori', ma soprattutto il fatto che voi pensiate di poter contrabbandare come manovra reazionaria una matura e cosciente protesta contro le nullità che ci avete propinato.

Non si fa pensare e riflettere le persone con un simile delirio di parole e di gesti né si cambiano strutture e modelli di comportamento

W kolejnym manifestie zatytułowanym *Autocritica* członkowie „Ruchu młodzieżowego DC” z ironią pisali o szlachetnej roli współczesnych artystów i intelektualistów, którzy uwalniać mają mieszkańców San Giovanni Valdarno jak i wszystkich peryferyjnych miejscowości we Włoszech, z „prowincjonalnego letargu i zakazanej zaściankowości”:

Tegoroczny Dzień Patrona został zilustrowany serią wydarzeń artystycznych o wysokim poziomie kulturalnym, które wzbogaciły mieszkańców San Giovanni o stymulujące przeżycia, wyrывая ich z prowincjonalnego letargu i zaznamiając ze wszystkim tym, co najbardziej żywe, aktualne i witalne we Włoszech. To, co stworzone jest przez awangardowe elity kulturalne i artystyczne, czyli przez tych, którzy świadomi klasowości, pustki, konserwatyizmu tradycyjnej kultury i sztuki, z uporem, pokorą i krytycznym rygiem poszukują nowej kultury oraz nowej sztuki godnej ludzi wolnych, pozbawionych mitów i tradycyjnych pewników, którzy naprawdę chcą walczyć przeciwko zniewoleniu przez kapitalizm, konsumpcjonizm, Kościół, państwo, partie rządzące, przyzwoitość, burżuazyjną moralność, telewizję, kino, teatr, rodzinę, małżeństwo, itp. itp. aby ustanowić nowe społeczeństwo.

Te przejawy szlachetnej, katartycznej pracy kulturalnej nazywane są „happenin-giem”, „obiektywizmem”, „muzyką bez dźwięków”.

My, którzy wykształciliśmy się na klasykach myśli, przyznajemy się do naszych błędów, do naszego obskurantyzmu. Prosimy o przebaczenie za to, że stanęliśmy po stronie tego co piękne, słuszne i prawdziwe, i dziękujemy Zarządowi Miejskiemu, Zjednoczonej Partii Socjalistycznej, różnym przywódcom grup, że przebudzili nas z dogmatycznego snu i otworzyli przed nami nowe horyzonty.

Życzymy sobie, aby wszystkie administracje miejskie we Włoszech, idąc za przykładem naszej gminy, zorganizowały podobne demonstracje, aby przełamać wszelki prowincjonalizm i wszelką zakazaną zaściankowość, oświecając dzieło cywilizacji demaskujące reakcje polowania na czarownice, którymi byliśmy przed dokonaniem tej samokrytyki, rozprzestrzeniając je na cały kraj, aby klasa robotnicza mogła wreszcie znaleźć zaspokojenie swojej tęsknoty za sprawiedliwością. A jeśli ludność pozostałych 7 999 włoskich gmin miałaby jakieś trudności ze zrozumieniem (z powodu alienacji wytworzonej przez system), jesteśmy przekonani, że socjaliści Sangiovesi z liderem grupy – wierni swojej odkrywczej misji mistrzów awangardy marksistowsko-leninowsko-obywatelskiej, zapominając

venendo a buttare in faccia alla gente esperienze senza senso e senza dignità intellettuale ed estetica.

Qui a S. Giovanni non abbiamo bisogno del vostro cattedratico magistero, non c'è posto per persone come voi, perché qui la gente sa andare avanti anche da se nella sua esperienza umana e politica senza che quattro pseudo-intellettuali che pretendono di possedere la verità, tutta, naturalmente, e tutta per loro, vengano a dispensarcela attraverso un budello di plastica buttato fra le torre e la piazza”. Movimento Giovanile D.C., *Eccoli alla riscossa*, San Giovanni Valdarno, brak daty; archiwum Casa Masaccio centro per l'arte contemporanea, San Giovanni Valdarno.

o swoich kłopotach kongresowych, staną się pielgrzymami kultury i od Alp po Sycylię będą wyjaśniać wyalienowanym masom nowe słowo wyzwolenia”³¹⁶.

Kontrowersyjny, prowokacyjny happening, niezrozumiałe dzieła sztuki oraz ataki na zabytkowe monumenty jak i sam Ratusz miasta spotkały się z ogólną krytyką społeczności miasteczka Valdarno, które nie było w stanie zrozumieć intencji młodych artystów. W roli obrońców jak i promotorów wystawy oraz samego happeningu wystąpili organizatorzy, krytycy i historycy sztuki. Jednym z nich był Claudio Popovich, który w swoim artykule „Polemiche e dibattiti attorno al ‘Masaccio’”, opublikowanym w rzymskiej gazecie *L’Unità* (Rzym, 7 lipca 1968), zwraca uwagę na charakter wystawy:

Faktem jest, że nawyki mentalności klasycznej przyzwyczyły nas do traktowania „kultury” oraz poszukiwań artystycznych jako towaru, którym mogą się cieszyć nieliczni i pod warunkiem, że szlifowali swoją wrażliwość i smak (w szkołach mistrzów!). Wystawa, w swojej złożoności, ma na celu dociekać jako pilna i żywa instancja, która dotyczy naszego codziennego doświadczenia oraz naszego sposobu bycia i działania. [...] Wybuchającym ładunkiem wystawy oraz wydarzeń jest,

³¹⁶ “La festa del Patrono di quest’anno è stata illustrata da una serie di manifestazioni artistiche di alto livello culturale che hanno arricchito i cittadini di S. Giovanni di esperienze stimolanti, togliendoli dal loro torpore provinciale e mettendoli a contatto con tutto ciò che di più vivo, valido e vitale si produce in Italia da parte dell’élites culturali e artistiche di avanguardia, da parte cioè di coloro che, consapevoli del classismo, del vuoto, del conservatorismo della cultura e dell’arte tradizionali, vanno ricercando con tenacia, umiltà e con rigore critico, senza clamori e improvvisazioni, una nuova cultura e una nuova arte degna di uomini liberi, privi di miti e di tradizionali certezze, che vogliono veramente lottare contro gli asservimenti del capitalismo, del consumismo, della Chiesa, dello Stato, dei partiti di governo, del perbenismo, della morale borghese, della televisione, del cinema, del teatro, della famiglia, del matrimonio ecc. ecc. e instaurare una nuova società.

Queste espressioni del nobile travaglio culturale catartico si chiamano ‘happening’, ‘oggettualismo’, ‘musica senza suoni’.

Noi che ci siamo formati sui classici del pensiero, confessiamo le nostre colpe, il nostro oscurantismo, chiediamo perdono per esserci schierati contro il bello, il giusto e il vero e ringraziamo l’Amministrazione Comunale, il Partito Socialista Unificato, i vari capigruppo, per averci tolto dal nostro sonno dogmatico e averci dischiuso nuovi orizzonti.

Facciamo voti affinché tutte le Amministrazioni Comunali d’Italia, sull’esempio del nostro comune, pongano in essere analoghe manifestazioni, in modo che, abbattendo ogni provincialismo e ogni vieto campanilismo, si estenda in tutto il paese l’illuminante opera di incivilimento smascheratrice di reazioni cacciatori di streghe quali noi eravamo prima della presente autocritica, cosicché la classe operaia possa finalmente trovare appagamento ai propri desideri di giustizia. E qualora la popolazione degli altri 7.999 comuni italiani avesse qualche difficoltà di comprensione (dovuta alla alienazione prodotta dal sistema), noi siamo convinti che i socialisti sangiovannesi e il loro capo-gruppo consiliare-fedeli alla loro scoperta missione di paladini delle avanguardie marxiste-leniniste-oggettualiste- dimenticando i loro quai congressuali, si faranno pellegrini di cultura e spiegheranno, dalle Alpi alla Sicilia, alle masse alienate il nuovo verbo di liberazione”. Il Movimento Giovanile D.C., *Autocritica*, San Giovanni Valdarno, brak daty; archiwum Casa Masaccio centro per l’arte contemporanea w San Giovanni Valdarno.

według mnie, następująca kwestia: nie zwracać się do tych, którzy mieli okazję i czas przywiązać się do tradycyjnych pojęć kulturowych.

W dalszej części swojego wywodu skupił się na wydarzeniu zorganizowanym przez radykalnych architektów:

Drugim wydarzeniem, w ramach Premio, było wystąpienie florenckiej grupy, która zaoferowała pewną formę „spektaklu-teatru-działań plastycznych-happeningu” (forma nie do zdefiniowania: ale powiedzieliśmy już, że kategorie nie są do niczego potrzebne). Ten spektakl w szczególności wywołał irytację: chciałybyśmy zaznaczyć na marginesie, dlaczego ta irytacja, nawet jeśli mam nadzieję nie jest sztuczna i instrumentalna, opiera się na nieporozumieniu kulturowym. Pokaz poprowadził polemikę z nadmierną konsumpcją: zaprezentowane zostały prawdziwe i smakowite kurczaki z Valdarno, które na skutek manipulacji i perswazji zostały stopniowo zastępowane plastikowymi kurczakami, które świetnie wyglądały, ale oczywiście nie miały żadnej wartości. Było to działanie przeciwko indukcji konsumpcji kulturowej i przeciwko okultystycznej inokulacji idei (temat poruszony, w formie bardziej tradycyjnej, przez Luigi Squarzinę w jego *Emmeti*). Głównymi tematami były stosunki seksualne i wolność religijna, co było wyraźnie widoczne w wielości plastiku i *papier-mâché* obecnych na wystawie, obydwa materiały zdeklarowane przez swoją autentyczność jednocześnie potępiane za swoje fałszerstwo. Dlatego ze zdumieniem przeczytałem deklarację katolickiej partii, która oskarża spektakl za obrazę religii. A jest wręcz przeciwnie, drodzy przyjaciele!³¹⁷.

³¹⁷ „Il fatto è che una abitudine mentale classista ci ha abituati a considerare la ‘cultura’, ivi compresa la ricerca artistica, come un bene da godere in pochi e a patto di aver affinato sensibilità e gusto (alle scuole dei padroni!). La mostra, nel suo complesso, tende invece a porsi come una istanza urgente e vitale, che riguarda la nostra esperienza quotidiana e il nostro modo di essere e di agire. [...] La carica di rottura della mostra e delle manifestazioni è, secondo me, principalmente in questo: di non rivolgersi a chi ha avuto modo e tempo di affezionarsi alle tradizionali nozioni culturali. La seconda manifestazione, nell’ambito del Premio, era condotta da un gruppo fiorentino che ha offerto una forma di ‘spettacolo-teatro-operazione plastica-happening’ (indifinibile: ma abbiamo detto che le categorie non servono), e questa in particolare ha destato irritazione: lo vorrei notare, di passaggio, perchè questa irritazione, se non è artefatta e strumentale, cosa che spero, si fonda su un equivoco culturale. Lo spettacolo conduceva una polemica contro i consumi indotti: vi erano rappresentati degli autentici e saporiti polli del Valdarno che, in ragione della manipolazione e della persuasione, venivano gradatamente sostituiti con polli di plastica, dall’apparenza ottima ma, naturalmente, di nessuna sostanza. Si metteva in guardia, dunque, contro l’induzione dei consumi culturali e contro l’inoculazione occulta delle idee (discorso proposto, in un ambito formalmente più tradizionale, dall’*Emmeti* di Squarzina). Gli argomenti centrali erano i rapporti sessuali e la libertà religiosa, che si vinceva chiaramente dalla gran plastica e cartapesta messa in mostra, erano, ambedue, rivendicati nella loro autenticità proprio mentre se ne denunciava la contraffazione. Con stupore ho letto quindi una dichiarazione di parte cattolica che accusa lo spettacolo di offese alla religione. Ma è proprio il contrario, cari amici!”. C. Popovich, „Dibattite e polemiche attorno al Masaccio”, *L’Unità*, Roma 7. VII. 1968.

W artykule „Nuovi interventi per il Premio ‚Masaccio” (*L’Unità*, 16 lipca 1968) Eugenio Miccini zwraca uwagę na „spektakl” grupy UFO, odczytując intencję architektów zdemaskowania „rytuałów i fetyszy naszych czasów”:

Naprzeciwno Ratusza odbył się spektakl, przygotowany przez studentów architektury z Florencji, który został nazwany „happeningiem” przynajmniej w tym sensie, że akcja zaplanowana i obliczona w każdym szczególe miała to poczucie niepewnej aproksymacji, autoironię, która angażowała wszystko w przypadek czasu, w werbalną gwałtowność, w tymczasowość gestów. Obok tekstu-komentarza, który był ewidentnym przykładem estetycznego i politycznego sprzeciwu, miały miejsce gesty, akcje i karykatury, które natychmiast wywoływały satyryczną orgię na temat przywołanych rzeczy i faktów, a także ewidentną ironię wykorzystanych materiałów, tabu seksu i cywilizacji konsumpcyjnej i przemysłowej, krótko mówiąc był to happening na temat rytuałów i fetyszy naszych czasów³¹⁸.

Na zakończenie tej wymiany opinii i ocen, która jedynie fragmentarycznie została tutaj przytoczona, warto przytoczyć artykuł, który świetnie oddaje specyfikę wydarzeń jak i samą wystawę. Autor, Roberto Sicuteri, podsumował nie tylko tę edycję, ale także ogólną sytuację „kryzysu” sztuki:

Należy od razu zaznaczyć, że ta edycja, obecnie już bardzo dobrze znanej Nagrody, wydaje się być zupełnie odnowiona, wręcz rewolucyjna w porównaniu z poprzednimi. Jesteśmy w atmosferze „globalnej kontestacji”, a zatem nie mogło zabraknąć w samym centrum – mimo roszczeń zwykłych hiperkrytyków zza Apeninów – najbardziej aktualnych kwestii artystycznych. Komitet organizacyjny miał odwagę i to trzeba przyznać: wystarczy zacytować Dorflesa, Accame, Maltese, Popovicha, Vergine, aby zrozumieć w jaką stronę skierowały się badania prac zaprezentowanych trudnej, tokańskiej publiczności. [...] Wystawa jest tym czym jest: dokumentem tworzenia sztuki współczesnej. Wyraża zaburzenie i dezorientację psychologiczną i lingwistyczną (na wszystkich poziomach), które charakteryzują nasze społeczeństwo. [...] Zamykamy zatem tych kilka, być może, chaotycznych

³¹⁸ „L’allestimento della mostra è stato opera dell’architetto Gianni Pettina, il quale ha anche curato la ‘rivelazione’ della facciata rinascimentale del palazzo del Comune, ritagliando la facciata con uno schermo ‘optical’ nero-argento a strisce oblique, che permetteva di fruire il vecchio muro perimetrale del palazzo non già nella disattenzione, di farlo diventare anch’esso ‘oggetto’ insieme agli altri ordinati nella mostra, visibile e non semplice contenitore materiale di una mostra d’arte. Davanti al palazzo si è svolto uno spettacolo, curato e allestito dagli studenti di architettura di Firenze, che è stato chiamato ‘happening’ almeno nel senso che l’azione prevista e calcolata in ogni dettaglio, aveva quel senso di precarietà di approssimazione, di autoironia che tutto coinvolgeva nell’accidente di tempo, nella sua stessa violenza verbale, nella provvisorietà dei suoi gesti. Accanto al testo- commento che era evidentemente l’esempio di un dissenso estetico e politico, i gesti e le azioni, le caricature scaricavano immediatamente un’orgia satirica sulle cose e i fatti evocati, e anche un’evidente ironia sugli stessi materiali, sui tabù del sesso e della civiltà dei consumi e industrie, insomma sui riti e i feticci del nostro tempo”. E. Miccini, „Nuovi interventi per il Premio Masaccio”, *L’Unità*, Roma 16 VII, 1968.

notatek obserwacją, która wydaje nam się istotna: wystawa jest ważna jako nowa manifestacja, jako odważne wyłamanie się z domowego i ograniczonego kostiumu dziś już żałostnego/szkaradnego dla każdego i wszędzie. Oprócz treści, VI Nagroda Masaccio otworzyła okna na majestatyczną dolinę Arno, wpuszczając powietrze. Czy to złe powietrze czy nie, to już inna sprawa³¹⁹.

Parę dni po skandalicznym happeningu, po „wojnie” drukowanych manifestów 12 lipca 1968 w Ratuszu miasta odbyła się otwarta debata, zatytułowana „Sztuka i prowokacja” (*Arte e provocazione*), w której udział wzięli między innymi: dziennikarz Furio Colombo, Umberto Eco, artysta-muzyk Giuseppe Chiari, krytyk sztuki Claudio Popovich, Lapo Binazzi oraz burmistrz miasta Leonetto Melani. Wyżej wymienieni wygłosili swoje wystąpienia, skierowane do zgromadzonych mieszkańców San Giovanni Valdarno, w których bronili artystycznych wydarzeń VI edycji Premio Masaccio³²⁰. Jednym z argumentów było wskazanie, że każda nowa sztuka jest trudna, jednak najważniejszym jest to, że skłania ludzi do myślenia, refleksji i dyskusji. Celem organizatorów oraz artystów nie było obrażanie mieszkańców Valdarno, lecz właśnie zaproszenie ich do wspólnej debaty.

Binazzi, w wywiadzie opublikowanym w książce *Arte in terra d'Arezzo*, przyznał, że debata miała uspokoić publiczność i wytłumaczyć intencje artystów, pokazać, że nie byli oni „goliardami”, którzy są po to, aby „marnować czas i prowokować”. I dodał: „jesteśmy osobami o konkretnej znajomości kulturowej, lingwistycznej, artystycznej i chcemy was z nią zapoznać, chcemy ją wam zaprezentować, chcemy ją wam rzucić w twarz dokładnie w taki sam sposób, w jaki wy wyrwaliście nam mikrofon z rąk i przerwaliście nasz spektakl”³²¹.

³¹⁹ „Va detto subito che questa edizione dell'ormai notissimo Premio valdarnese appare del tutto rinnovata, addirittura rivoluzionaria se rapportata alle precedenti. Siamo in clima di 'contestazione globale' e quindi non poteva mancare – checché ne dicano i soliti ipercritici d'oltre appennino – proprio nel centro più attuali problematiche artistiche. Il Comitato organizzatore ha avuto del coraggio e di questo gli va dato atto: è sufficiente citare Dorfles, Accame, Maltese, Popovich, Vergine, per comprendere in quale direzione si è mossa la ricerca dei lavori da presentare al difficile pubblico toscano. [...] Dunque: la mostra è quella che è: un documento del fare artistico contemporaneo. Esprime il turbamento e il disorientamento psicologico e linguistico (a tutti i livelli) che caratterizza la nostra società. Esprime la persistenza di modelli comportamentali – a livello creativo – ormai ripetuti e non più usati altrove. [...] Dunque: la mostra è quella che è: un documento del fare artistico contemporaneo. Esprime il turbamento e il disorientamento psicologico e linguistico (a tutti i livelli) che caratterizza la nostra società. Esprime la persistenza di modelli comportamentali – a livello creativo – ormai ripetuti e non più usati altrove”. R. Sicuteri, „Arte di oggi nel Valdarno. Per il sesto Premio Nazionale di pittura”, 07.1968, wycinek prasowy.

³²⁰ Niezredagowane maszynopisy wystąpień przechowywane są w archiwum Casa Masaccio centro per l'arte contemporanea w San Giovanni Valdarno i stanowią dziś niezwykle świadectwo ówczesnej debaty na temat kondycji sztuki.

³²¹ „[...] noi non siamo goliardi, non siamo dei perditempo venuti qui a provocare, siamo delle persone che hanno una precisa conoscenza culturale, linguistica, artistica e vogliamo farvela conoscere, vogliamo mostrarvela, la vogliamo sbattere in faccia esattamente come voi ci avete pre-



Il. 24. UFO, *ANAS Restoration*, dziedziniec Palazzo San Clemente, Florencja, 1969. Archivio UFO di Lapo Binazzi



Il. 25. UFO, *Rebus gonfiabile (Rebus viventi all'Isolotto fra le baracche di Don Mazzi)*, Florencja, 1969. Archivio UFO di Lapo Binazzi

Architekt, podczas swojego wystąpienia w Ratuszu, zaznaczył, że prowokacyjna działalność grupy powinna być rozpatrywana w kontekście ówczesnie aktualnych wydarzeń historycznych, takich jak zabójstwo Martina Luthera Kinga, J. F. Kennediego, zamach na Rudiego Dutschke. A więc wydarzeń, które wstrząsnęły opinią publiczną, a jednocześnie pozostały w sferze odległych, nierealnych obrazków z telewizji. Wprowadzenie tych wydarzeń w wymiar „radikalnych” interwencji miało na celu, jak podkreślił Binazzi, podważenie, zakwestionowanie ich, tak jak kwestionuje się nieaktualne i przestarzałe wartości, szkoły czy kierunki każdej kategorii kulturowej czy artystycznej³²².

Krytyk sztuki Tommaso Trini pisząc o interwencji UFO słusznie zauważył, że rozmowy kulturalno-artystyczne miały na prowincji, jaką jest miasteczko San Giovanni Valdarno, większą szczerą i zaangażowaną niż w większych miastach³²³.

W tej perspektywie prowokacyjny happening UFO jak i cała szósta edycja Premio Masaccio, miały stanowić pozytywną próbę wyrwania publiczności z marazmu przyzwyczajień, wykorzy-

so il microfono in mano e ci avete interrotto lo spettacolo”. L. Binazzi, [w:] G. Marotta, *Arte in terra d'Arezzo*, Firenze 2009, s. 217.

³²² L. Binazzi, wystąpienie podczas zebrania „Arte e provocazione”, San Giovanni Valdarno, Palazzo d'Arnolfo, 12.07.1968; archiwum Casa Masaccio centro per l'arte contemporanea w San Giovanni Valdarno.

³²³ T. Trini, „Massaccio a UFO”, *Domus*, 1968, nr 466, s. 55–56.

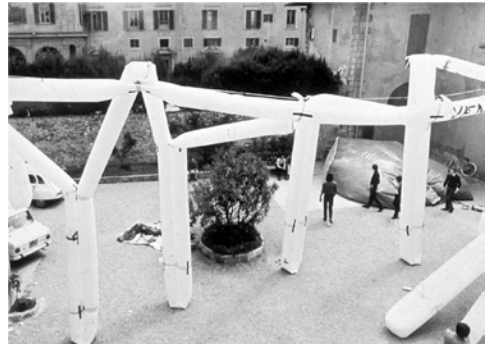
stując do tego mity i rytuały miasteczka. Natomiast debata, którą opisane wyżej wydarzenia spowodowały, była okazją do przyjrzenia się wielopłaszczyznowej, lokalnej reakcji i kontestacji.

Po serii siedmiu happeningów, UFO w kilku swoich projektach powróciło do wykorzystania dmuchanych obiektów. Architekci zrealizowali dmuchaną wersję domu A.N.A.S. o wymiarach 4 x 4 x 6 metrów (1969) (il. 24), *Rebus gonfiabile* (*Rebus viventi all'Isolotto fra le baracche di Don Mazzi*) w dzielnicy Isolotto we Florencji (1969) (il. 25), oraz *Restauro acquedotto romano di campagna* – dmuchana wersja rzymskiego akweduktu, zrealizowana w formie happeningu na dziedzińcu San Clemente we Florencji (1970) (il. 26).

Z okazji wystawy *Utopie radicali*³²⁴ odtworzone zostały dwa obiekty wykorzystane podczas ulicznych happeningów. Obiekt w kształcie litery „S”, symbolizujący amerykańskiego dolara lub logo supermarketu Esselunga, wraz z wizerunkami Rudiego Dutschke, zawieszony na dziedzińcu Palazzo Strozzi (il. 27), natomiast pocisk z napisem „Colgate con Vietcong” po jednej i „UFO” po drugiej stronie, pojawił się wewnątrz Mercato Centrale (il. 28).

~ Wnętrza i przedmioty

Po ulicznych interwencjach, w latach 1969–1972, grupa zaczęła projektować wnętrza lokali sklepów *Forza John!*



Il. 26. UFO, *Restauro acquedotto romano di campagna*, dziedzińce Palazzo San Clemente, Florencja 1970. Archivio UFO di Lapo Binazzi



Il. 27. UFO, rekonstrukcje *Urbeffimero - Esselunga* z okazji wystawy *Utopie Radicali*, dziedzińce Palazzo Strozzi, Florencja, 2017, fot. autorki

³²⁴ 20.10.2017–21.01.2018, Palazzo Strozzi, Florencja.



Il. 28.
UFO, rekonstrukcje
*Urbeffimero - Colgate con
Vietcong/UFO* z okazji wystawy
Utopie Radicali, Mercato
Centrale, Florencja, 2017,
fot. autorki

(1967), *Mago di Oz*, *Saga de Xam*, *You Tarzan Me Jane* (1973), zielarni *Re di Puglia* (1969), restauracji *Sherwood* (1969) i dyskoteki *Bambaissa* (1969, 1970, 1971)³²⁵. Odzwierciedlały charakter radykalnego projektowania w wykonaniu UFO i stanowią przykład zburzenia przez grupę „retoryki dobrego smaku”. Wnętrza te tworzone były nie za pomocą racjonalnych i funkcjonalistycznych środków, lecz były wynikiem grupowej „burzy mózgów” i kolektywnej wyobraźni.

Pierwszym wnętrzem zaprojektowanym przez grupę był sklep sportowy *Forza John!*, do którego nie zachowały się niestety żadne zdjęcia dokumentujące aranżację. Jedyne świadectwem jest przygotowany przez Lapo Binazziego kolorowy rysunek oddający specyfikę wnętrza. Projekt ten stanowić może pierwszy przykład nowego, radykalnego projektowania, a także być zapowiedzią następnych projektów wnętrz, których elementy wyposażenia śmiało nawiązywały do ówczesnej kultury popularnej, do jej symboli i bohaterów. Kolejne projekty wnętrz kontynuować będą estetykę kiczu, sceniczności, gry i narracji, które staną się znakiem rozpoznawczym wnętrz UFO.

Następnym wnętrzem zaaranżowanym przez UFO była restauracja *Sherwood*. Znajdowała się w odnowionych po powodzi wnętrzach parterowych i piwnicznych, na via Torta we Florencji (na przeciwko dyskoteki *Mach2* zaprojektowanej przez grupę Superstudio). Każde pomieszczenie zostało zaaranżowane w wyjątkowy i unikalny sposób, w każdym „toczyła się” inna opowieść. Jedną z sal przywodziła na myśl wnętrze zamku króla Artura (il. 29, 30, 31, 32). Na środku dominowała złożona konstrukcja na planie półkola, do której podwieszony był baldachim z purpurowej tkaniny. Pod nim, również po łuku ustawiony był stół w kształcie podkowy, obłożony ceratą w szkocką kratę Mackintosh. Półkole blatów odbijało się w lustrze na ścianie, do której przymocowano konstrukcję, tworząc aluzję i iluzję Okrągłego Stołu. Przy stołach ustawione zostały wysokie

³²⁵ Informacje na temat wnętrz: UFO, „Le cammelle di salvataggio”, *Domus*, 1970, nr 483, s. 50–51; T. Trini, „L’UFO della parodia”, *Domus*, 1971, nr 495, s. 46–48; P. Navone, B. Orlandoni, „Il disaggio delle avanguardie”, *Casabella*, 1975, nr 404–405, s. 79.

siedziska, odzyskane przez członków grupy ze starego autobusu, obite czarną skórą, których zaplecki ozdobiono kartonowymi dekoracjami. Jedną z takich dekoracji były trzy profile: Włodzimierza Lenina, Robin Hooda i Mandrake'a³²⁶, ustawione na podeście imitującym marmur. Pod resztą ścian pomieszczenia, ozdobionych tapetą ze wzorem kamiennego muru, znalazły się stoliki o różnej wysokości. Zamysłem UFO było wprowadzenie gry ról: wyższe blaty przeznaczono dla „lepiej” urodzonych, natomiast przy niższych mieli zasiadać biedni, mając przed oczyma opasłe brzuchy, wygodnie siedzących, „panów”. Dodatkowe elementy tego wnętrza stanowiły, ustawione na stolikach, własnoręcznie wykonane, złote lampy *Dollaro*, których funkcja oświetlenia „została całkowicie przyćmiona przez walory estetyczne i ironiczne”³²⁷.

Pomyślcie, że lampy *Dollaro* wykonane przez UFO stworzone zostały do wnętrza mitycznej restauracji Sherwood i stały na półokrągłym stole króla Artura obłożonym plastikowym obrusem w szkocką kratę klanu Mackintosh! [...] Lampa *Dollaro* skonstruowana na bazie *Pietra Serena*, stała się swego rodzaju pomnikiem Paperon de'Paperoni (Sknerusa McKwacza), przedstawionym w ironicznej estetyce ministerialnej lat 30. Na złożonym kloszu lampy opowiedziane zostały niesamowite historie jak ta [...] przedstawiająca cmentarz z kropielnicami z wodą święconą, krzyż z cennego drewna zakupiony w sklepie z dewocjonaliami i czule „poetyckie” kwiaty z żelaza. [...] Albo inna lampa *Dollaro*, która na tej samej bazie przedstawia Volkswagena i palemkę, o którą zamierza się rozbić, tak jakby klosz lampy był pustynną wydmą. W pozostałych wariantach historie zawsze były inne. Przykład pozostaje niedościgniony, nawet dziś, gdy semiotyka wyszła z mody!³²⁸.

Drugie pomieszczenie restauracji zaaranżowano jako wnętrze wieloryba, który połknął łódź. Pod sufitem zawieszono wykonany z *papier-mâché* kręgosłup

³²⁶ Komiksowa postać stworzona przez Lee Falka i Phila Davisa w 1934 roku. Magik Mandrake charakteryzował się frakiem, powiewającym płaszczem, czarnym błyszczącym cylindrem i cienkim wąsikiem. Walczył ze złymi mocami używając do tego magii i sztuczek.

³²⁷ „Lampada *Dollaro*”, un oggetto la cui funzione illuminante è del tutto ‘oscurata’ dalla valenza estetica ed ironica”. S. De Stefano, *Il Design Radicale...*, s. 78.

³²⁸ „Pensate che le Lampade *Dollaro* degli UFO erano fatte per il mitico ristorante Sherwood e stavano su una semi-tavola rotonda di Re Artù con tovaglia di plastica in finto tartan scozzese del clan dei Mackintosh! Che ci volete fare, resto un sentimentale. [...] Lampada *Dollaro* che era costituita da una base in pietra serena su cui si ergeva una sorta di monumento a Paperon de' Paperoni rivisto in un'estetica ironica ministeriale anni '30. Sul cappello della lampada dorata erano poi raccontate storie incredibili come quella [...] che rappresenta un cimiterino con acquasantiere, croce di legno pregiato acquistata in un negozio per paramenti religiosi, e fiori di ferro teneramente 'poetici'. (...) „Oppure l'altra Lampada *Dollaro* che, sullo stesso impianto base stagliava un maggiolino Volkswagen 'tutto matto' e una palmina contro cui l'auto era andata a sbattere come se il cappello della lampada fosse una duna del deserto. Nelle altre varianti le storie erano sempre diverse. L'esempio resta insuperato, anche oggi che la semiotica è passata di moda!”. L. Binazzi, *Ghiribizzi di luce*, [w:] *UFO Story...*, s. 257.



Il. 29. UFO, wnętrza restauracji *Sherwood*, Florencja, 1969. Archivio UFO di Lapo Binazzi



Il. 30. UFO, wnętrza restauracji *Sherwood*, Florencja, 1969. Archivio UFO di Lapo Binazzi

ze schodzącymi po ścianach żebrami, a na jednej ścianie przy podłodze, UFO umieściło wykonaną z kartonu otoczoną kłami, otwartą paszczę. Wyposażenie tej sali, pomalowanej na ciemny, szary kolor, to drewniane stoliki oraz skrzynie z dorobionymi oparciami służące jako siedziska.

Przy schodach, które prowadziły z parterowych sal do piwnicznych UFO wstawili pnącą się w górę, „aż na Księżyc”, wielkich rozmiarów łądygę fasoli, która wykorzystana była, podobnie jak wszystkie pozostałe sale, jako scenografia dla performansów członków grupy.

Na zdjęciach dokumentujących restaurację, wnętrza sprawiają wrażenie chaotycznych, przeładowanych przedmiotami nagromadzonych w procesie twórczym, przez to wszystko utrudniona jest percepcja samych wnętrz. Binazzi, w rozmowach o tworzeniu tych projektów, mówił o łączeniu idei – *associazione di idee* – poprzez dodawanie kolejnych skojarzeń, a przez to kolejnych elementów. Dlatego panował w nich „twórczy bałagan” i nieciągłość aranżacji, a jednocześnie niekończąca się akcja, dosłowne „dzianie się”. Architekci ożywiali przestrzeń za pomocą swoich prowokacyjnych performansów oraz obiektów zapożyczonych ze sztuk wizualnych i środków masowego przekazu. Podczas jednej z rozmów architekt zdradził szczegóły dotyczące procesu kreowania restauracji, dla której nie istniał żaden rysunek techniczny. Dopiero w 1972 r. Binazzi wykonał

rysunek odręczny rekonstruujący wnętrze³²⁹ (il. 33).

Podczas jednej z rozmów, Lapo Binazzi opowiedział o procesie kreacji wnętrza restauracji, które było efektem burzy mózgów wszystkich członków grupy i efektem zastosowania teorii semiologicznych Umberto Eco, dyscypliny wówczas eksperymentalnej³³⁰. W dalszej części swojej wypowiedzi Binazzi opisał wnętrza *Sherwood*, wskazując na najważniejsze inspiracje i nawiązania do ówczesnej kultury, nauki i sztuki:

Dzięki burzy mózgów zdecydowaliśmy, że dziedziniec zaaranżujemy za pomocą tapety Sandersona z dwuwymiarowym motywem kamiennej ściany, aby przywodziła skojarzenia z karawanserajem, natomiast pomieszczenie ze sklepieniem krzyżowym stało się wnętrzem zamku. Wszystko to jest niezwykle rady-

³²⁹ Rysunek wykonany przez L. Binazziego w 1972, o wymiarach 70x100 cm, ofiarowany przez autora domowi aukcyjnemu Casa d'Aste Pandolfini we Florencji, następnie zakupiony przez Frac w Orleanie.

³³⁰ „Pomysł narodził się wewnątrz grupy. Wszyscy wnieśliśmy swój wkład, ponieważ zgodziliśmy się, aby ten projekt był również sposobem na zastosowanie teorii, których nauczyliśmy nas Umberto Eco, tj. teorii semiotyki, którą studiowaliśmy uważnie i która w tamtym czasie była nauką eksperymentalną”. („È un'idea cresciuta all'interno del gruppo. Abbiamo contribuito tutti come gruppo, perché su questa idea ci trovavamo d'accordo ed era un modo di applicare anche le teorie che ci insegnava Umberto Eco, cioè le teorie della semiotica che noi studiavamo a fondo e che a quell'epoca era una scienza sperimentale”). L. Binazzi, rozmowa z dnia 25.03.2016, Florencja.



Il. 31. UFO, wnętrza restauracji *Sherwood*, Florencja, 1969. Archivio UFO di Lapo Binazzi



Il. 32. UFO, wnętrza restauracji *Sherwood*, Florencja, 1969. Archivio UFO di Lapo Binazzi



Il. 33. Lapo Binazzi, rysunek wnętrza
Sherwood, 1972. Archivio UFO di Lapo
 Binazzi

kalne, ale jednocześnie ci, którzy to widzą, uważają, że jest to raczej postmodernizm. Ale postmodernizm narodził się w 1976 roku, ponieważ niektórzy – w tym Amerykanie Venturi, Scott Brown – kopiowali z tych projektów. Zastosowali oni eklektyzm w architekturze. My natomiast byliśmy wolni. Jedną z cech charakterystycznych była subwersja Eschera, odwrócenie perspektywy. Tutaj nie ma właściwie perspektywy: cechy przestrzenne tworzą relacje między elementami a językiem użytym do ich opisanie. Historie w restauracji *Sherwood* są nieskończone. Dlatego mówiłem o fraktalach. Fraktalach opartych na matematyce nieciągłości autorstwa René Thoma. Są to rzeczy, które intuicyjnie wynieśliśmy z semiotyki i kojarzenia idei. Takimi skojarzeniami był np. Okrągły Stół, ale umieszczony przy lustrze, dlatego robimy tylko jedną połowę, aby druga się odbijała. Na stole musi pojawić się obrus, ale jak wygląda obrus Okrągłego Stołu króla Artura wewnątrz szkockiego zamku? Plastikowy, w kratkę firmy McIntosh, który akurat jest na rynku do kupienia. Trony były siedziskami ze starych autobusów znalezionych na złomowisku, z nowym obiciem z czarnego lateksu. Były też krzywe stoły, przy których odbywała się gra ról – pana, który jadł wygodnie, i biedaka, który siedział na stołku i patrzył na brzuch pana. Kiedy stworzyliśmy to wnętrze naszym pragnieniem było, aby interpretowano je we właściwy sposób. Jednak nikt nie zrozumiałby tego, co mieliśmy na myśli, dlatego organizowaliśmy tam również performansy, akcje.

Następnie dodaliśmy lampy Dollaro, dziwne, nawiązujące do estetyki Kaczora Donalda, i tak dalej. Tutaj odnaleźć można wszystkie inwencje tego typu. Jest na przykład sala będąca wnętrzem wieloryba, który połknął galeon: podłoga jest pochylona, a stoły mają nogi o różnych wysokościach. Natomiast w kambuzie, który pokryty jest skórą węża, znajduje się okno. Jest też jaskinia, w której roślina fasoli pnie się na Księżyc. Aż do ostatniej chwili, do dnia inauguracji, było coś do dodania: chcieliśmy dodać kraty i postanowiliśmy zrobić je z bambusowych kijów. Ale gdzie znaleźć bambusowe kije? Ja się tym zajmę – powiedziałem. Bambus znajduje się w ogrodzie willi na Placu Michała Anioła lub przy Porta Romana. Pojechałem tam więc samochodem i piłą wyciąłem pędy bambusa, które potem wsadziłem do bagażnika i przywiozłem do restauracji i wstawiłem do okna³³¹.

³³¹ „Attraverso il brainstorming decidemmo di fare le pareti di questo cortile con la carta da parati Sanderson, e quindi è bidimensionale. Tutto questo è estremamente radical, ma allo stesso

Uzupełnieniem aranżacji wnętrz była ulotka – minikomiks *Corriere di Sherwood*. Swoją formą i tytułem nawiązywać miała do dodatku do gazety *Corriere della Sera – Corriere dei Piccoli*, w którym publikowane były pierwsze komiksy dla dzieci. Na jednej stronie zostało opublikowanych osiem zdjęć z pomieszczeń restauracji, każde opatrzone strofą rymowanki:

CORRIERE DI SHERWOOD

Anno OZ – N. Uni.

1^a alta marea degli anni '70

L. \$ 25 yen

Aspettando gli U.F.O. amici
 stan gli attacchi dei nemici!
 Anche se non sono eroi
 le crociate fan per voi.

tempo chi lo vede pensa che è invece post-modern. Ma il post-modern nasce nel '76, perché alcuni – tra cui Americani Venturi, Scott Brown – hanno copiata da queste cose qui. Hanno applicato eclettismo all'architettura. Noi invece eravamo liberi. Una caratteristica era il sovvertimento alla Escher, il sovvertimento della prospettiva. Qui non c'è quasi mai prospettiva: le caratteristiche spaziali sono date dai rapporti fra elementi e dal linguaggio adoperato per descriverli. Le storie dentro il ristorante Sherwood sono infinite. Per questo io ho parlato di frattali. Frattali in base alla matematica della discontinuità, di René Thom. Si tratta di cose che noi abbiamo intuito partendo dalla semiotica e dell'associazione di idee. Le associazioni di idee, per esempio, sono: facciamo la Tavola Rotonda, però ci mettiamo gli specchi dietro, così ne facciamo solo metà, e dopo diventa rotonda con gli specchi. Facciamo la tovaglia, ma la tovaglia della Tavola Rotonda di re Artù all'interno del castello scozzese com'è? Con il tartan con il clan dei McIntosh in plastica, in tovaglia plastificata, che c'è in commercio, allora facciamo la tovaglia del clan dei McIntosh!. I troni avevano le sedute che erano dei vecchi sedili di autobus presi alla sfasciacarrozze e quindi rivestiti di latex nero. Qui c'erano i tavoli a zeta, dove c'era il gioco di ruolo del padrone che mangiava comodo e del povero che era seduto sullo sgabello e guardava la pancia del padrone. E poi una volta progettato, il nostro desiderio era quello che venisse interpretato nella maniera giusta. Ma siccome sapevamo che nessuno l'avrebbe capito come noi l'avevamo in mente, allora facevamo anche queste *performance*, queste azioni. Poi sopra ci mettiamo queste lampade Dollaro, strane, che sono derivate da Paperone e via discorrendo. Ecco, qui trovi tutte invenzioni di questo tipo. Per esempio questa è una stanza che è l'interno di una balena che ha ingoiato un galeone: il pavimento è rimasto inclinato i tavoli hanno le gambe di diversa altezza per ritornare in pari. Poi nella cambusa, che è tutta a pelle di serpente, c'è una finestra. (...) E c'è una cavea, un vuoto, dove una pianta di fagiolo andava su fino alla Luna. Fino all'ultimo, fino alla sera dell'inaugurazione, c'era qualcosa da aggiungere: volevamo aggiungere delle sbarre e decidemmo di farle con le canne di bambù. Ma le canne di bambù dove si trovano? Ci penso io, dissi. Il bambù si trova nel giardino di una villa a Piazzale Michelangelo o a Porta Romana. Io allora sono andato con la macchina e con la sega ho tagliato il bambù, l'ho messo nel portabagagli, l'ho portato al ristorante e l'ho messo alla finestra". L. Binazzi, rozmowa z dnia 25.03.2016, Florencia.

Entran 6 fiocchetti neri
e son morti già da ieri
con la Svizzera nel cuore
l'esiliato ohiboò! si muore.

E Bonatti esploratore
fa le foto alle signore
sta girando un fumettone
certo Allah! Televisione.

Bei vestiti fa l'infanta
per un party anni '50
nella pancia nel padule
Tarzan dorme nel baule.

Nel padule dei Sargassi
sopra Atlantide e i suoi massi
è scoppiato un pandemonio
sui balcon del condominio.

Spannocchiando stan da ieri
nientemen che i moschettieri
per saper con chi nel fiore
Lady Jane farà l'amore.

In quel bunker dell'Ussuri
il fagiolo spacca i muri
Pollicino l'ha piantato
e si pente d'esser N.A.T.O.

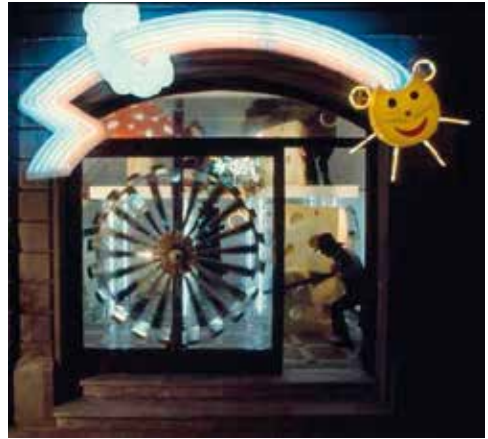
Ma i nemici alfine han vinto
hanno ucciso ed hanno estinto
Et s'on va tout Seul Tarzan
à travers un restaurant³³².

Całość można określić mianem czystej formy ekspresji języka, łączenia niekiedy absurdalnych skojarzeń, gdzie logika i sens nie stanowią sedna sprawy. Odnosi się ona do równie zaskakujących aranżacji, w których toczy się akcja. Jest przykładem łączenia projektu architektonicznego z tekstem.

³³² *UFO Story...*, s. 72

Butik *Mago di Oz*

Kolejnym projektem grupy był butik *Mago di Oz* (1969, Viareggio) (il. 34, 35, 36, 37), dla którego UFO zaprojektowało nie tylko wnętrze, ale również witrynę i neonowy szyld. Już sama nazwa sklepu odnosi się do słynnej powieści dla dzieci *Czarnoksiężnik z krainy Oz* i wprowadza bajkowy, fantastyczny charakter do tej realizacji. Dzięki fotografiom dokumentujących wnętrze można wyobrazić sobie, jak sklep mógł wyróżniać się w ciągu ulicznym, dzięki swoim śmiałym kolorom i elementom wyposażenia. Sama witryna zaskakiwała przechodniów nietypowym neonem, przedstawiającym uśmiechnięte słońeczko przebijające się przez obłok i pozostawiające za sobą ogon wykonany z pięciu podłużnych, cieniutkich pasów neonowych. W witrynie ustawione zostało wielkie obrotowe koło, które dodatkowo przykuwało uwagę przechodniów. We wnętrzu dominowały, podtrzymujące antresolę, dekoracyjne kolumny z przezroczystego pleksi, które podświetlane były neonową tubą umieszczoną w ich środkach. Na antresoli przewidziane były wielkich rozmiarów obiekty wykonane z poliuretanu – ser ementaler oraz kapelusz muchomora, które, będąc elementami ruchomymi, przemieszczały się po całym sklepie, w zależności od dziejącego się we wnętrzu performansu. Aranżacje dopełniały, zdawałoby się przypadkowe, przedmioty znalezione przez członków grupy, jak np. kran zamocowany do ściany i pod nim suszarka na naczynia. W środku znalazł się również



Il. 34. UFO, wnętrze butiku *Mago di Oz*, Viareggio, 1969. Archivio UFO di Lapo Binazzi



Il. 35. UFO, wnętrze butiku *Mago di Oz*, Viareggio, 1969. Archivio UFO di Lapo Binazzi



Il. 36. UFO, wnętrze butiku *Mago di Oz*, Viareggio, 1969. Archivio UFO di Lapo Binazzi



Il. 37. UFO, wnętrze butiku *Mago di Oz*, Viareggio, 1969. Archivio UFO di Lapo Binazzi



Il. 38. UFO, happening *La comune agricola di Piazza della Signorina*, Florencja, 1970. Archivio UFO di Lapo Binazzi

podest z tronem obłożony srebrną folią, wykorzystany podczas performansu grupy i uwieczniony na zdjęciu.

Stworzone dla tego wnętrza obiekty z polietylenu w kształcie sera lub grzyba zostały wykorzystywane w innych projektach grupy, np. w happeningu *La comune agricola* na placu della Signoria (1970, il. 38). Podczas tego happeningu, członkowie grupy wystawili niektóre ze swoich polietylenowych obiektów oraz kilka głów kapusty, które usilnie próbowali sprzedać przechodniom.

Butik *Saga de Xam*

Kolejne aranżacje wnętrza butiku *Saga de Xam* (1969, Florencja) (il. 39, 40, 41)

inspirowane były perypetiami komiksowych postaci Bibì i Bibò. Poszczególne sale stanowiły scenerie dla przygód, które UFO opisało w krótkim wierszyku zatytułowany *I Grandi Viaggi*:

I Grandi Viaggi
 Pedro l'alpino scala il Cervino
 Nella foresta nera c'è la ragnatela Nel
 castello del vampiro
 Il Gulliver moderno si siede sul castel-
 lo
 Bibì e Bibò sui campi della luna... La
 tordella... la colonna...
 Nella foresta nera... il groviera
 C'era una volta...³³³

W tym lapidarnym tekście, w którym nadaremnie doszukiwać się sensu, wymienione zostały najważniejsze elementy znajdujące się w pomieszczeniach: zdobywanie szczytu szwajcarskiego sera z dziurami, czarny las i pajęczyna, zamek wampira, współczesny Guliwer, Bibì i Bibò na Księżycu, a także Tordella (mama bohaterów) i kolumna. Wszystkie one odnoszą się do egzotyki i trybalizmu, do przygód opisywanych w komiksach, do legend i mitów, które krążyły w kulturze popularnej. Jak stwierdził krytyk Tommaso Trini „kultura niska lubuje się w przygodowych opowieściach lub wyprawach organizowanych ze smakiem”³³⁴.

Wnętrza zaaranżowane zostały głównie kolorowymi, popowymi dekoracjami scenicznymi, które nadawały pomieszczeniom odrealniony charakter i przenosiły odbiorcę w inny, bajkowy świat. Podobnie jak w poprzednich projektach, również w tym UFO wykorzystano proste i tanie materiały architektury *soft* oraz znalezione przedmioty, które wypełniały każdą wolną przestrzeń. Wszystkie te elementy nadawały wnętrzu charakter działającej się nieprzerwanie akcji, przygody, do której członkowie grupy chcieli wprowadzić odbiorcę.



Il. 39. UFO, wnętrza butiku *Saga de Xam*, Florencja, 1969. Archivio UFO di Lapo Binazzi

³³³ *UFO Story...*, s. 92.

³³⁴ „Nella bassa cultura si godono le storie avventurose o i viaggi organizzati con grande gusto”. T. Trini, „UFO della parodia”, *Domus*, 1971, nr 459, s. 48.



Il. 40-41. UFO, wnętrza butikiu *Saga de Xam*, Florencja, 1969. Archivio UFO di Lapo Binazzi

Zielarnia *Re di Puglia*

Kolejnym wnętrzem stworzonym przez UFO była zielarnia *Re di Puglia* (1969, Florencja). Motywem przewodnim wnętrza stał się rzymski akwedukt uzyskany z dostawionej do ścian trójwymiarowej formy, pokrytej tapetą ze wzorem czerwonej cegły (il. 42, 43, 44). W niszach pod łukami wstawiono półki pokryte sztuczną trawą, na których ustawione były porcelanowe naczynia przeznaczone do trzymania ziół. W dolnej partii wnętrza znajdowały się szafki, których drzwiczki również pokryte zostały sztuczną trawą. Tym samym materiałem potraktowane zostało podium, które ustawione było w centralnej części sklepu. Dodatkowy element wyposażenia tego wnętrza stanowiła atrapa studni obłożona tapetą z motywem czerwonych cegieł oraz kamieni, na której znalazła się tablica: *Pericolo d'incendio* (Zagrożenie pożarowe). Sufit sklepu pomalowany został na błękitny kolor przywodzący na myśl niebo, na którym pojawiły się białe obłoki. O tym wnętrzu Trini wypowiedział się następująco:

W sklepie zielarskim Król Apulii kultura niska, wraz ze swoimi wyobrażeniami i zachowaniami, rozgałęzia się na wszystkie strony; ten zielnik-świątynia może być wszystkim: aktem ekologicznej litości wobec zabitej natury i trywialnym



Il. 42-44. UFO, wnętrza sklepu zielarskiego *Re di Puglia*, Florencja, 1969. Archivio UFO di Lapo Binazzi

gestem przeciwko patetyczności ekologicznej, reaktywowanym patriotyzmem i ziołową herbatką patriotyczną³³⁵.

Dyskoteki *Bamba Issa*

W latach 1969–1972 grupa zrealizowała trzy aranżacje dla dyskoteki *Bamba Issa* w miasteczku Viareggio. Pierwsza edycja, z 1969 roku, nawiązywała swoim charakterem do *Baśni z tysiąca i jednej nocy* (il. 45, 46, 47, 48). Wnętrze pomyślane zostało jako wielki touareski namiot, pod którym znalazły się wielkie klepsydry z piaskiem oraz metalowa konstrukcja z platformą dla didżeja z motywem „latającego dywanu” księcia Husajna. Nie zabrakło również podium do tańca z luksferów podświetlanych od dołu kolorowymi światłami oraz projektora wyświetlającego dostosowane do atmosfery obrazy. Również i w tym wnętrzu architektki postarali się o zaskakujące, przypadkowe przedmioty, które nawiązywać miały do charakteru dyskoteki.

Szczególnym elementem wnętrza były charakterystyczne siedziska – wielbłądy³³⁶. Były to prostokątne drewniane skrzynki obite u góry miękkim materiałem. Do każdej z nich przymocowano plastikowy pysk zwierzęcia, a do niektórych – również „garby”; na kilku z nich pojawiły się także stoliki na napoje. Zdjęcie siedzisk, ustawionych na plaży na tle zachodzącego słońca, zdobiło okładkę magazynu *Domus* nr 483 z 1970 roku. Na pięćdziesiątej stronie tego numeru opublikowany został komentarz odnoszący się do zdjęcia, zatytułowany „Le cammelle di salvataggio”:

Może to być wschód albo zachód słońca, ale słowo „Koniec” już się pojawiło na tych zdjęciach jak w filmie o słodkim lecie. Wielbłądy dwukrotnie ciężko pracowały w tym sezonie w nowiutkim nocnym klubie Forte dei Marmi, do którego sprowadzone zostało Maroko, epopeja Nasa, najprawdziwsze ślady prawdziwego Armstronga, Latający Holender, a wszystko to fantastycznie doprawione emocjonującymi wersalskimi nocami. UFO z Florencji przewidziało wielką przyjemność dla dorosłych z różnorodnej i relaksującej grze wielbłądów-fotele. Nie oszczędzają im nawet rytuału końca lata: w karawanie, w lektyce, oto one oddalające się w stronę morza, pustyni, fal, wydm. Wielbłądy-fotele, które nie były w stanie

³³⁵ „Ma è nell'erboristeria Re de Puglia che la bassa cultura, con le sue immagini e i suoi comportamenti, ramifica ovunque; questo erbario – sacrario può essere tutto: atto di pietà ecologica per la natura uccisa e gesto triviale contro il patetismo ecologico, patriottismo rinverdito e tisana patriottarda”. T. Trini, „UFO della parodia”, *Domus*, 1971, nr 459, s. 48.

³³⁶ Zdjęcie karawanu „wielbłądzich” siedzisk zdobi okładkę nr 483 magazynu *Domus* z 1970 roku. Na s. 50 tego magazynu opublikowany został krótki tekst na temat omawianego wnętrza – *Le cammelle di salvataggio*.



Il. 45-48. UFO, wnętrza dyskoteki *Bamba Issa I*, Viareggio, 1969. Archivio UFO di Lapo Binazzi

zmienić się w prawdziwe zabawki, a dorośli żegnają je; dzieci, jak wiadomo, niszczą je i zostawiają³³⁷.

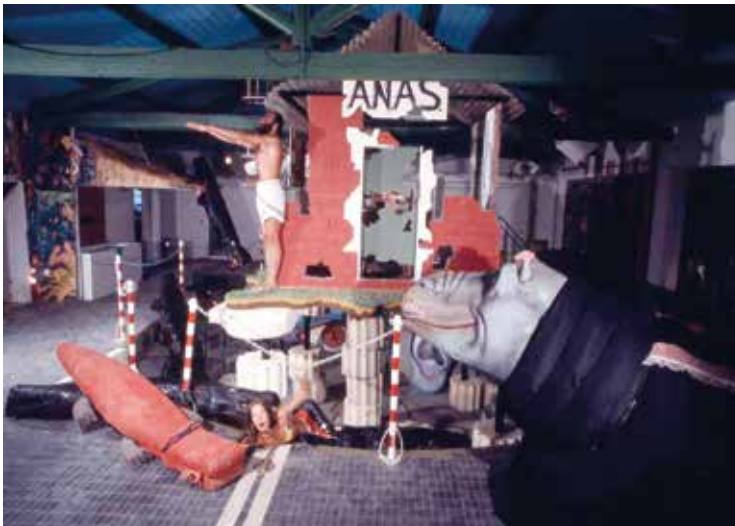
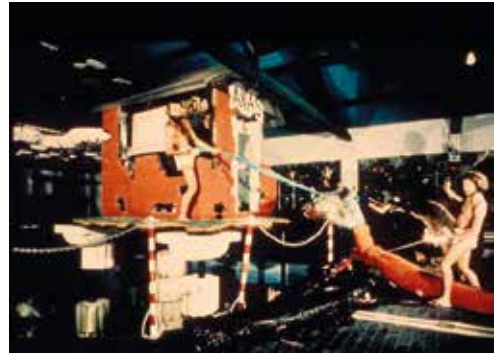
Druga edycja *Bamba Issa* (1970–1971) miała już odmienny charakter (il. 49, 50, 51, 52). Środek lokalu zajęła, ustawiona na obniżeniu w podłodze, sporych rozmiarów konstrukcja podtrzymująca atrapę domu A.N.A.S. Pionowe elementy konstrukcji zostały częściowo obłożone wykonanymi z poliuretanu fragmentami doryckich kolumn, podobnych do tych, jakie wykorzystano w butiku *Saga de Xam* czy w restauracji *Sherwood*. W obniżeniu, pod owym domem A.N.A.S., znajdowały się miejsca do siedzenia, na wprost których znajdowało się wielkie oko wykonane z *papier-mâché*. Całość otaczał plastikowy łańcuch rozwieszony na biało-czerwonych słupkach.

W tej edycji *Bamba Issa* znalazły się również wykonane przez grupę z różnych materiałów krokodyle i hipopotamy, stara huśtawka dla dwóch osób, a także prowizoryczne kino. Wszystkie te elementy stanowiły atrybuty do rozgrywanych wewnątrz akcji i historyjek. Przykładem może być wnętrze kina, gdzie wprowadzona została gra ról. Na zdjęciu dokumentującym performanse widzimy siedzącą po prawej stronie obściskującą się parę, po lewej natomiast – samotnika obserwującego miłosną scenę z zazdrością. Zgodnie z interpretacją Lapo Binazziego znamienne są strony, po których siedzą bohaterowie i które należy rozumieć jako wyraz preferencji politycznych: „Chcieliśmy pokazać społeczeństwo idealnie podzielone na klasy. Na prawo bogaci, na lewo biedni. W ten sposób choć trochę egzorcyzmowało się to napięcie społeczne, rozcieńczając je w grze na rolę”³³⁸.

W trzeciej edycji członkowie grupy odwołali się do klimatu amerykańskich *fun parków* lat 60. i 70. XX w., z maszynami do „łowienia” nagród, plastikowymi siedziskami z karuzel, kolorowymi sztyldami i parkietami do tańca (il. 53, 54). Całość dyskoteki „dopieszczona” była kolorowymi neonami, znaleźskami i malunkami na ścianach.

³³⁷ „Può essere l'alba o il tramonto, ma la parola Fine è già apparsa su queste immagini come in un film sulla dolce estate. Le cammelle sgobbarono due volte per tutta la stagione nel nuovissimo night di Forte dei Marmi, dove erano stati importati il Marocco, l'epopea della Nasa, le impronte più vere del vero Armstrong, e l'Olandese Volante, il tutto in sovrimpressione fantastica per le emozionanti notti versiliesi. L'UFO di Firenze aveva previsto i grandi svaghi degli adulti nell'assortito e rilassante gioco delle cammelle-poltrone. Non risparmiano loro neppure il rito dell'estate-è-finita: in carovana, in letizia, eccole allontanarsi verso il mare, il deserto, le onde, le dune. Cammelle-poltrone che non sono riuscite a trasformarsi in veri giocattoli, con i loro adulti che danno loro d'addio; i bambini si sa, distruggono e abbandonano”. UFO, „Le cammelle di salvataggio”, *Domus*, 1970, nr 483, s. 50.

³³⁸ „Volevamo far vedere una società divisa perfettamente in classi. A destra i ricchi, a sinistra i poveri. Così si esorcizzava un po' questa tensione sociale, stemperandola in un gioco di ruolo”. Lapo Binazzi, *Zero Design Festival, Radical Disco, Club Plastic, Mediolan* 20.03.2016.



Il. 49-52. UFO, wnętrza dyskoteki *Bamba Issa I,I* Viareggio, 1970-1971. Archivio UFO di Lapo Binazzi

Lapo Binazzi o idei przyświecającej tworzeniu tych wnętrz opowiedział następująco:

Dyskoteka narodziła się z idei miejsca, które można zmieniać z roku na rok. Aranżacje były wykonywane niskim kosztem, po to, aby móc używać jak najwięcej różnych form, czasem wręcz niedorzecznych. UFO decydują się włączyć do swoich projektów nauki z semiotyki oraz problematykę związaną z *Dziełem otwartym* Umberta Eco, a więc będą to wczesne lata 60. Odnoszą się m.in. do Jamesa Joyce'a i jego *Finneganes Wake* – pierwszej postmodernistycznej książki.

Dyskoteka Bamba Issa była elastyczną przestrzenią, która trwała przez rok, a w następnym została całkowicie zmieniona. Tą przestrzenią był wielki namiot, hangar, który znajdował się na plaży. Ideą na aranżacje była prezentacja naszych parodii. Bamba Issa nr 1 przedstawiała wielbłądy z przygód *Kaczora Donalda* i *Magicznej Klepsydry* z czerwonym piaskiem z oazy Bamba-Issa. Wyświetlane były zdjęcia, które na pierwszy rzut oka przedstawiały plażę, pustynię, ale w rzeczywistości było to powiększone ujęcie włosów na przedramieniu. Magiczny efekt – coś co wydaje się być czymś, ale jest czymś innym. W Bamba Issa nr 2 zastosowaliśmy architekturę dekonstrukcyjną – fragmenty budynku ANAS (l'Azienda Nazionale delle Strade). Poniżej znajdował się amfiteatr odrestaurowany w sposób alternatywny, a nie konserwatywny. Były tam również zwierzęta i postaci z komiksów. Bamba Issa nr 3 zaaranżowana była neonowymi lampami w formie roślinności, zawieszonymi nad platformą z samochodzikami do zderzania. Ozdobione były wykonanymi z papier-mâché chińskimi smokami, co nawiązywać miało do karnawałów w Viareggio. Było tam też 21 akwariów, a w każdym z nich była inna historia stworzona z ołowianych żołnierzyków, zabawek, a w niektórych z nich pływały rybki. Każdy z tych zbiorników opowiadał inną historię. Tym zabiegiem, kiedy sobie to później przemyślałem, przewidzieliśmy fraktale matematyki nieskończoności René Thoma. Przewidzieliśmy je w sposób wizualny, konceptualny jako część kultury wizualnej.

Wprowadzając parodię w tych grach ról, tę nieciągłość elementów, które się piętrzą, przekładają, nakładają, w każdej chwili mogą zostać zastąpione, można było



Il. 53-54. UFO, wnętrza dyskoteki *Bamba Issa* III, Viareggio, 1972. Archivio UFO di Lapo Binazzi

wymienić jakiś element lub wymienić wszystko. My postanowiliśmy wymienić wszystko, ale równie dobrze można było zastąpić jeden element należący do innej historii, co, poprzez mechanizm konotacji, mogło doprowadzić fantazję na ekstremalnie wysoki poziom. Robiąc tak projektowało się bez rysowania. Projektowaliśmy dyskursy poprzez burze mózgów. To była gra *ad includendum*, każdy mógł coś dodać. Nasza wyobraźnia stała się wyobraźnią kolektywną³³⁹.

Wszystkie opisane wnętrza wypełnione były kontaminacjami, aluzjami, odniesieniami do kultury popularnej, kultury niskiej. Tworząc je, architekci wykorzystywali symbole i artefakty ówczesnego kapitalistycznego społeczeństwa. Do tych symboli należały powszechnie rozpoznawalne ikony sportu, telewizji, kina, komiksy dla dzieci i młodzieży, przedmioty dominujące w burżuazyjnych wnętrzach, produkty zalewające rynek (często określane jako kiczowate). Słowem – wszystko to, co odnosi się do zbiorowej wyobraźni kultury masowej³⁴⁰.

³³⁹ „Come nasce Bamba Issa? Nasce su un’idea di un locale che possa cambiare di anno in anno. Un allestimento a basso costo in grado di utilizzare le forme più diverse, strampalate. UFO decidono di applicare, divertendosi, gli insegnamenti di semiotica e le problematiche collegate all’opera aperta di Umberto Eco, che si deve collocare nei primi anni ‘60, perché si riferiscono a James Joyce e suo *Finnegans Wake* – il primo libro post moderno. La discoteca Bamba Issa è uno spazio flessibile della durata di un anno, e l’anno dopo viene rifatto completamente. Nasceva da una possibilità concreta: riadattare un lungo capannone che arrivava fin sulla spiaggia. Un hangar. Le idee per l’allestimento erano di rappresentare le nostre parodie. Bamba Issa no.1 è rappresentata da cammelli dall’avventura di paperino e la clessidra magica dove la sabbia è rossa – oasi di Bamba Issa). Venivano proiettate delle foto che ricordavano una spiaggia, un deserto, ma invece erano i peli di un braccio (effetto magico) cioè un qualcosa che sembra qualcosa ma è altro. Nella Bamba Issa no.2 abbiamo applicato della architettura decostruttiva per esempio una casa ANAS. Bamba issa no. 3 dove c’era una natura rovesciata di neon in un ambiente di autoscontro, con una piattaforma dove le sedute sono le automobiline riciclati con i draghi cinesi fatti in cartapesta – tutto questo nasce a Forte dei Marmi, accanto di Viareggio dove il carnevale è il padrone. Aveva anche una parete con 21 acquari, in ogni acquario c’era una storia diversa, fatta con i soldatini di piombo, corridoi di Giro d’Italia, c’erano anche i pesci. Ogni sceneria costruita un po’ a sé stante. Ogni acquario era utilizzato per raccontare una storia diversa. Con questo, ho ripensato dopo, avevamo previsto i frattali della matematica della discontinuità di Rene Thome, però abbiamo previsto in una maniera che era frattali concettuali visivi, parte della cultura visiva. Introducendo della parodia, questa discontinuità degli elementi che si affastellano, che si sovrappongono, si sostituiscono in qualsiasi momento. Era possibile sostituire un pezzo o sostituire tutto. Poi abbiamo deciso di sostituire tutto, ma poteva benissimo essere sostituito un pezzo appartenente a un’altra storia che, attraverso un meccanismo di connotazioni poteva spingere la fantasia fino all’estremo grado più elevato. Facendo così si poteva progettare senza disegnare. Progettavamo discorsi, attraverso il brainstorming. Era un gioco *ad includendum*, ognuno poteva aggiungere qualcosa. Nostro immaginario è diventato comune”. Lapo Binazzi, *Zero Design Festival, Radical Disco, Club Plastic, Mediolan 20.03.2016*.

³⁴⁰ „Działalność UFO winna być odczytywana raczej w kategoriach [takiej właśnie] [...] wyobraźni [...], bardziej niż jako samo ukształtowany behawioryzm, będący propozycją obecnych figuracji. Obecność takich postaci jak Tarzan, Goldrake, Robin Hood i d’Artagnan, tak jak parodia popularnych wydarzeń typu Giro d’Italia, są owocami właśnie tych zainteresowań zbiorowej wyobraźni”. („Va detto però come nell’operare degli UFO l’azione personale vada letta, più che

We wnętrzach pojawiły się nawiązania do komiksowych postaci takich jak Bibi i Bibò, magik Mandrake, Flash Gordon, Tarzan, oraz miejsc jak oaza Bamba-Issa czy kraina „z tysiąca i jednej nocy”³⁴¹. Postaci i historie należące do świata masowej wyobraźni wymieszane zostały z tymi opowiadającymi o współczesnym świecie – o konsumpcjonizmie, o wyzysku w systemie kapitalistycznym, o przesądach i uprzedzeniach, o konformizmie społeczeństwa burżuazyjnego. Lapo Binazzi w rozmowie z dnia 19 czerwca 2017 r. przyznał:

We wnętrzach chcieliśmy zrealizować parodię lat 50. Nasza młodość to były lata 50. Wszystkie komiksy – Kaczor Donald, Myszka Miki etc. były dla nas tym, czym dziś są joysticki. [...] Odkryliśmy również, że komiksy mogą być tak samo ważne jak powieści³⁴².

Wnętrza tworzone były za pomocą tzw. architektury *soft* – z wykorzystaniem tanich i prostych materiałów, znalezionych przedmiotów, niekiedy banalnych i kiczowatych. Przedmioty codziennego użytku stały się w tych wnętrzach świadectwem nowej estetyki, balansując na krawędzi dobrego smaku. Znalezione, proste, prowizoryczne elementy wyposażenia miały stanowić scenerię dla „rozgrywanych” historii i dla konfrontacji z publicznością. Inscenizacja, teatralizacja stała się dla UFO nową formą ekspresji architektonicznej. Te aranżacje-performansy zostały potraktowane przez Giannię Pettene jako pierwsze przykła-

nei termini del comportamentismo autofinalizzato proposto dalle correnti figurative, in quelli strumenti di intervento sulle figure tipiche dell'immaginario collettivo della cultura di massa. La presenza di personaggi come Tarzan, Goldrake, Robin Hood e d'Artagnan – così come la parodia di fatti di interesse popolare, come Giro d'Italia – sono frutto proprio di questa attenzione all'immaginario”). P. Navone, B. Orlandoni, *Architettura 'Radicale'*, Milano 1974, s. 63,

³⁴¹ Komiks, we Włoszech zdobywał coraz większą popularność dzięki dodatkowi do *Corriere della Sera* – *Corriere dei Piccoli*. Poraz pierwszy wydany został w 1908 roku. W nim publikowane były, tłumaczone na język włoski, amerykańskie komiksy dla dzieci. Walczyły one o miejsce z poważnymi powieściami, które miały, jak pisze P. Favari „[...] słowem pisanym hamować rosnącą dominację komiksowych obrazów, traktowanych wówczas jako nieedukujące w procesie nabywania języka”. („[...] messi lì ad arginare con la parola scritta l'invasione delle immagini dei comics, allora ritenute diseducative per l'apprendimento del linguaggio”). Zob. P. Favari, *Le nuvole parlanti. Un secolo di fumetti tra arte e mass media*, con le testimonianze di G. Crepax, G. Dorfles, U. Eco, E. Tadini, Bari 1996, s. 28

³⁴² „Negli interni noi cercavamo di realizzare tutta la parodia degli anni '50, della nostra infanzia che veniva agli anni '50. Allora tutti i fumetti – Paperino, Topolino – i nostri giochi da bambini etc. Per noi erano come oggi i joystick, quindi, gli anni 50 diciamo, sono un primo anello della memoria, che noi conserviamo. Abbiamo usato questi simboli dei nostri tempi associandoli con le idee sempre più avanzate. [...] Noi scopriamo che il fumetto può essere importante nella stessa maniera che il romanzo”. L. Binazzi, rozmowa z dnia 14.06.2016, Florencia.

Dokładnie to samo stwierdził Umberto Eco, który w przedmowie do *Apokaliptyków i dostosowanych...*, s. 16, wyznał: „Mam w szafie dwieście lub trzysta egzemplarzy oryginalnych tomów z komiksami, zawierających kolorowe historyjki o Supermanie, i uważam, że w gruncie rzeczy jest to mit naszych czasów, który nie wyraża religii, lecz ideologię...”.

dy architektury narracyjnej. Natomiast Paola Navone i Bruno Orlandoni o wnętrzach UFO piszą następująco:

UFO zawsze dokładali do swoich projektów wyraźny komponent osobistej interwencji i sceniczności. Można wręcz powiedzieć, że odniesienie do problematyk lingwistycznych oraz użycie „ciepłych” mediów – teatralnych – a więc bezpośredni kontakt z publicznością są zarówno stałymi, jak i charakterystycznymi elementami ich pracy³⁴³.

Narracyjny charakter wnętrz pozwalał członkom grupy kontynuować i tworzyć mity współczesności, niekiedy w sposób bezczelny i impertynencki, co jeszcze bardziej wzbudzało niesmak i irytację przeciętnego odbiorcy. Innymi słowy, wnętrza miały za zadanie zaangażować odbiorcę we współtworzenie miejsca, włączyć go w grę z konwencją, zmusić do zerwania z wyuczonymi zachowaniami i reakcjami³⁴⁴. Trini konstatuje:

W działalności UFO z Florencji jest dużo gry, zadeklarowanej gry, tu i ówdzie zabarwionej okrucieństwem. [...] Oczywiście, jesteśmy w Bengodi³⁴⁵ stereotypów i przesądów – a więc kilka stopni poniżej horyzontu mód i mitów, w kraju tak zwanej kultury niskiej, w której wszędzie czuć „naszą” lokalną atmosferę. W sklepie sportowym rysunki „Do boju John!” przywołują pokrzepiające przygody, tak lubiane przez nieustraszonych skautów; w restauracji przygody Sherwoda są tłem dla gastronomii i dodają osobliwej malowniczości; w nocnych klubach „Bambaissa” oraz „Wielkie podróże” poprawia się makijaż trybalizmem i egzotyką, a mimo to nadal obrazy przywołują na myśl stereotypy sierpniowych masowych urlopowiczów³⁴⁶.

Dla podsumowania powyższych projektów wnętrz warto przytoczyć słowa Lapo Binazziego, który podczas jednej z rozmów opisał proponowaną przez

³⁴³ „Gli UFO hanno sempre dato ad ogni loro opera una ricca componente di intervento personale e di azione scenica. Si può anzi affermare che, assieme al riferimento a problematiche linguistiche, l’uso di media ‘caldi’ – cioè teatrali – implicanti un contatto diretto con il pubblico, sia costante e la caratteristica qualificante del gruppo”. P. Navone, B. Orlandoni, *op. cit.*, s. 63.

³⁴⁴ A. Knapik, „Radykalne projekty wnętrz grupy UFO...”, *Quart* 2018, nr 2(48), s. 93.

³⁴⁵ W języku włoskim Bengodi to połączenie dwóch słów: *bene* (dobrze) i *godì* (rozkoszować się). Oznacza wymyślone, wypełnione szczęściem miejsce, krainę dostatku i bez troski. Być w Bengodi to być w idealnej, komfortowej sytuacji.

³⁴⁶ „C’è molto gioco, gioco dichiarato, dico, e qua e là venato di ferocia nel lavoro degli U.F.O. di Firenze. [...] Di certo, siamo nella Bengodi degli stereotipi e delle superstizioni – ossia qualche gradino sotto l’orizzonte delle mode e dei miti, nel paese della cultura cosiddetta bassa, che ha l’aria ‘nostrana’ dappertutto. Nel negozio di sport i disegni di ‘Forza John! Recuperano edificanti avventure amate da intrepidi boy-scout; al ristorante, le avventure di Sherwood fanno da fondale alla gastronomia e aggiungono il pit-toresco, come si suole; si rifà il belletto al night-club con buffetti di tribalismo ed esotismo, ‘Bambaissa’ oraz ‘I Grandi Viaggi’, e ancora le immagini rimandano a stereotipi di massa ferragostana”. T. Trini, „UFO della parodia”, *Domus*, 1971, nr 495, s. 48.

siebie architekturę, której towarzyszyły performanse i inne operacje audio-wizualne. W ten sposób radykalni zapoczątkowali nowy język projektowania, a sama dyscyplina stawała się czymś więcej niż jedynie materialną konstrukcją:

Architektura z ludzką obecnością, a więc wraz z performansem, wraz ze sztukami wizualnymi nadaje sens całej operacji architektury zrealizowanej jako globalne, totalne eksperymentowanie. Od człowieka po architekturę. Jak Hans Hollein utrzymywał *alles ist architektur*, wszystko jest architekturą, tak ja utrzymywałem, że radykalni zawsze tworzyli architekturę. To znaczy, że wnętrza stworzone przez radykalnych, czy to były dyskoteki, restauracje czy butiki, były wyrazem języka architektonicznego zastosowanego we wnętrzach, a czasem także na zewnątrz³⁴⁷.

Przy tworzeniu wnętrz, UFO zrealizowało wiele przedmiotów, które w następnych latach zaczęły funkcjonować jako niezależne i z czasem kultowe obiekty. Do tych przedmiotów należą między innymi własnoręcznie wykonane lampy *Dollaro* (1969, il. 55), *Paramount* (1969, il. 56) (ta doczekała się wersji *gold* w 2009 roku) oraz *MGM* (il. 57), które „są ekspresją powziętych przez grupę badań nad znakami i nad językiem, do których to badań zainspirowani byli wykładami, które w połowie lat 60. Umberto Eco prowadził na Wydziale Architektury we Florencji”³⁴⁸.



Il. 55. UFO, lampa *Dollaro* podczas wystawy *Utopie Radicali*, Palazzo Strozzi, Florencja 2017, fot. autorki

³⁴⁷ „[...] l'architettura con la presenza umana, quindi con la performance, con le arti visive dà significato a tutta l'operazione dell'architettura realizzata, stessa, come sperimentazione globale, totale. Dall'uomo all'architettura. Come Hans Hollein sosteneva *alles ist architettura*, tutto è l'architettura, io ho sostenuto che i radicali hanno sempre fatto l'architettura. Cioè che gli interni fatti dai radicali, fossero discoteche, ristoranti o boutique, erano espressione di un linguaggio architettonico applicato agli interni di architettura, ma qualche volta anche gli esterni”. L. Binazzi, rozmowa z dnia 25.04.16.

³⁴⁸ „Le lampade Paramount, MgM e Dollaro [...] espressione di una ricerca condotta dal gruppo sui segni e sul linguaggio, frutto delle lezioni che a metà anni Sessanta Umberto Eco tiene presso



Il. 56. UFO, lampa *Paramount* podczas wystawy *Utopie Radicali*, Palazzo Strozzi, Florencja 2017, fot. autorki

Z czasem lampy te, podobnie jak inne przedmioty stworzone przez grupę UFO, stały się ikonami tzw. antydesignu.

Teraz lampy te są przedmiotami kolekcjonerskimi, zbieranymi na całym świecie i szczerze mówiąc nie potrafię zidentyfikować logiki *made in Italy*, nawet jeśli z niektórych z nich narodziły się neomodernistyczne postawy, które, utraciwszy charakter ikonoklastyczny na rzecz większej przyjaźliwości wobec publiczności, na zawsze zrewolucjonizowały zbyt monotony świat przemysłu. Teraz mówi się o „fenomenie włoskiego designu”, ale zawsze stopniowo odsuwając i niekiedy negując „radykałne debiuty”, jak gdyby mówiło się o dzieciństwie spędzonym w sierocińcu³⁴⁹.

Innymi przedmiotami, które zrealizowane były do opisanych wyżej wnętrz i które „powracały” przy okazji innych projektów UFO były wykonane z poliuretanu, wielkich rozmiarów obiekty: ser ementaler, fragmenty kolumn czy kapelusz muchomora. Ich

wygląd z jednej strony miał symulować prawdziwe, naturalne obiekty, z drugiej jednak mocno nawiązywał do fantastycznych, bajkowych scenerii. W latach 60. podobne zabiegi proponował Piero Gilardi, który tworzył „naturalne dywany”

la facoltà di Architettura di Firenze”. E. Trincherini *In teoria... i mobili. La produzione dell'arredo in Toscana dal secondo dopoguerra a oggi: pratiche ed estetiche*, [w:] E. Trincherini, D. Turrini, *Creativa produzione. La Toscana e il design italiano 1950–1990*, kat. wyst., Lucca 2015, s. 33.

³⁴⁹ „Ora queste lampade sono pezzi collezionati in giro per il mondo e francamente non so individuarvi una logica da *made in Italy*, anche se da alcune di loro sono nati atteggiamenti neomoderni che, perdendo il carattere iconoclasta a favore di una maggiore amichevolezza verso il pubblico, hanno rivoluzionato il sempre troppo stagnante mondo dell'industria. Adesso si parla di 'Fenomeno del design italiano', ma sempre progressivamente estromettendo e a volte rinnegando gli 'esordi radicali' come se si trattasse di un'infanzia trascorsa in un orfanotrofio”. L. Binazzi, *Ghiribizzi di luce*, [w:] *UFO Story...*, s. 257.

Il. 57.
UFO, lampa *MGM*
podczas wystawy
Utopie Radicali, Palazzo
Strozzi, Florencja 2017,
fot. autorki



(*Tappeti-natura*), podłogowe instalacje przypominające naturalne elementy przyrody: pnie, kamienie, trawę, wykonane najczęściej z pomalowanego poliuretanu.

Wszystkie poliuretanowe obiekty UFO zdobiły wnętrza studia grupy, które, w szczytowym okresie jej działalności, mieściło się na Piazza della Signoria (il. 58, 59). Architekci wykorzystali je również do performansu ze sprzedawaniem sałaty na Piazza della Signoria w 1970 roku. Dookoła prowizorycznego ogródka ustawili elementy doryckich kolumn, kawałek sera, kapelusz muchomora oraz dwa krzesła i stolik, na którym ustawiona została lampa *Dollaro*. Na jednym ze zdjęć dokumentującym performans widać jak jeden z członków grupy próbuje sprzedać elegancko ubranemu mężczyźnie jedną ze swoich sałat. Bardziej niż sprzedaż, cała akcja cieszyła się wielkim zainteresowaniem ze strony przechodniów zaintrygowanych tą dziwną „okupacją” jednego z ważniejszych placów we Florencji.

Prowokujące, kiczowate, popowe obiekty wyznaczyły estetykę, w jakiej poruszali się architekci z UFO. W późniejszych latach Lapo Binazzi kontynuował projektowanie przedmiotów w ramach antyszkoły *Global Tools*. W 1975 roku UFO poprowadziło rzemieślnicze laboratorium *Casa ANAS Laboratorio artigiano oggetti per la casa* na Piazza del Limbo we Florencji (il. 60). Nazwali go pierwszym atelier własnoręcznego wzornictwa nowej ery, w którym tworzyli przedmioty do domu o wielorakim zastosowaniu, jak np. kosz piknikowy, który może być koszem na narzędzia, lampa *Berlinguer* czy *Rocchetto e ombrellone* (Szpuła i parasol).

Wspólną cechą projektowanych przez UFO przedmiotów codziennego użytku były estetyka pop-artu oraz swoiste poczucie humoru, które dało się już poznać we wcześniejszych akcjach i projektach grupy. Wyraziste kolory, silny ładunek znaczeń, wielość możliwych interpretacji i kontaminacji, aż w końcu nietypowy wybór materiałów, szybkość i zabawa przy tworzeniu – to właśnie najbardziej charakteryzuje większość tych artefaktów radykalnego projektowania. Wiele z tych przedmiotów (które zdążyły już nabrać wysokiej wartości kolekcjonerskiej)



Il. 58-59. UFO, Studio na Piazza della Signorina, Florencja, 1971. Archivio UFO di Lapo Binazzi



Il. 60. UFO, laboratorium rzemieślnicze *Casa ANAS Laboratorio artigiano oggetti per la casa*, Piazza del Limbo, Florencja, 1975. Archivio UFO di Lapo Binazzi

można obejrzeć w studiu-archiwum prowadzonym przez Lapo Binazziego na via del Marchi we Florencji.

~ Terytorium

Kolejnym zakresem działań grupy były badania nad terytorium miasta i jego peryferii. W tych działaniach w terenie architekci skupiali się na „uwalnianiu” przestrzeni niedostępnych, marginalnych, peryferyjnych, a więc miejsc, które dotychczas nie były brane pod uwagę jako aspekty do analiz artystycznych, architektonicznych, urbanistycznych czy społecznych. Badania te miały ujawnić niewidzialną sieć kontroli władzy zarówno politycznej jak i ekonomicznej. Architekci

demaskowali w ten sposób zawłaszczanie neutralnego terytorium przez architekturę, koncentrując się na wszelkich formach i procesach tertiaryzacji³⁵⁰ terytorium w postindustrialnym społeczeństwie takim jak Włochy. Przyglądali się kolonizacji terytorium, które, według członków grupy, nigdy nie jest wolne od logiki przemysłu i produkcji, „uwalniali” przestrzeń z ograniczeń i zakazów oraz badali tzw. architekturę spontaniczną.

Odnajdywanie sieci systemów władzy, które definiują środowisko człowieka, stało się dla UFO centralnym elementem pracy nad terytorium. Fragmentem, który dobrze obrazuje te zależności, jest ten z pierwszego tomu *Człowieka bez właściwości*, książki, do której wielokrotnie odnosił się Binazzi podczas naszych rozmów:

[...] stałe przebywanie w dobrze zorganizowanym państwie ma w sobie coś upiornego. Nie można wyjść na ulicę, wypić szklanki wody czy wsiąść do tramwaju, aby nie zawadzić o precyzyjnie wyważone dźwignie olbrzymiego aparatu ustaw i norm, wprawiając je przez to w ruch lub pozwalając im utrzymać nas w stanie spokojnej egzystencji. Przy czym zna się znikomą ich liczbę i tylko te, które sięgają głęboko do wnętrza, podczas gdy drugie ich końce gubią się w sieci, jakiej żaden jeszcze człowiek nie rozwikłał w całości. Neguje się więc istnienie, tak jak zwykły obywatel przeczy istnieniu powietrza, twierdząc, że jest próżnią. Ale zdaje się, że właśnie to zjawisko, iż wszystko czego istnieniu się przeczy, co jest bez barwy, zapachu, smaku, wagi i moralności, jak woda, powietrze, przestrzeń, pieniądź i przemijający czas, jest najistotniejsze – że nadaje to jakąś upiorność życiu³⁵¹.

W obrębie badań nad terytorium powstały takie projekty jak fotograficzna dokumentacja domów A.N.A.S., projekt *Mostro dell'ID*, performanse *Giro d'Italia* oraz kontrprzewodnik *Controguida di Firenze*.

³⁵⁰ Aby wyjaśnić termin „tertiaryzacji” odniosę się do artykułu Guy Standinga *Prekariat. Nowa niebezpieczna klasa*, w którym autor pisze następująco: „[Tertiaryzacja] znaczy więcej niż tylko skojarzenia z ‘trzecim sektorem’ gospodarki, sugeruje przesunięcie w stronę usług. [...] Tertiaryzacja to kombinacja różnych form elastyczności. Cechuje ją płynność podziału pracy, zatarcie granic między miejscem pracy, domem i przestrzenią publiczną, zmienne godziny pracy oraz możliwość łączenia różnych statusów pracowniczych i pracowania na kilka umów jednocześnie. Wprowadza ona nowy system kontroli, który koncentruje się na sposobie, w jaki ludzie wykorzystują swój czas. Jedną z perspektyw ujmowania tego zjawiska, zyskująca obecnie na znaczeniu, wywodzi się ze szkoły włoskiej, czerpiącej z marksizmu i prac Foucaulta. Opisuje proces tworzenia ‘fabryki społecznej’: społeczeństwa jako przedłużenia miejsca pracy”. G. Standing, *Prekariat. Nowa niebezpieczna klasa*, przeł. P. Kaczmarek, M. Karolak, red. M. Szlinder, s. 52, [w:] www.praktykateoretyczna.pl.

³⁵¹ R. Musil, *Człowiek bez właściwości*, t. I, przeł. K. Radziwiłł, J. Zeltzer, Warszawa 1971, s. 218.

A.N.A.S.

Pierwszy z wymienionych projektów to rozpoczęta w 1969 roku, fotograficzna dokumentacja przydrożnych budynków A.N.A.S.³⁵² (il. 61, 62, 63, 64), które charakteryzowały się czerwonym kolorem fasad (*rosso pompeiano*), białymi elementami (framugi okien) i czarnym napisem „A.N.A.S”. W swojej wypowiedzi Lapo Binazzi opisał, jak temat tych charakterystycznych, państwowych budynków go zafascynował:

Jechaliśmy wypożyczonym busem na *Karnoval* w Rieti w styczniu 1969 roku. Zbudowaliśmy wówczas dmuchany akwedukt rzymski w sali 1:1, którego z powodu śnieżycy nie byliśmy w stanie zamontować. Siedząc przy oknie spisywałem pomysły na event, gdy bus zatrzymał się przed przejazdem kolejowym. Wyjrzałem przez okno i ujrzałem budynek ANAS, który zdawał się wgapiać we mnie. Miałem pewnego rodzaju olśnienie czy objawienie i zacząłem o tym fantazjować. Dom niedawno był odnowiony, ale stał zamknięty. Dla mnie te budynki stanowiły archetyp włoskiej architektury trzech kolorów. Zapragnąłem, aby je lepiej poznać, wejść do środka, zobaczyć ich zawartość a nawet zbadać ich różną typologię. Po powrocie do Florencji, na dziedzińcu Wydziału Architektury skonstruowaliśmy sześciometrowej wysokości dmuchany dom ANAS. Połączenie z lokalnym pejzażem było natychmiast widoczne. Powzięliśmy dalsze badania nad konceptualnym planowaniem miasta, którego wynikiem był m.in. projekt Giro d'Italia z 1972 roku³⁵³.

Projekt był systematyczną, fotograficzną dokumentacją budynków A.N.A.S. – przykłady „architektury biurokratycznej”, które grupa UFO badała jako włoską rzeczywistość architektoniczną zredukowaną do jednego elementu rozprzestrzonego na cały kraj. W ten sposób powstała seria zdjęć wykonanych w różnych

³⁵² A.N.A.S – Azienda Nazionale Autonoma delle Strade. Państwowe, przydrożne budynki przeznaczone dla pracowników drogowych, wykorzystywane jako magazyny do przechowywania urządzeń służących utrzymaniu dróg, a czasem nawet jako domy mieszkalne dla robotników. Charakteryzowały się czerwonym kolorem zwanym *rosso pompeiano*. Po 1980 roku wiele z tych budynków zostało zlikwidowanych lub zamkniętych.

³⁵³ „We were on a bus we had rented to take part in the Rieti Karneval on January 1969. We had built a 1:1 scale inflatable Roman aqueduct that we were unable to assemble because of a snowstorm. I was sitting in a window seat jotting down ideas for the event when the bus stopped at a level crossing. I looked out of the window and found myself facing an ANAS house that seemed, simply, to be staring at me. I had a kind of illumination or epiphany and started to fantasize about it. It had recently been renovated. They were always closed. To me, they represented the archetype of Italian architecture in three colours. I began to have the desire to get to know them better, to go inside and explore their contents, even to research their various typologies. On our return to Florence, we constructed a six-meter-high inflatable ANAS house in the courtyard of the Faculty of Architecture and started our cataloguing. The connection to the local landscape was further research on conceptual town planning, such as the 1972 Giro d'Italia”.

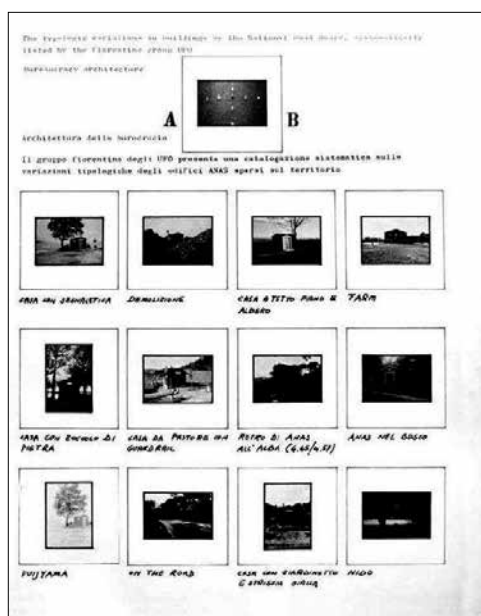
L. Binazzi, <http://www.fruitoftheforest.com/lapobinazzi-ufo/>:



Il. 61-64. UFO, dokumentacja fotograficzna przydrożnych domów A.N.A.S., 1969-1973. Archivio UFO di Lapo Binazzi



Il. 65.
UFO, *Villaggio*
ANAS, projekt na
Eurodomus, Mediolan,
1970. Archivio UFO di
Lapo Binazzi



Il. 66. UFO, *Architettura della burocrazia*,
katalog opublikowany w *Casabella*,
1973, nr 378

miejscach, prezentujących różnorodność przydrożnych budynków w obrębie ich typowości.

Zebrana dokumentacja prezentowała wielość modyfikacji powtarzanego motywu. Dzięki procesowi łączenia idei członkowie grupy przypisali każdemu domowi, według ich wyglądu, dodatkową typologię, jak np. willa, schron, magazyn, hotel itp. Rozróżnień było tak wiele, że grupa stworzyła projekt miasteczka A.N.A.S. (*Villaggio ANAS*, 1970)³⁵⁴ (il. 65) wykorzystujący gamę rozmaitych typologii³⁵⁵

Na podstawie zebranych fotografii, UFO przygotowało swoisty „katalog” pod tytułem *Architettura della burocrazia* (Architektura biurokracji), który opublikowany został na łamach magazynu *Casabella* nr 378 w 1973 roku (il. 66). Zaprezentowana kolekcja

³⁵⁴ *Villaggio ANAS*, projekt dla Eurodomus Milano 1970.

³⁵⁵ Fotografiją jednego z budynków A.N.A.S. grupa wykorzystała podczas Biennale w Wenecji w 1978 roku. Podczas swojego performansu członkowie UFO, w towarzystwie skrzypka, opłynęli na barce brzegi miasta, przytrzymując dużych wymiarów fotografię oprawioną w ramę ze szkłem. Więcej na temat zob. *Topologia e Morfogenesi. Utopia e crisi dell'antinitatura. Momenti delle intenzioni architettoniche in Italia*, L.-V. Masini, (a cura di), katalog, Biennale w Wenecji, Wenecja 1978.

28 podpisanych fotografii przedstawiona została jako „systematycznie skatalogowane odmiany typologiczne budynków ANAS rozsianych po całym terytorium”³⁵⁶.

Domy A.N.A.S. stały się dla grupy UFO swoistą metaforą architektury włoskiej, a dzięki fotograficznej dokumentacji w pewnym sensie poddali je konceptualizacji. Tym projektem pokazali swoją nihilistyczną, ironiczną krytykę, całkowicie zaangażowaną w rewolucyjny projekt polityczno-utopijny. Członkowie przyznali: „dla nas domy A.N.A.S. reprezentowały pewną konceptualną metaforę, a więc punkt odniesienia, symbol. Co jest bardziej włoskiego niż dom pomalowany trzema kolorami włoskiej flagi. Te domy można znaleźć w całym kraju”³⁵⁷.

W tym miejscu warto zaznaczyć, że fotograficzna dokumentacja budynków, struktur architektonicznych, a także znaków, billboardów ulicznych była coraz bardziej popularną praktyką badania zmieniającego się krajobrazu architektonicznego XX wieku. Była sposobem do analiz typologicznych pojawiających się nowych, nietypowych form, które wzbudzały jednocześnie zarówno zachwyt, jak i niesmak. Wystarczy przytoczyć prace Roberta Venturiego i Denis Scott Brown, Edwarda Ruschy, Berndta i Hilli Becher czy Gabriele Basilica, który znany był przede wszystkim jako fotograf architektury industrialnej i peryferyjnej³⁵⁸.

Mostro dell'ID

Kolejnym projektem zrealizowanym przez UFO w terenie był *Mostro dell'ID*. Architekci podejmują w nim problem procesów kolonizacji terytorium oraz konsekwencji pozbawiania go neutralności i naturalności. Projekt, stworzony na konkursu na nową siedzibę Uniwersytetu Florenckiego w Sesto Fiorentino (1971–1974), zakładał w pierwszej kolejności performanse, podczas którego architekci, przemierzając kilkakrotnie odcinek trasy samochodem, fotografowali przelatujące samoloty, które pojawiały się nad nimi oraz nad nietkniętym jeszcze terytorium.

Następnie z tych zdjęć stworzony został kolaż przedzielony na dwie części, gdzie jedna jest lustrzanym odbiciem drugiej (il. 67). Trasy lotów zostały nałożone na siebie, aby tworzyły zawiłą sieć linii energetycznych, przywodzącą na myśl

³⁵⁶ „Architettura della burocrazia. Il Gruppo fiorentino degli UFO presenta una catalogazione sistematica sulle variazioni tipologiche degli edifici ANAS sparsi sul territorio”. „Architettura della burocrazia”, *Casabella*, 1978, nr 378.

³⁵⁷ „La casa ANAS rappresentava per noi una sorta di metafora concettuale, quindi un punto di riferimento, un simbolo. Cosa c'è di più italiano di una casa che porta su di sé i tre colori della bandiera italiana? E queste sono sparse in tutti il territorio”. L. Binazzi, wywiad dla CCA z okazji otwarcia wystawy *Utopie Radicali*, Palazzo Strozzi, Florencja 26.VI.2018, [w:] <https://www.cca.qc.ca/en/events/54736/utopie-radicali-florence-19661976>.

³⁵⁸ Więcej na temat fotograficznej działalności Gabriela Basilico zob. A. Knapik, „Umiejętność patrzenia według Ara Gülera i Gabriela Basilico”, *Sztuka i krytyka*, 2020, nr 7–8 (94–95), s. 16–38.



Il. 67.
UFO, *Il Mostro dell'ID*,
1974. Archivio UFO di
Lapo Binazzi

formę wielkiego monstrum, nazwanego przez grupę Id, które w psychoanalizie Freuda oznacza sferę naturalnych, niekontrolowanych popędów i instynktów. Projekt miał być zobrazowaniem kolonizacji terytorium przez monstrum świadomości, które pozbawia go neutralności i naturalności. O tym projekcie Binazzi mówi następująco:

Mostro dell'ID był potworem świadomości według nauk psychoanalizy. I w taki oto sposób chcieliśmy dać ludziom do zrozumienia, że procesy budowy architektury nie są neutralne w odniesieniu do samego terenu, ponieważ głęboko je zmieniają. I wszystko to, co później zostało nazwane ekologią, w jakimś sensie jest związane z tym potworem ID. Tak więc architektura nie jest siłą neutralną.

I konkluduje: „pokazujemy architekturę jako potwora, nie jako rzecz pozytywną, ale jako coś, co musi kolonizować terytorium”³⁵⁹.

Na temat tego projektu, w perspektywie całej ówczesnej działalności UFO, wypowiedział się Gilio Dorfles następująco:

Działalność grupy UFO, która od około [19]67 roku wywołuje gorące kontrowersje i żywe reakcje za jej beczeszczące interwencje przeciwko temu, co sama grupa nazywa „rytuałami codzienności”, znajduje w tej zwielokrotnionej planszy smakowite zastosowanie. Jest to operacja, którą UFO opracowało w 1971 roku dla projektu Uniwersytetu Florenckiego na obszarze położonym między Florencją a Sesto Fiorentino. Dyskurs (lub jeśli wolimy „wizualną metaforę”) można podsumować jako dialog między terytorium a mieszkańcami poprzez stworzenie „Potwora ID”, swoistej materializacji terytorialnej ludzkiej nieświadomości, która zastępuje świadomy proces – niestety często hipertechnologiczny i utowarowiony – normalnym projektem architektonicznym.

³⁵⁹ „Il Mostro dell'ID era un mostro della coscienza secondo gli insegnamenti della psicoanalisi. E quindi ecco che c'era un rimosso che noi utilizziamo per far capire alla gente che i processi di costruzione dell'architettura non sono neutrali rispetto al territorio stesso, cambiarlo profondamente, e tutto quello che poi dopo è stato definito ecologia in qualche maniera c'entra con quel mostro dell'ID. Quindi l'architettura non è una forza neutrale. [...] quindi l'architettura è vista come un mostro, non come una cosa positiva, ma come una cosa che deve colonizzare un territorio”. L. Binazzi, rozmowa z dnia 19.06.2017.

Plansza, która sama w sobie wydaje się figuratywnie interesująca i dziwaczna, budzi w widzu wyraźną reakcję oczekiwania i zdumienia, należy ją jednak rozpatrywać przede wszystkim ze względu na jej wartości konceptualne i ideologiczne, które potrafią sugerować znacznie więcej, niż by to czynił komentarz pisemny lub drukowany esej. Czynniki komunikacyjny – przy rozszyfrowaniu planszy tabeli – ujawnia się w spotkaniu (dzięki symetrycznemu powieleniu obrazu fotograficznego) samochodu z samolotem, z którego wyłania się monstrualna postać zbudowana z linii energetycznych – właśnie „Potwór ID” – górująca nad terytorium, nad którym się znajduje³⁶⁰.



Il. 68. UFO, performans *Giro d'Italia*, Space Electronic, Florencja, 1970. Archivio UFO di Lapo Binazzi

Giro d'Italia

Kontynuując swoją działalność na terytorium, w 1971 roku grupa rozpoczęła pierwszy z dwóch performansów zatytułowany *Giro d'Italia*. Pierwszy z nich zaprezentowany został podczas Festiwalu Architektury Konceptualnej w zaprojektowanej przez grupę 9999 dyskote-

³⁶⁰ „L'attività del gruppo UFO che, a partire dal '67 circa, ha suscitato a varie riprese animate polemiche e vive reazioni per i suoi interventi dissacranti contro quelli che lo stesso gruppo definisce i 'riti del quotidiano', trova in questa tavola multiplo una gustosa applicazione.

Si tratta di un'operazione che gli UFO avevano ideato nel 1971 per il progetto dell'Università di Firenze in un territorio situato tra Firenze e Sesto Fiorentino e il discorso (o se preferiamo la 'metafora visuale') esemplato nella tavola si può riassumere un dialogo tra territorio e abitanti attraverso la creazione di un 'Mostro dell'Id' sorta di materializzazione dell'inconscio umano territoriale, che viene a sostituire il processo consapevole 'ma spesso ahimè ipertecnologizzato e mercificato' dalla normale progettazione architettonica. La tavola che di per sé appare figurativamente interessante e bizzarra, tale da suscitare nello spettatore un'evidente reazione d'attesa e di stupore, va tuttavia considerata soprattutto per le sue valenze concettuali e ideologiche che riescono a suggerire molto di più di quanto non farebbe un commento scritto o un saggio stampato. Il fattore comunicativo – alla decifrazione della tavola – si evidenzia nell'incontro (dovuto a duplicazione simmetrica dell'immagine fotografica) tra automobile e aereo da cui prende forma una figura mostruosa costruita da linee energetiche – per l'appunto il 'Mostro dell'Id' -sovvrastante il territorio su cui alloggia”. G. Dorfles, *UFO – Il Mostro dell-ID*, Milano 1974, cyt. za: *UFO Story...*, s. 142.

ce *Space Electronic*, a materiały wraz z dokumentacją fotograficzną opublikowane zostały w piśmie *In* (1971, nr 6)³⁶¹ (il. 68).

W scenografii wykonanej przez UFO z użyciem poliuretanowych obiektów – ruin świątyni doryckiej, wielkiego kawałka serca Emmentaler i gigantycznego grzyba – członkowie grupy, ubrani w specjalnie zaprojektowane przez stylistkę Chiare Boni stroje *campioni d'Italia*, odczytywali swoje „futurystyczne” teksty, które podzielone były na cztery części – przystanki³⁶². Pierwszy, zatytułowany *Il Giro d'Italia è per davvero un progetto d'urbanistica* (Giro d'Italia jest naprawdę projektem urbanistycznym), brzmiał następująco:

Partiam! -Partiam! -Partiam!!

Si controllano i debiti e i crediti la
carovana si sposta per esercitazioni nel
tratto territorio A-B.

Con le insalate i campi gli orti cinesi
– memorie – congelate negli occhi
i girini transitano nel Piper obsoleto
e meditano un attraversamento del
Centro Storico con:

A-B Gara di inseguimento individuale
intorno al battisterio

A-B Giro del Duomo: prove di velocità

A-B Scalata della cupola con funi
e tiranti

A-B Inseguimenti a squadre sul sagrato
(a tappini).

Ruszać! -Ruszać! -Ruszać!!

Debety i kredyty są sprawdzane,
karawana rusza na ćwiczenia na odcinku
terytorium A-B.

Z sałatami, polami, ogrodami chińskimi
– wspomnienia – zamarznęte w oczach
kijanki przechodzą przez przestarzały
Piper i kontemplują przejście przez
historyczne centrum

A-B Indywidualny wyścig wokół
baptysterium

A-B Zwiedzanie Duomo: próby
prędkości

A-B wspinaczka na kopułę za pomocą
lin i prętów

A-B Drużynowe wyścigi przed kościołem
(na kapsle).

Podczas drugiego przystanku *Il Giro d'Italia è rivista all'italiana* (Giro d'Italia jest włoskim magazynem), odczytano:

³⁶¹ UFO, „Giro d'Italia”, *In*, 1972, nr 6, s. 66–67.

³⁶² UFO, „Giro d'Italia”, *In*, 1972, nr 6, s. 66–67.

Un ragazzino di 6 anni con la marina-
ra tira al guinzaglio dietro i cespugli un
enorme bastimento bianco alto 10 metri
recitando la storiella:

Or tre baldi giovanotti
Son finiti nei salotti
per piacere alle signore
leggon testi con ardore
progettando a cavalcioni
si fan belli gli sbruffoni
va a finire in uno smacco
lo spettacolo assai fiacco
Sono guai e son dolori
volan bassi pomodori.

6-letni chłopiec w marynarskiej czapce
ciągnie na smyczy za krzakami ogromny,
10-metrowy biały statek, recytując przy
tym historyjkę:

Trzech młodzieniaszków
Poszło na salony
Aby zadowolić panie
Czytają z zapałem teksty
Planują siedząc okrakiem
Robią z siebie chwalipiętów
Kończy się to fiaskiem
Spektakl to raczej słaby
Są kłopoty i jest ból
Niski lot pomidorów.

Trzeci tekst – *Il Giro d'Italia è un progetto d'architettura* (Giro d'Italia jest projektem architektonicznym) był następującej treści:

La piramide umana.
L'uomo sparato dal cannone.
Il vincitore di tappa.
Sono fra le poche forme di architettura
ancora possibili.

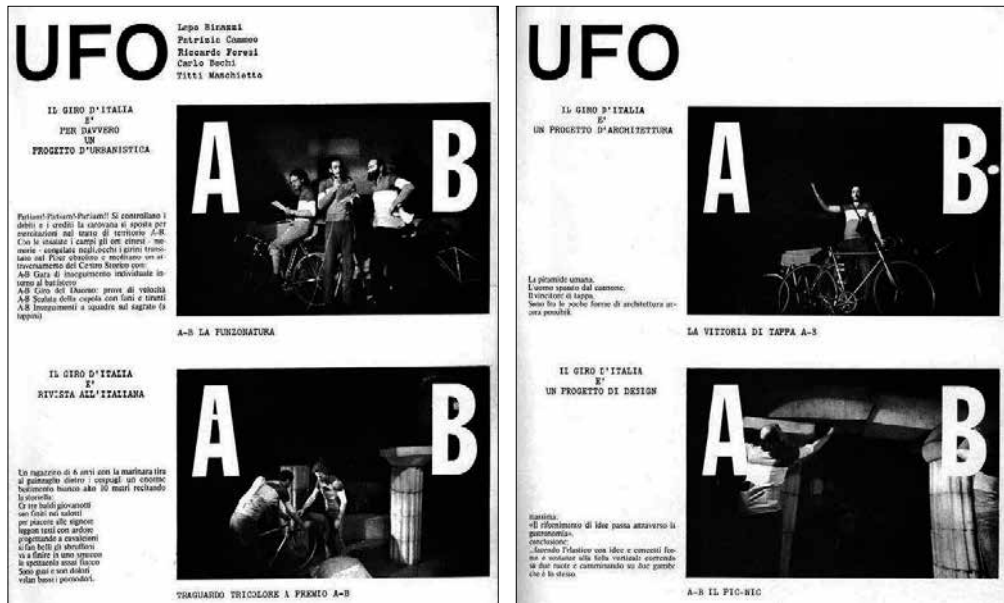
Ludzka piramida.
Człowiek wystrzelił z armaty.
Zwycięzca etapu.
Są to jedne z niewielu form architektury,
które są jeszcze możliwe.

Ostatni etap *Il Giro d'Italia è un progetto di design* (Giro d'Italia jest projektem designerskim) zakończył się odczytaniem:

Massima:
„Il rifornimento di idee passa attraverso
la gastronomia”.
Conclusione:
...facendo l'elastico con idee e concetti
forme e sostanze alla folla verticale cor-
rendo su due ruote e camminando su due
gambe che è lo stesso.

Maksyma:
„Dostarczanie pomysłów odbywa się po-
przez gastronomię”
Wnioski:
...robiąc gumę elastyczną z pomysłów
i konceptów form i substancji do tłumu
w pionie pędząc na dwóch kołach i cho-
dząc na dwóch nogach co jest to samo.

Pozbawione logicznego sensu, pełne zawiłości i „podwójnego dna” teksty, dopełniały performans, który przedstawić miał człowieka w dominującej skali architektury i wskazać go wśród „niewielu form architektury, które są jeszcze możliwe” (il. 69).



Il. 69. UFO, performans *Giro d'Italia*, Space Electronic, Florencia, 1970. Materiał opublikowany w: *In. Argomenti e immagini di design*, 1972, nr 6, s. 66-67

Idee idące za tym przedsięwzięciem UFO rozwinęli w 1973 roku podczas wystawy *Contemporanea* w Villa Borghese w Rzymie, której głównym kuratorem był Achile Bonito Oliva. W sekcji poświęconej architekturze (kurator Alessandro Mendini) i sztuce teatralnej (kurator Giuseppe Bartolucci), grupa zorganizowała performans *Giro d'Italia. Evasione alla rovescia sul territorio*, podczas którego przejażdżka rowerowa w terenie została udokumentowana fotograficznym reportażem oraz filmem z kamery Super 8 (il. 70, 71, 72, 73). Przejażdżka rowerem miała posłużyć odkryciu miejsc niedostrzegalnych, niewidocznych, niedostępnych. Miała być próbą „uwolnienia miejsc, które są przestrzeniami zakazanymi, a więc miejsca zabronione lub takie, w których praktykuje się formy przywłaszczenia, kolonizacji terytorium, typu szklarnie na warzywa, słupy ENEL, druty kolczaste, dochodząc aż do całego miasta, tak jak domy ANAS. Użyte do tego media, formuły były bardziej formami sztuk wizualnych niż samej architektury”³⁶³.

Trasa prowadziła przez szereg zakazów, szlabanów, barier, nierówności. UFO przejeżdżali przez szklarnie, druty kolczaste, most nad Tybrem, aby pokazać

³⁶³ „Il Giro d'Italia invece è un tentativo di liberare, attraverso il giro di biciletta, quegli spazi che sono spazi interdetti, spazi vietati, oppure spazi dove si esercitano delle forme di appropriazione, colonizzazione del territorio come le serre per le insalate, come i tralicci dell'ENEL, come i fili spinati e così via. Fino a estenderlo poi in tutta la città, come le case ANAS, utilizzando dei media delle forme che erano più delle arti visive che non l'architettura stessa”. L. Binazzi, rozmowa z dnia 19.06.2017.



II. 70-73. UFO, performans *Giro d'Italia. Evazione alla rovescia sul territorio*, wystawa *Contemporanea*, Villa Borghese, Rzym, 1973. Archivio UFO di Lapo Binazzi

a zarazem „uwolnić” te miejsca od niewidzialnej sieci zależności, kontroli i władzy – miejsca zdominowane przez usługi czy skolonizowane przez dyktaturę rynku, będące produktem globalnego konsumpcjonizmu, ujednolicenia.

Ciągle poszukiwania większej swobody, wolnych przestrzeni, gdzie się ją ćwiczy i kultuwuje, tworzenie terytoriów prawdziwie magicznej wyobraźni, mobilność osiedli, niepewność wymuszana przez egzystencję, odrzucenie niewolnictwa pracy, poszerzanie swojej świadomości, rebelia struktury piramidalnej społeczeństwa, to są wytyczne tych ruchów. Dorobione nadbudowy rozsadzają system i ujawniają jego funkcje nośne. Stolica, która zaostrza swoje reakcje i represje dąży do uderzenia w tych najsłabszych dając do zrozumienia, że obrona droga jest tą właściwą³⁶⁴.

Motyw *Giro d'Italia* (tym razem w formie gry w kapsle), został wykorzystany podczas performansów zrealizowanych przez UFO w Bologni *Pollution, per una nuova estetica dell'inquinamento* (1972) oraz *UFO Cocolina* (1972). W manifestie do pierwszego performansu, architekci odkrywają znaczenie, jakie przypisali popularnemu wydarzeniu *Giro d'Italia*:

Giro d'Italia na kapsle jest formą urbanistyczną wciąż możliwą: wyzwolenie terytorium do przechodzenia, otwarcie kłódek u bram, przejście przez tereny prywatne, łagodne koncesje, przejęcie terenów wojskowych, zaopatrzenie lotnicze, pokojowe inwazje, latające porwania, wiecznie możliwe porwania, ciekawość wnętrza



Il. 74. Rower Lapo Binazziego w jego studiu, Florencja, 2016, fot. autorki

³⁶⁴ „La costante ricerca di una libertà maggiore, di spazi liberi dove esercitarla e coltivarla, la creazione di territori veramente magici dell'immaginazione, la mobilità degli insediamenti, la precarietà forzata dell'esistenza, il rifiuto della schiavitù del lavoro, gli allargamenti delle proprie coscienze, la ribellione alla struttura piramidale della società sono le direttrici di questi movimenti. Le sovrastrutture attaccate fanno scricchiolare il sistema e rivelano la loro funzione portante. Il capitale che inasprisce le sue reazioni e repressioni e cerca di colpire i più deboli fa capire che la strada imboccata è quella giusta”. L. Binazzi, „Non-design. Dall' oggetto alla sopravvivenza”, *Casabella*, 1974, nr 386, s. 16.

furgonetek bankowych i podwórek bloków mieszkalnych, masy napływające na Festiwal Jedności, zmienne warunki pogodowe, ćwiczenia paramilitarne, okrzyki gremialnych „ACH, ŻE ZAWSZE TRZEBA BYĆ OSTATNIM!”, więc jesteśmy nie do zdobycia³⁶⁵.

Warto w tym miejscu dodać, że rower, który stał się bohaterem performansu *Giro d'Italia* znajduje się w studiu Lapo Binazziego we Florencji i stanowi swoisty relikwiarz radykalnej działalności UFO (il. 74).

~ *Controguida di Firenze (elementi di prossemica territoriale)*

Rozszerzeniem badań nad terytorium był stworzony kontrprzewodnik po Florencji *Controguida di Firenze*, który miał być propozycją alternatywnego zwiedzania miasta, poza aparatem historyczno-artystycznym. „Zaproponowaliśmy więc zwiedzanie podjazdów, budek telefonicznych, domów A.N.A.S., ale również obozów karawaningowych, słupów i elektrowni”³⁶⁶.

Założeniem projektu było odnalezienie i rejestracja przestrzeni marginalnych, peryferyjnych oraz wyodrębnienie ośrodków kontroli i usług miasta. Na łamach magazynu *Inpiù* nr 8 z 1974³⁶⁷ grupa wyszczególniła następujące elementy:

³⁶⁵ „Il Giro d'Italia a tappini è la forma urbanistica ancora possibile: la liberazione del territorio al passaggio, l'apertura dei lucchetti dei cancelli, l'attraversamento delle aree private, le gentili concessioni, l'usucapione delle zone militari, i rifornimenti volanti, le pacifiche invasioni, i dirottamenti sempre possibili, la curiosità per l'interno dei furgoni delle banche per i cortili dei caseggiati, le masse accorse al Festival dell'Unità, le condizioni meteorologiche variabili, le esercitazioni paramilitari. L'esclamazione del gregario: «OH CHE SI DEVE ESSERE SEMPRE PROPRIO GLI ULTIMI!?» così siamo imprevedibili”. UFO, *Pollution, per una nuova estetica dell'inquinamento*, [w:] *UFO Story...*, s. 179.

³⁶⁶ „La Controguida di Firenze, come dice il titolo stesso, consisteva in un percorso alternativo che suggerivamo ai turisti, al di fuori dell'apparato storico-artistico su cui Firenze si è giocata la propria immagine, ma sui cui ha anche costruito la sua rendita di posizione”. L. Binazzi, wywiad z dnia 20.11.2014, [w:] P. Mello, *Firenze e le avanguardie Radicali. Progetti, azioni, super-visioni, oggetti extra*, Firenze 2017, s. 109.

³⁶⁷ UFO, „Appunti per una ridefinizione del concetto di fantaurbanistica”, *Inpiù*, 1974, nr 8, s. 24–27.

<p>IL TERRITORIO</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) registrazione dei comportamenti spontanei del territorio 2) variazioni di entropia relative alle migrazioni giornaliere e stagionali 3) emigrazione/nomadismo del territorio e della forza lavoro 4) autonomie territoriali e forme di auto-organizzazione 5) opposizione tra parametri formali e creatività proletaria 6) piccole economie territoriali 7) depressioni del territorio sottoproletariato 8) trapianti innesti ferite sostituzioni di territorio 9) sottrazioni di spazi: spazi chiusi spazi privati spazi segreti 10) punti emergenti aree intoccate 11) punti emergenti del territorio 12) intervento alternativo – strumenti freddi di riporto: videotape interviste modelli al vero 13) architettura spontanea 	<p>TERYTORIUM</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) rejestrowanie spontanicznych zachowań terytorium 2) zmiany entropii związane z migracjami dobowymi i sezonowymi 3) emigracja/nomadyzm terytorium i siły roboczej 4) autonomie terytorialne i formy samoorganizacji 5) opozycja między parametrami formalnymi a twórczością proletariacką 6) małe gospodarki terytorialne 7) depresje terytorialne subproletariatu 8) przeszczepy zranionych substytutów terytorium 9) odejmowanie przestrzeni: przestrzenie zamknięte przestrzenie prywatne przestrzenie tajne 10) powstające punkty obszarów nie-tniętych 11) kształtujące się punkty terytorium 12) interwencja alternatywna – zimne narzędzia sprawozdawcze: kasyety wideo wywiady modele życia 13) architektura spontaniczna
<p>I SERVIZI l'interno la città</p> <ul style="list-style-type: none"> - centrali elettriche fonti di energia distribuzione - centrali idriche distribuzione - ferrovie caselli passaggi a livello - gas metanodotti gasometri - grande smistamento telefonico - depositi magazzini capannoni - autostrade strade statali provinciali superstrade non asfaltate sentieri - informazione e contro informazione - intervento alternativo ecc... 	<p>USŁUGI na terenie miasta</p> <ul style="list-style-type: none"> - elektrownie źródła energii dystrybucja - elektrownie wodne dystrybucja - koleje punkty poboru opłat kolejowych przejazdy kolejowe - gaz gazociągi metanowe gazometry - duże sortowanie telefonów - składy magazyny wiaty - autostrady drogi wojewódzkie drogi krajowe drogi nieutwardzone ścieżki - informacja i kontrinformacja - interwencja alternatywna itp...

<p>LA CITTÀ l'interno i servizi</p> <ul style="list-style-type: none"> - architettura spontanea baracche garitte orti - arredo urbano - distribuzione telefonica localizzazione - uffici pubblici servizi ENEL GAS ACQUEDOTTO SIP - la città ai vari piani-stratificazioni: - supercontrollo e centri di potere – occultamento – caserme ministeri S.P.A. - zone d'influenza del super controllo – comportamenti alternativi - cartelloni controinformazione scritte spontanee cortei - supercontrollo istruzione - sottrazioni di spazi – passi carrai – traffico – banche ubicazione - intervento alternativo ecc... 	<p>MIASTO wewnątrz usług</p> <ul style="list-style-type: none"> - architektura spontaniczna szałaszy garaże ogrody - meble uliczne - lokalizacja dystrybucja telefoniczna - urzędy użyteczności publicznej ENEL GAZ AKWEDUKT SIP - miasto na różnych poziomach-stratyfikacjach - superkontrola i ośrodki władzy – kamuflaż – koszty ministerstwa S.P.A. - strefy wpływu superkontroli – alternatywne zachowania - plakaty kontrinformacja spontaniczne pisma procesje - edukacja superkontroli - odejmowanie przestrzeni – podjazdy – ruch uliczny – usytuowanie banków - interwencja alternatywna itp...
---	--

Architekci skupili się na identyfikacji ośrodków władzy i kontroli poprzez bezpośrednie interwencje i eksplorowanie terenu. Powstała dzięki temu dokumentacja fotograficzna miała być dopełnieniem części opisowej projektu. Jak zauważa Binazzi „wszystko to postrzegane było jako nieciągły, konceptualny reportaż fotograficzny oraz jako nowe pisarstwo poetyckie, które miało towarzyszyć czytelnikowi”³⁶⁸.

Elementem determinującym zarówno miasto jak i jego peryferie jest wpisana w ich tkanę (często niszcząc lub deformując ją) sieć usług. Dowodzić to miało, że wszystkie struktury miejskie włączone zostały w mechanizmy ekonomiczne i polityczne społeczeństwa kapitalistycznego. Jak czytamy w stworzonym przez grupę programie badawczym: „zapropozowanie w tym miejscu, w centrum uwagi, usług, które zapewniają funkcjonowanie tych mechanizmów, oznacza uchwycenie nie tyle aspektów ekonomicznych (analiza czynszów, sektora budowlanego, ekonomii aglomeracji itp.), ile bardziej bezpośrednio politycz-

³⁶⁸ „Così suggerivamo di andare a visitare i passi carrai, o le cabine telefoniche, oppure le case ANAS, ma anche gli accampamenti di roulotte, o i tralicci della luce e le centrali elettriche. [...] Tutto questo però era visto sia come reportage fotografico concettuale discontinuo sia come nuova scrittura poetica che avrebbe dovuto accompagnare il lettore”. L. Binazzi, wywiad z dnia 20.11.2014, [w:] P. Mello, *Firenze e le avanguardie Radicali. Progetti, azioni, super-visioni, oggetti extra*, Firenze 2017, s. 109.

nych, tj. związanych z rodzajem kontroli, która poprzez usługi jest nakładana na cały system społeczny”³⁶⁹.

Uwaga architektów skupiła się również na problemie „segregacji” przestrzeni, dysproporcji pomiędzy obszarami uprzywilejowanymi, a tym marginalnymi, które tworzone są w konsekwencji nieciągłego projektu kapitału. Różnice te, tak jak wszystkie ślady i tropy zarówno obecnych jak i pozostawionych po dawnej ingerencji kapitału, stanowią sedno „kontrprzewodnika”. Od rejestracji spontanicznych zachowań takich jak emigracje-nomadyzm po małe ekonomie terytorialne, zamknięte przestrzenie, przestrzenie prywatne, przestrzenie sekretne, obszary marginalizowane, obszary nietknięte, od centrali elektrycznych i energetycznych, wodociągów, torów kolejowych, autostrad, po architekturę spontaniczną, baraki, miejskie ogrody, urzędy publiczne, usługi ENEL GAS, to wszystko zebrane zostało przez grupę UFO jako „formy tetriaryzacji terytorium, na które w tamtym czasie stawiał kapitał, aby kontrolować społeczeństwo”³⁷⁰.

Kontekst miejski i terytorialny można postrzegać jako miejsce przeznaczone przez kapitał do eksperymentów w zakresie kontroli siły roboczej i płac, wykonywanych obecnie bardziej poprzez bezpośredni szantaż niż przez proponowanie i weryfikację modeli społecznych³⁷¹.

Rozszerzeniem i uzupełnieniem badań nad terytorium jest seria fotografii *Controllo, colonizzazione e fascismo sul territorio*, przedstawiających wydawałoby się zwyczajne miejsca i miejskie krajobrazy, w których architekci widzieli elementy kontroli i kolonizacji. (il. 75, 76, 77, 78, 79) Jedno zdjęcie prezentuje bankomat, inne z kolei wyglądającego przez okno żandarma (*carabiniere*), na jeszcze innym widnieje betonowe ogrodzenie mające zabezpieczyć teren domów mieszkalnych. Zdjęcia te są kontynuacją badań grupy nad terytorium i jego transformacją pod wpływem „opresji” ośrodków władzy, natomiast tekstem, który przedstawia intencje architektów jest ten opublikowany w piśmie *Inpiù* (1974, nr 8), zatytułowany *Appunti per una ridefinizione del concetto di fantaurbanistica*. W nim UFO pisze następująco:

Terytorium, miasto czy wieś nie ma znaczenia, podlega ciągłej kolonizacji. Placówki cywilizacji ujednociają eksploatowane obszary o bardzo różnym przeznaczeniu. Środowisko, człowiek i jego praca zredukowane są do logiki kapitału. Super-

³⁶⁹ UFO, „Appunti per una ridefinizione del concetto di fantaurbanistica”, *Inpiù*, 1974, nr 8, s. 26.

³⁷⁰ „[...] tutte le forme di terziarizzazione del territorio, su cui il capitale stava scommettendo all'epoca per controllare la società”. L. Binazzi, rozmowa z dnia 19.06.17.

³⁷¹ „È possibile vedere il contesto urbano e territoriale come luogo destinato dal capitale ad esperimenti di controllo della forza – lavoro e del salario, esercitati ormai più che dalla proposta e dalla verifica di modelli sociali dal ricatto diretto”. UFO, „Appunti per una ridefinizione del concetto di fantaurbanistica”, *Inpiù*, 1974, nr 8, s. 27.



Il. 75-78. UFO, seria fotografii *Controllo, colonizzazione e fascismo sul territorio, 1970-1973.*
Archivio UFO di Lapo Binazzi



Il. 79. UFO, seria fotografii *Controllo, colonizzazione e fascismo sul territorio*, 1970-1973. Archivio UFO di Lapo Binazzi

kontrola to ucisk mas ludowych poddanych coraz bardziej szantażowi usług. Wskazówki dotyczące tego projektu władzy można znaleźć wszędzie³⁷².

Zobrazowaniem procesu kolonizacji terytorium przez usługi i ośrodki kontroli jest komiks *Produzione industriale e creatività individuale* (Produkcja przemysłowa a indywidualna kreatywność), opublikowany na łamach czasopisma *Casabella*³⁷³ (il. 80–87). Architekci obrazują w nim koncepcję uwolnienia człowieka i jego środowiska od procesów produkcyjnych i praktyk perswazyjnych konsumpcjonizmu oraz systemu władzy. Komiks, podzielony na 7 scen, obrazuje swoistą ucieczkę przedmiotu z metropolii w stronę natury, gdzie z dala od ludzi i swojej funkcji podlega on powolnej degradacji i zanikowi formy. Jednak nowe środowisko, w którym ów przedmiot się znalazł zaczął podporządkowywać się

regułom kontroli i kapitału. Naturalny, dziki dotąd krajobraz został skolonizowany przez słupy wysokiego napięcia, budki telefoniczne i usługi celne. Treść komiksu jest następująca:

scena 1: przedmiot ciągnie się z fatygą w stronę LASU, aby nigdy już nie wrócić;

scena 2: powoli traci swoją charakterystykę komunikowania (daleko od ludzi, od kontaktu, od kontaktu z publicznością widz traci również swoją PRZYJAZNĄ I SPONTANICZNĄ NATURĘ);

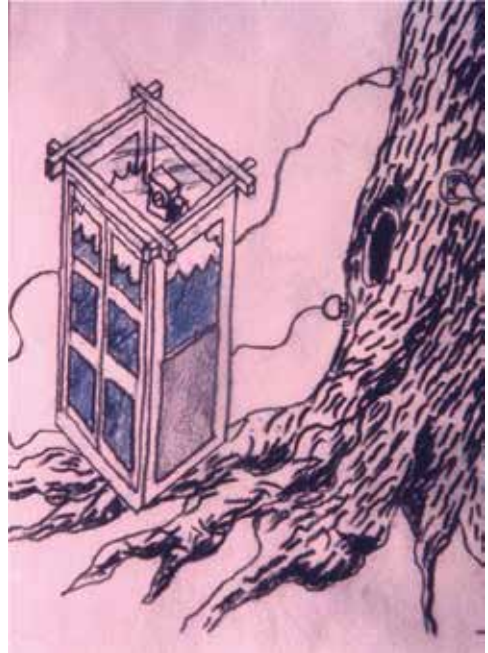
scena 3: powiedzmy, że uległ ATROFII. Podlega silnej degradacji wewnętrznych charakterystyk, zarówno przez korozję spowodowaną oplatającą leśną roślinnością, czynnikami atmosferycznymi i ziemią, jak i przez pewną przemianę na rzecz nowego aspektu bardziej AERODYNAMICZNEGO;

³⁷² „Il Territorio, città o campagna non importa, è sotto a una continua colonizzazione. Gli avamposti della civiltà omogenizzano sotto lo sfruttamento aree di vocazione diversissima. L'ambiente, l'uomo e il suo lavoro vengono ridotti alla logica del capitale. Il supercontrollo è oppressione delle masse popolari soggette sempre più al ricatto dei servizi. Gli indizi di questo progetto di potere sono comunque rintracciabili dappertutto”. UFO, „Appunti per una ridefinizione del concetto di fantaurbanistica”, *Inpiù*, 1974, nr 8, s. 24.

³⁷³ UFO, „Produzione industriale e creatività individuale”, *Casabella*, 1974, nr 379, s. 46–47.



Il. 80-83. UFO, komiks *Produzione industriale e creatività individuale*, scena 1, Casabella, 1973, nr 379, s. 46-47



Il. 84-86. UFO, komiks *Produzione industriale e creatività individuale*, scena 7, Casabella, 1973, nr 379, s. 46-47

scena 4: podczas tego okresu UTOPIA wypracowała model społeczności raczej AUTORYTARNEJ bardziej w kwestii RELIGII niż ziemskiego doświadczenia ludzkiego. SUPERMITY doprowadziły do niemal całkowitego zniszczenia rasy ludzkiej;

scena 5: niewielu ocalałych odnajduje się bez PARKU-OBIEKTÓW (również zachowania podlegają tej samej, natychmiastowej metamorfozie co objekty i tak ludzie, po okresie AERODYNAMICZNYM pełnego nadziei życia w lesie i odbudowy najnowocześniejszego miasta, dostosowali styl życia bardziej odpowiedni dla obecnego NIESZCZĘŚCIA);

scena 6: KAPITAŁ od jakiegoś czasu kierował swoją uwagę w stronę USŁUG. „Kontrolując USŁUGI – mawiał KAPITAŁ – będzie mi o wiele łatwiej kontrolować społeczność” i umieszcza KONTAKTY ELEKTRYCZNE ZA OPŁATĄ na TERENIE całego lasu. KRAJOBRAZ wypełniał się SŁUPAMI WYSOKIEGO NAPIĘCIA, STACJAMI CELNYMI oraz BUDKAMI TELEFONICZNYMI;

scena 7: w ten sposób zawsze była długa kolejna do BUDKI TELEFONICZNEJ i wymieniano się towarami i ubraniami za ŻETONY. Faktem jest, że NIKT nie rozumie wartości terminu WALKI KLAS³⁷⁴.

W tym miejscu należy również przypomnieć inne projekty związane z działaniami na terytorium. Są to *Territotio discontinuo* (1970) oraz *A. Crescita di croci e irrigatore – B. Crescita di croci, A.-B. Prato e foglie secche* (1973). Obydwa projekty to serie zdjęć obrazujących koncepcję nieciągłości terytorium, w których uwaga architektów skierowana była na elementy „naturalne” i nieświadomie zorganizowane według nieciągłych technik. Pierwszy projekt przedstawia stół do bilarda potraktowany jako „jako terytorialna metafora dystrybucji, organizacji i odbierania. ‘Placówki cywilizacji’ są wszędzie i podlegają zasadom ‘superkon-

³⁷⁴ „Scena 1 l’Oggetto si trascinò a fatica verso l’interno della FORESTA per non tornare più indietro. Scena 2. A poco a poco perse le sue caratteristiche di comunicabilità (lontano dagli uomini dal contatto e dalla partecipazione con il pubblico spettatore perse anche la sua NATURA CORDIALE E SPONTANEA). Scena 3. Diciamo che si ATTROFIZZÒ. Segui un periodo di forte degradazione delle sue caratteristiche interne gaie e spensierate sia perché le erbacce rampicanti della foresta e gli agenti atmosferici e la terra lo corrodavano sia perché subì una specie di trasformazione interna a vantaggio di un nuovo aspetto tutto AERODINAMICO. Scena 4. Durante questo tempo l’Utopia elaborò un modello di società piuttosto AUTORITARIO più in contatto con la RELIGIONE che con l’esperienza terrena degli uomini. I SUPERMITI portarono a una distribuzione pressoché totale del genere umano. Scena 5. I pochi superstiti si trovano senza un PARCO-OGGETTI (anche i comportamenti avevano subito la stessa metamorfosi degli oggetti, così gli uomini dopo un periodo AERODINAMICO e pieno di speranze fatto di vita nella foresta e di ricostruzione di città MODERNISSIME, furono per un modo di vita più adatto alla MISERIA presente). Scena 6. Il CAPITALE aveva rivolto da tempo la sua attenzione ai SERVIZI. ‘Controllando i SERVIZI...- diceva il CAPITALE -...mi sarà più facile controllare la società’ e mise delle PRESE DI CORRENTE A PAGAMENTO nel TERRITORIO nella foresta e dappertutto. Il PAESAGGIO si popolò di TRALICCI, di STAZIONI DI PEFAGGI e GABELLIERI e di TELEFONI. Scena 7. Così c’era sempre una gran ressa al POSTO TELEFONICO e si scambiavano derrate e vestiti con GETTONI. Il fatto è che NESSUNO capì il valore del termine LOTTA DI CLASSE”. UFO, „Produzione industriale e creatività individuale”, *Casabella*, 1974, nr 379, s. 46–47.



Il. 87. UFO, happening *Casa a ostacoli sul territorio*, *Domus* 1972, nr 513, s. 34

Tytuł: OD URBANIZMU DO EFEKTU OSOBISTEGO – UŻYCIE I KOSTIUMY
(projekcje)
DOM Z PRZESZKODAMI NA TERENIE (udział publiczności)

Niemожność wyrażenia siebie w sposobach życia sprzed rekonkwisty zachowań jest niemożliwością domu bez przeszkód. Między faktem osobistym a racją stanu zawsze jest coś do zrobienia.....

³⁷⁵ „Il tavolo da biliardo come metafora territoriale di distribuzione, organizzazione e sottrazione. ‘Gli avamposti della civiltà’ sono ovunque e soggiacciono alle regole del ‘supercontrollo’: tralicci, cabine elettriche e telefoniche, metanodotti, orti di periferia, cancelli, caserme, reticolati, deposti, magazzini, casse continue...”. UFO, *Territorio discontinuo*, [w:] *UFO Story...*, s. 300.

³⁷⁶ UFO, „Provocazione degli UFO: happening all’Eurodomus”, *Domus*, 1972, nr 512, s. 34; okładka *Domus*, 1972, nr 513.

³⁷⁷ „Południem 27 maja, w pomieszczeniach, w których mieścił się *Il Codice* odbył się happening zorganizowany przez grupę UFO z Florencji [...] przy wyjątkowej współpracy Pana Rodolfo Bracci – happening, który został niespodziewanie przerwany przez przybycie konia czystej krwi”. (‘Nel pomeriggio del 17 maggio, nei locali che avevano ospitato *Il Codice* si è svolto un happening, organizzato dal gruppo degli UFO di Firenze [...] con l’eccezionale collaborazione del signor Rodolfo Bracci – happening che si è interrotto clamorosamente con l’arrivo di un cavallo purosangue’). UFO, „La Provocazione degli UFO: happening all’Eurodomus”, *Domus*, 1972, nr 512, s. 34.

troli’: linie elektryczne, kabiny telefoniczne, rurociągi, ogrody podmiejskie, bramy, koszary, sieci, magazyny, bankomaty...”³⁷⁵.

Rozwinięciem kwestii związanych z organizacją i kontrolą specyficznych obszarów miast i peryferii był happening *Casa a ostacoli sul territorio* z okazji 4 edycji Eurodomus w Turynie (1972)³⁷⁶. Grupa zorganizowała z tej okazji wykład zatytułowany *All’urbanistica all’effetto personale – usi e costumi (proiezioni)* (il. 87), który zakończyć się miał „pojawieniem się konia czystej krwi”³⁷⁷. Opis tego happeningu zawarty został w krótkim tekście, który wskazuje na główne problemy poruszane przez UFO:

Wykład uniwersytecki nr 1 Turyn stary krajobraz domowy

chodzi o zbadanie możliwości estetycznej adaptacji
nawet w najpoważniejszych przypadkach
rzeczywistość i fantazja zbiegają się w teraźniejszości
i zabijają smoka intryg i makiawelizmu

W proksemice terytorialnej oznaki
nieciągłości rzeczywistości są zdrowymi
przeszkodami do zabrania ze sobą:
są to PRZEDMIOTY OSOBISTE

Odgradzanie i odejmowanie terytorium jest równoznaczne
z sumą niewłaściwych zachowań

Na ścieżce z widokiem na morza, przed dotarciem do kontemplacji spokoju panora-
my, jeździec
i koń z Piazza di Siena bezskutecznie poszukują nici Ariadny w labiryncie codzien-
ności, pokonując
przeszkody umysłu³⁷⁸.

Nie sposób w tym miejscu pominąć stworzonego przez UFO kwestionariu-
sza *Elementi di prossemica territoriale* (1972). (il. 88–93) Ten zupełnie wyjątkowy
tekst (który zostanie dostrzerzony i doceniony przez samego Umberta Eco) miał
za zadanie uświadomienie wypełniających go, gdzie i jak poddawani są kontroli
władzy i biurokracji oraz na ile podlegają im w sposób bezrefleksyjny i poddań-
czy. Poprzez pytania grupa w dosadny sposób wskazywała na sieci wpływów
i zależności, na narzucone przez „ukrytą władzę” zasady, którym wszyscy, czy
tego chcą czy nie, podlegają. Autorzy kwestionariusza pytają również o emocje
związane z pewnymi ośrodkami władzy i kontroli, stymulując wypełniającego do
refleksji, a co za tym idzie, do krytycznych ocen:

Czy kiedykolwiek zauważyłeś, że w pobliżu represyjnych instytucji państwa bur-
żuazyjnego: więzień, klasztorów, koszarów, tajnych baz, komisariatów policyjnych
(także dzielnicowych) trwale utrzymujący się rodzaj psychologicznego pierścienia
ochronnego, szczególnego pola magnetycznego określonego przez okoliczności
zazwyczaj dziwne? tak nie

Czy uważasz, że są one emisją jakiejś ukrytej władzy? tak nie

Czy kiedykolwiek w pobliżu tych instytucji doświadczyłeś przemocy psychologicz-
nej, materialnej lub jakiegokolwiek innej? tak nie³⁷⁹.

³⁷⁸ UFO Story..., s. 169.

³⁷⁹ UFO, „Elementi di prossemica territoriale. Questionario”, *King Kong International*, 1972,
nr 2, s. 10.

APPENDICE

ELEMENTI DI PROSEMICA TERRITORIALE

(Questionario diffuso del Gruppo UFO, Firenze).

hai mai notato che in vicinanza di particolari istituzioni repressive dello stato borghese: carceri, conventi, caserme, basi segrete, commissariati di polizia (anche di quartiere), persiste in permanenza una specie di anello psicologico protettivo, di campo magnetico di tipo particolare determinato da circostanze solitamente strane?

si NO

pensi che le sentinelle, di certo di guardia, siano in relazione con ciò?

si NO

pensi che siano le emissioni di un qualche criptopotere? i fatti e le cose connessi con questo tipo di istituzioni ti appaiono come un tutto unico di tipo simbolico?

si NO

se al ti è mai successo di vedere un edificio che agisce come un soggetto?

si NO

e un auto?

si NO

ti è mai successo di avere come delle apparizioni di fatti persone e cose di cui intruvi vagamente, ma con una certa resistenza da parte tua ad ammettere una simile eventualità, la connessione, poi rivelatasi esatta, con quanto è stato detto prima?

si NO

in vicinanza di queste istituzioni, hai ricevuto mai violenze psicologiche e materiali o di qualsiasi tipo?

si NO

da parte di chi?

si NO

ti è mai stata rivolta la parola da parte di emissari di questi poteri nascosti con una scusa qualsiasi, oppure per aver commesso azioni che in qualsiasi altro punto del territorio, probabilmente appena fuori di quella specie di anello magnetico o altro, non avrebbero avuto alcuna osservazione?

si NO

racconta

240

UMBERTO ECO

sei disposto a farci un racconto più generale su un'esperienza avuta in proposito? (o più)

si NO

racconta

hai mai notato che una volta uscito da quest'avventura ti sei accorto a pensare che poteva trattarsi [di un sogno / di uno scherzo / di una congiura]?

si NO

hai mai attraversato un luogo dove per incanto le libertà personali erano minori che in altri punti del territorio?

si NO

hai pensato che si poteva trattare di ciò che si dice volgarmente un « abuso dell'immaginario »?

si NO

hai mai notato di recente, trovandoti nei pressi di dette istituzioni e specialmente di basi militari alleate, improvvise sparizioni di fatti, persone o cose?

si NO

racconta

cerca attraverso una piantina disegnata di descrivere la topografia del luogo con punti di riferimento esatti.

hai mai notato trasformazioni morfologiche del territorio dovute a protesi mimetiche di ingressi, uscite, bucoporti segreti?

si NO

credi nell'esistenza degli UFO?

si NO

hai mai avuto contatti con esseri provenienti da altri mondi?

si NO

quali?

riesci a distinguere facilmente i campi di influenza di istituzioni diverse agenti sul territorio?

si NO

sei capace di ritrovarli e connetterli seguendo i puntigliosamente anche durante un viaggio?

si NO

quando esci di città?

si NO

nel vedere dire, qual è il momento in cui credi stupidamente di uscire dalla città?

si NO

credi che dipenda dai cartelli segnaletici della geografia borghese?

si NO

o dal rimpiovolimento brusco degli edifici?

si NO

o dai negozi sfitti?

si NO

o dall'improvvisa apparizione di un giardiniere in fuga?

si NO

credi nell'esistenza della perfezione della periferia?

si NO

pensi forse che sia solo un grosso guadagno per alcuni?

si NO

per chi?

si NO

sei che un ladro che scappa in periferia è subito acciuffato?

si NO

perché lo stesso in città o in campagna può farlo franca?

si NO

può farlo franca?

si NO

LE NUOVE FORME REPRESSIVE

241

hai deciso ora come comportarti in facoltà?

si NO

e a casa?

si NO

potresti decidere (indovinare) degli indizi precedenti il tipo di attività degli abitanti, l'ora del giorno, il grado di cultura medio, le loro abitudini?

si NO

in un viaggio all'estero sei capace di riconoscere a colpo quali sono le istituzioni simili a quelle a te ben note di casa tua?

si NO

(In questo campo di osservazione ricorrono autostrade, case ANAS, ferrovie dello stato, istituzioni per l'infanzia e più generalmente industria agricoltura attività terziaria).

si NO

Oss. - Data l'importanza di questo punto, sarebbe meglio fare l'analisi caso per caso, ad esempio i casi di intreccio, improprietà a questo proposito è di inserirsi in un punto di osservazione privilegiato e completamente autonomo, comunque sono da preferire gli obiettivi veramente obiettivi tendenti al realismo più crudo cioè gli indizi.

sei che le automobili sono di proprietà pubblica?

si NO

sarebbe sensato in questo caso interrompere le autostrade ogni 100 km, con metri 200 di buco ceduo?

si NO

credi che queste passeggiate per cambiare macchina facciano bene?

si NO

anche in America?

si NO

ti piacerebbe?

si NO

nella tua osservazione e ricerca degli indizi ti senti condizionato dalla segregazione che ti impone la città?

si NO

ti senti veramente partecipe della vita del territorio con tutti i suoi innumerevoli segreti?

si NO

hai mai pensato che ogni segregazione o occultamento aumenta il potere nascosto di chi la compie?

si NO

in vicinanza di tali istituzioni hai mai visto gente volare dalla finestra?

si NO

e sparati dal cannone?

si NO

dove?

si NO

assistendo a una corsa a tappe sei mai stato testimone di un dirottamento?

si NO

cerca di ricostruire a freddo e a caldo, se per caso eri in possesso di un qualsiasi mezzo di riperto, le circostanze in cui ti sei trovato:

(Sono ammesse le fotografie di edifici, le piantine topografiche, i nastri magnetici, i film, i microfilm, pareti occasionali di testimoni, interviste, numeri di telefono, le foto aeree, le foto di territorio, il videotape, libri contabili, in-

242

UMBERTO ECO

dici solidi reali, e quanto altro possa servire all'istruzione della pratica in questione).

hai mai cercato di risalire dalla divisa di un poliziotto a un suo cervello?

si NO

sei davanti a un edificio sede di una delle istituzioni di cui sopra: ne osservi le caratteristiche formali, cerchi di vedere cosa succede all'interno, ti soffermi sui particolari apparentemente insignificanti, pensi che stai costeggiando per il futuro, tenti di indovinare il complesso di abitudini che ne regolano il funzionamento, pensi di trovarti davanti a una specie di mostro sconosciuto di enormi dimensioni che mangia, ruminava, sputa fuoco, caca, si occupa di cose relative a se stesso e basta, espande i suoi emissari ed ascolta in tutto il territorio circostante?

si NO

hai mai fatto parte di una organizzazione clandestina, di una setta segreta?

si NO

quale?

si NO

hai partecipato a riunioni iniziatiche?

si NO

dove? (descrivici esattamente luoghi e circostanze):

cosa ne pensi della massoneria?

si NO

pensi che sia in relazione con l'attuale situazione politica?

si NO

e con la situazione della scuola?

si NO

quante volte al giorno fai l'amore con tua moglie (o fidanzata o amante ecc.)?

si NO

pensi che la droga sia un modo per governare il mondo?

si NO

in che modo?

si NO

sei disposto a perdonare queste divagazioni?

si NO

ne scusi la banalità?

si NO

a che livello pensi che intervenga (se interviene) l'organizzazione segreta nel controllo della scuola (università):

bidelli?

si NO

studenti?

si NO

addeetti alle esercitazioni?

si NO

incaricati?

si NO

professori di ruolo?

si NO

ai gradi più alti?

si NO

che strategia intendi adottare ai fini di formarti una famiglia?

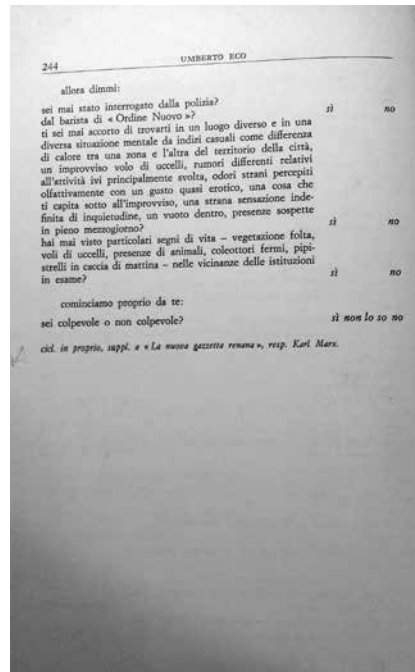
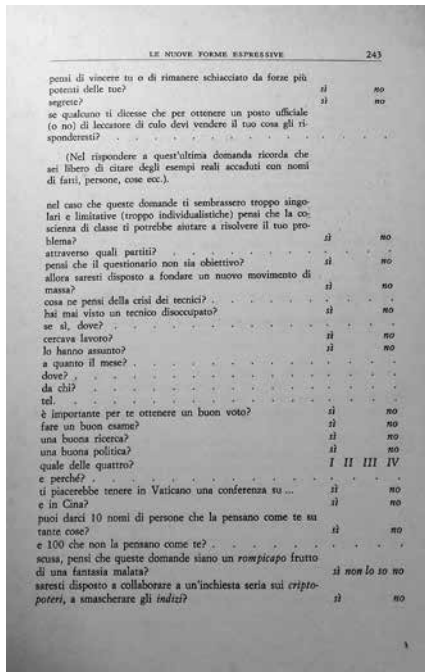
si NO

seguisti sparare a un B-52?

si NO

e a un F-104?

si NO



Il. 88-93. UFO, nieprawdziwy kwestionariusz *Elementi di prossemica territoriale*, opublikowany w: *Innovazioni tematiche espressive e linguistiche della letteratura del Novecento: atti dell'VIII Congresso dell'associazione internazionale per gli studi di lingua e lettera italiana* (Biblioteca dell'«Archivum Romanicum», vol. 128), Firenze, 1976, s. 239-244

Kwestionariusz opublikowany został w czasopiśmie *King Kong International*³⁸⁰, a następnie przedrukowany w *Innovazioni tematiche espressive e linguistiche della letteratura italiana del Novecento*³⁸¹, gdzie Umberto Eco przedstawił go jako przykład młodego pisarstwa – o czym w dalszej części pracy.

Podsumowując: działania w terenie, na ulicach, placach, peryferiach miast były odpowiedzią UFO na tradycyjnie rozumiane tworzenie architektury. Zamiast zrealizowanych, fizycznych struktur „konstruowali” sytuacje, poprzez które badali przestrzeń skolonizowaną przez kapitalizm i władzę państwową. Ich działania, angażujące obserwatorów, mieszkańców, społeczność, miały pomóc w krytycznym spojrzeniu i refleksji nad architekturą czy urbanistyką i ich udziałem w zniewalającej sieci ukrytych manipulacji. W publikacji zatytułowanej

³⁸⁰ Ibidem, s. 10–11.

³⁸¹ U. Eco, „Le nuove forme espressive”, [w:] „Innovazioni tematiche espressive e linguistiche della letteratura del Novecento: atti dell'VIII Congresso dell'associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana”, *Biblioteca dell'«Archivum Romanicum»*, 1976, vol. 128, s. 227–238.

Unidentified Flying Object for Contemporary Architecture, autorzy piszą o tej działalności grupy następująco:

To konstruowanie sytuacji nawiązywało do głównej linii XX-wiecznej awangardy – dadaizmu, surrealizmu i sytuacjonizmu – a także do popularnych przejawów życia obywatelskiego, wspólnoty i przyjemności poza tradycyjną praktyką pracowni architektonicznej: procesji, tańca, przejażdżek rowerowych, pikników i tak dalej. UFO wprowadziło skonstruowane sytuacje do dyscypliny architektonicznej, a pół wieku później ich projekty – rozszerzone o siedliska, ciała, politykę, uczucia i rozrywkę – nadal zachęca do jednoczesnego rozszerzenia sposobu tworzenia i myślenia o architekturze i społeczności³⁸².

Podrozdział 1.2. Najważniejsze aspekty radykalnej działalności UFO

Omówione powyżej projekty UFO, w całej swojej różnorodności technik, materiałów i języków artystycznych, od samego początku wskazywały na pewne powtarzające się elementy i problemy. Były to atrofia przedmiotu – hipertrofia wyobraźni, rozszerzenie znaku artystycznego oraz kreatywne pisarstwo.

Atrofia przedmiotu

Problem atrofii przedmiotu i hipertrofii wyobraźni powtarzał się w całej działalności UFO. Najlepiej uwypuklony został w komiksie *Produzione industriale e creatività individuale*, w którym architekci przedstawili wizję świata bez przedmiotu. Komentarzem a zarazem uzupełnieniem komiksu może być tekst *Non-design. Dall'oggetto alla sopravvivenza* opublikowany na łamach *Casabella* (nr 386, 1974), w którym Lapo Binazzi pisze o uwolnieniu się od „akcesoriów kapitali-

³⁸² „The Florentine architectural group UFO explored ways to occupy and live in spaces and relationships colonized by capitalism and the State. UFO chose sites like the street, party, journey, and retreat in which to construct situations rather than buildings or products: while vanguard architecture tended to exist on paper or as furniture, UFO's projects were *in situ*. This situation-constructing drew upon a main line of the 20th century avant-garde – Dada, Surrealism and Situationism – and drew too on popular expressions of civic life, communion, and pleasure outside of traditional architectural studio practice: processions, dancing, bike rides, picnics, and so on. UFO brought constructed situations into the architectural discipline, and half a century on, UFO's design – expanded as it was into habitat, bodies, politics, feeling, and entertainment – continues to invite a concomitantly expanded way of making and thinking about architecture and community. UFO's work alerts us, too, to our everyday complicity in late capitalism and to the possibilities of making it strange to our senses, emotions, and consciousness”. *UFO. Unidentified Flying Object for Contemporary Architecture: UFO's Experiments between Political Activism and the Artistic Avant-garde*, B. Lampariello, A. Anselmo, B. Hamzeian, (red.), New York, Barcelona 2022, s. 103.

zmu” i zwrocie ku pierwotnym technikom, odnowie manualnych umiejętności i pierwotnych zachowań:

Otwarta pustka zostawia dużo miejsca na szukanie swoich własnych zachowań, na wynalezienie nowych form komunikacji, miłości. Zniknęły obiekty, które mieliśmy do dyspozycji, akcesoria, ozdoby, meble, ściany a nawet dom, miasto i wszystko inne, jak pięknie! Została planeta, niebo, gwiazdy, drzewa..., aby zacząć od początku. Niestety, okazuje się, że na terytorium gniazdzka elektryczne są płatne, telefony szpiegują, stolica dotarła aż tutaj. Być może odrzucenie nie było kompletne, chcieliśmy posłuchać muzyki. Właśnie! Terytorium nie jest tylko wyobraźnią, teraz zaczynamy zwracać na to uwagę, ale może jest już za późno. Pozostają prymitywne narzędzia, którymi możemy coś zrobić, szydełkowanie, hafty, prymitywne zachowania, takie jak wchodzenie na drzewo, pływanie, przejażdżka rowerem, prymitywne techniki jak doprowadzenie wody, orientowanie się. Nawet pomysłowość nie jest specjalnie potrzebna, ponieważ wszystko zdaje się być takie naturalne. Skończyły się noce w encyklopedii, próby emulacji, poszukiwanie rekordu... stoimy w obliczu radości, ponieważ odkrywamy siebie nawzajem, wskazując naturę jako dzieło sztuki...³⁸³.

„Atrofia przedmiotu staje się atrofią przedmiotów ogólnego użytku, a więc tych przybyłych ze szkół w Ulm czy z Bauhausu, z tak zwanej rewolucji społeczno-demokratycznej. Mówi o tym maksyma Johna Stuarta Milla: najwięcej dobra dla jak największej ilości. Idealnie objawia się to w maksymie *made in Italy*” – przyznał Lapo Binazzi, konkludując:

Radykalni sprzeciwiają się strategii społeczno-demokratycznej. Atrofia przedmiotu powinna korespondować z wysoką konceptualizacją, większą artystycznością opartą na sztukach wizualnych, z designem... To było po trosze utopią Global Tools³⁸⁴.

³⁸³ „Il vuoto che si è aperto lascia molto spazio alla ricreazione dei propri comportamenti, all’invenzione di nuove forme di comunicazione, all’amore. Gli oggetti a nostra disposizione sono scomparsi, gli accessori i soprammobili i mobili le pareti e anche la casa la città e tutto il resto, che bello! Rimane il pianeta il cielo le stelle gli alberi...per ricominciare da capo. Purtroppo si scoprono delle prese di corrente a pagamento nel territorio e dei telefoni-spia, il capitale è arrivato fino lì. Forse la rinuncia non è stata completa volevamo sentire musica. Ecco! Il territorio non è solo immaginario si comincia a porci attenzione ora e forse è già tardi. Ci restano degli attrezzi rudimentali con cui possiamo fare qualcosa, un golf all’uncinetto, un ricamo, dei comportamenti rudimentali come scalare un albero, fare una nuotata, un giro in bicicletta, delle tecniche rudimentali come canalizzare l’acqua, orientarsi. Anche l’ingegno tutto sommato non serve a molto perché e tutto così naturale che non ce n’è bisogno. Son finite le notti curve sull’enciclopedia, i tentativi di emulazione, la ricerca del record...Ci si confronta con gioia perché ci scopriamo l’un l’altro additandoci la natura come un’opera d’arte...abbiamo intorno molti animali, tentiamo dei corsi di addestramento”. L. Binazzi (UFO), „Non-design. Dall’oggetto alla sopravvivenza”, *Casa-bella*, 1974, nr 386, s. 16.

³⁸⁴ „Radicali mettono in crisi la strategia social-democratica. Atrofia dell’oggettivo doveva corrispondere con alta concentualità, maggiore artisticità fondata alle arti visive, design...Questo

Zwrot ku pierwotnym technikom i naturalnym zachowaniom, a także odrzucenie gotowych przedmiotów, które pozbawiły społeczeństwa samodzielności i niezależności, stały się podstawą stworzonego dla Global Tools programu. Zśród pięciu grup „badawczych”: „Ciało” (*Corpo*), „Komunikacja” (*Comunicazione*), „Konstrukcja” (*Costruzione*), „Przetrwanie” (*Sopravvivenza*) i „Teoria” (*Teoria*), UFO odpowiedzialni byli za „Przetrwanie”, natomiast Lapo Binazzi współtworzył również grupę „Teoria”. Wraz z pozostałymi radykalnymi grupa „Teoria” przygotowała raport, w którym określiła swoje główne cele wewnątrz Global Tools. Dokument z dnia 10 października 1974 zaczyna się następująco:

Uznaje się za konieczne ponowne zdefiniowanie pojęcia TEORII jako CZYSTEJ KREATYWNOŚCI. W ten sposób teoria może być wyrażona przez człowieka, który globalnie reaguje na rzeczywistość, najlepiej za pomocą działań, prostych i technicznych zachowań oraz elementarnych myśli³⁸⁵.

Postulatem grupy było przywrócenie kreatywnych zdolności każdego człowieka oraz jego niezbywalnego prawa do wytwarzania i konsumowania swoich własnych wytworów, które zatracone zostały przez alienację dyscyplin. Architekci pisali:

Naszym prawdziwym dylematem jest uczynienie trwałym „nie-znaczenia”, wielkie odkrycia „bezwartościowości”, irytującej nieciągłości rzeczywistości, w której żyjemy. Uświadomienie sobie i wykazanie, że sztuka nie jest niczym innym jak produktywnym wysiłkiem kreatywności, że zawodowy intelektualista nie działa niczym innym jak kradzieżą niezbywalnego prawa każdego człowieka do wytwarzania i konsumowania jego własnej, prywatnej kultury, że społeczeństwo alienuje poprzez podział pracy wszystkie twórcze, a więc i polityczne, zdolności człowieka³⁸⁶.

è stato un po' l'utopia della Global Tools". L. Binazzi, Rozmowa z dnia 19.06.2017, Florencia.

³⁸⁵ „Si ritiene necessario operare una ridefinizione del concetto di TEORIA come CREATIVITÀ PURA. Per questo mezzo la teoria può essere espressa dall'uomo che reagisce globalmente alla realtà preferibilmente con azioni, comportamenti, ecc. ...semplici e tecniche, pensieri ecc. ...elementari". L. Binazzi, *Global Tools – Gruppo 'Teoria'*, 10 October 1974, cyt. za: *UFO. Unidentified Flying Object for Contemporary Architecture: UFO's Experiments between Political Activism and the Artistic Avant-garde*, B. Lampariello, A. Anselmo, B. Hamzeian, (red.), New York, Barcelona 2022, s. 328.

³⁸⁶ „Allora il nostro vero dilemma è di rendere permanente il 'non significato', la grande scoperta del 'privo di valore', l'esperante discontinuità della realtà che viviamo. L'aver capito e dimostrato che l'arte non è che uno sfruttamento produttivo della creatività, che l'intellettuale professionista non opera che un frutto al diritto inalienabile di tutti a produrre e consumare la propria cultura privata, che la società aliena attraverso la divisione del lavoro, tutte le facoltà creative, e quindi anche politiche dell'uomo". *Global Tools Bulletin*, n. 2, 1975, cyt. za.: *Global Tools 1973–1975*, V. Borgonuovo, S. Franceschini (ed.), Istanbul 2015, s. 164.

Zniesienie podziału na teorię i praktykę miało otworzyć proces wymiany myśli i kreatywnej energii i odnowić proces, który realizować miał się w działalności kolektywnej, powrocie do prostych technik i rzemiosł, naturalnych zachowań, analiz i interwencji. Binazzi zaproponował następujące tematy do badań powziętych wewnątrz grupy „Teoria”:

1) Związki między architekturą a magią.

Badanie kryptorelacji na najwyższych szczeblach organizacji zawodowej. Piramida władzy. Magiczne przedmioty. Problem nauki.

2) Analogia sportowa.

Związek między kreatywnością zbiorową jako terapią grupową a piłką nożną, siatkówką, rugby, aktywnością na świeżym powietrzu, takimi jak harcerstwo, pikniki....

3) Czysta kreatywność³⁸⁷.

Rozszerzenie znaku artystycznego

Inną kwestią, którą Lapo Binazzi podkreślał w całej działalności UFO jest problem „ikoniczności” i tego, co architekt nazywał „rozszerzeniem znaku artystycznego” (*allargare il segno artistico*) lub wzmocnieniem znaku (*amplificazione del segno*). Kwestie ikonizacji Binazzi tłumaczył na przykładzie katalogów z ostatnich wystaw, w których widać dwa różne podejścia do przedstawiania wystawianych dzieł. Z jednej strony katalogi, które operują tekstem i stanowią bardziej krytyczno-analityczne opracowanie, z drugiej, te które operują przede wszystkim fotografiami i obrazami. Te drugie skupiają się na samych przedmiotach, obiektach sztuki i designu, gdzie na dużych kolorowych zdjęciach dokładnie widać każdy detal i gdzie nie ma miejsca na zbędne teoretyzowanie.

Binazzi swoją działalność, działalność grupy UFO, a także pozostałych grup radykalnych, nazwał działalnością ikoniczną, a sam ruch radykalny miał być odwróceniem dominacji poziomu literackiego, edukacyjnego, dydaktycznego w stronę wizualnego „odczytywania”. Ruch radykalny miał przybliżyć starej Europie poziom kultury wizualnej, która w Stanach Zjednoczonych była kulturą dominująca. W tekście *Discontinuità e territorio* architekt poruszył tę kwestię odrzucając przymus wyjaśniania organizowanych przez grupę akcji, na rzecz otwartego, spontanicznego dialogu pozbawionego hierarchii i dystansu. Według

³⁸⁷ „1) Rapporti fra architettura e magia. Studio dei rapporti criptici ai più alti livelli dell'organizzazione professionale. Piramide del potere. Oggetti magici. Problema della scienza...

2) Analogia sportiva. Rapporto fra creatività collettiva come terapia di gruppo e squadre di calcio, di pallavolo, di rugby, di attività all'aria aperta come scoutismo, pic-nic...

3) Creatività pura”. L. Binazzi, *Global Tools – Gruppo 'Teoria'*, 10 October 1974, cyt. za: *UFO. Unidentified Flying Object for Contemporary Architecture: UFO's Experiments between Political Activism and the Artistic Avant-garde*, B. Lampariello, A. Anselmo, B. Hamzeian, (red.), New York, Barcelona 2022, s. 328.

Binazziego materiał wizualny, który operuje większym ładunkiem informacyjnym, stanowi otwartą przestrzeń do skojarzeń i interpretacji.

Odmowa wyjaśniania nie ma ładunku negatywnego, proponuje poszerzenie wyjścia poza działalność materiału „pisanego”, ponad materiał wizualny. „Tekst krytyczny”, prezentacja czy autokrytyka zostaje zastąpiona tekstem, który musi zajmować się pojedynczą specyfiką „pisanego”, stając się homologiczny lub sprzeczny w stosunku do materiału wizualnego czy zachowawczego. [...]

Celem jest relatywizacja oraz uczynienie procesu komunikacji, związanego z językiem i z jego operacjami, nieokreślonym. Metoda ta pozwala na większą niejednoznaczność, z którą mamy zwykle do czynienia po skończonym wydarzeniu, w momencie transmisji, gdzie „odmowa wyjaśnienia” tworzy rezonans i wzmocnienie głównego znaku, niestety bardzo często w sensie symbolicznym ze względu na wrażliwość „kulturową” odbiorców³⁸⁸.

UFO w swoich projektach w znacznej mierze operowało obrazem oraz symbolami współczesności. Fotografiami, niekiedy także filmami, dokumentowali swoje happeningi, performanse oraz aranżacje wnętrz. W dużej części dokumentacje te stanowiły sedno projektu, jak miało to miejsce w reportażu domów A.N.A.S. czy w kontrprzewodniku *Controguida di Firenze*. Również ich teksty miały być odbierane, jak przyznał Binazzi, wizualnie, ponieważ były efektem eksperymentowania z tzw. kreatywnym pisarstwem (*scrittura creativa*) i poezją wizualną (*poesia visiva*). Według Binazziego radykalne projekty winny być odczytywane właśnie w taki sposób, ponieważ pozwala on „przemówić” samym dziełom. Stanowiło to swoiste przejście od literackiego, krytycznego podejścia do czysto wizualnego – „dla materiałów takich jak nasze, to obiekty, rysunki czy spektakle mają przemówić – to jest świat wizualny. Nie ma już potrzeby tłumaczyć, usprawiedliwiać...”³⁸⁹.

Jednak, jak zauważa Binazzi, w przeciwieństwie do Ameryki tendencja, jaka panuje we Włoszech jak i w całej Europie, skupia się na języku, na dydaktyce

³⁸⁸ „Il RIFIUTO della SPIEGAZIONE non è una indicazione negativa e presuppone l'estensione dell'uscita dalla operazione anche al materiale della 'scrittura', oltre al materiale visivo. Il 'testo critico' o di presentazione o autocritico viene sostituito con un testo che deve fare i conti con la specificità singola della 'scrittura', diventando omologo o contrario o opposto al materiale visivo o comportamentale. [...] Si cerca cioè di relativizzare e rendere indeterminato il processo di comunicazione relativo al linguaggio e alle operazioni su di esso. Tale metodo consente una maggiore ambiguità, che di solito gestiamo anche dopo a evento finito, nel momento della trasmissione dove il 'rifiuto della spiegazione' crea una risonanza e una amplificazione del segno maggiore, purtroppo molto spesso in senso simbolico a causa della fragilità 'culturale' dei ricettori”. UFO. *Discontinuità e territorio*. Centro internazionale di Brera, Milano 1977, [w:] *Ufo Story...*, s. 248–251.

³⁸⁹ „[...] per materiali come i nostri sono gli oggetti a parlare, sono i disegni, le performance – questo mondo visivo. Non c'è più bisogno di spiegare, giustificare...”. L. Binazzi, rozmowa z dnia 20.10.2017.

i krytyce, a więc na poziomie tekstów „jakby panował tu opór wobec rozszerzenia znaku, odporność na kulturę wizualną”³⁹⁰.

Dla Binazziego jest to pewnego rodzaju walka między kodami wizualnymi (semiologia, semiotyka) i językoznawstwem, w której radykalni wzięli udział stając po stronie Eco i francuskiego językoznawcy Rolanda Barthes’a:

To była batalia, o której pisali Umberto Eco i Roland Barthes, między kodami wizualnymi i literackimi w starej Europie środkowej. Z jednej strony lingwistyka – analiza języka, czyli kwestia literacka, z drugiej obraz, które będąc ikonami należą do semiotyki. Nadal była to stara kwestia, *la vexata quaestio*, Rolanda Barthes’a z jego *Podstawami semiologii* oraz Umberto Eco z *Nieobecną strukturą: czy semiotyka jest częścią lingwistyki czy raczej lingwistyka jest częścią semiotyki*, która dokonuje analizy wszystkich znaków – wizualnych i literackich. Tak więc de Saussure, który był oczywiście niezwykle ważny, oraz jego zwolennicy, próbowali wprowadzić semiotykę do lingwistyki. Podczas gdy ci, którzy zrozumieli wartość znaków wizualnych, telewizję, komputer, te wszystkie przemiany społeczne i technologiczne, chcieli, aby kultura wizualna zajęła swoje stanowisko. Powstały wówczas dwa punkty widzenia: kto był za de Saussure’em zaczął identyfikować się ze środkową Europą, z racjonalizmem, z modernizmem jako przeciwstawiający się kulturze obrazu. Z drugiej strony byli ci, jak my, którzy „ujeździli” kulturę wizualną umacniając ją refleksjami politycznymi, sztukami wizualnymi, performansami. Było w tym wiele głębi, ale aby ją odkryć musiała przejść przez ikonizację³⁹¹.

³⁹⁰ „Come se ci fosse una resistenza in Europa e in Italia all’allargamento del segno, alla cultura visiva”. L. Binazzi, rozmowa z dnia 20.10.2017.

³⁹¹ „Perché era proprio questa, che ti dicevo prima, della battaglia, che Umberto Eco e Roland Barthes scrivevano chiaramente, tra i codici visivi e letterari nella vecchia mid-Europa. Quindi in linguistica alla fine si dice – analisi della lingua, cioè e una cosa letteraria e invece le immagini che sono le icone, che fanno parte invece della semiotica. Ancora c’era la vecchia questione, la vexata quaestio, di Roland Barthes e Elementi di semiologia e Umberto Eco con la Struttura assente: che la semiotica faccia parte della linguistica oppure è la linguistica che fa parte della semiotica. Perché la semiotica fa analisi di tutti segni – visivi e letterari. Mentre invece la linguistica solo quelli letterari. Allora, i vecchi come de Saussure, che erano importantissimi, e i seguaci di de Saussure, cercavano di portare la semiotica dentro la linguistica. Mentre, chi aveva capito i valori dei segni visivi, la televisione, il computer, queste trasformazioni tecnologiche e sociali, volevano che la cultura visiva prendesse piede. È venuto fuori un doppio punto di vista: che era per la prima, poi si identificava con la mid-Europa, con il razionalismo, con il movimento moderno, come cose che resistevano alla cultura dell’immagine. Dall’altra parte invece c’era chi, come noi, cavalcava la cultura dell’immagine, però la sostanzialmente anche con riflessioni politiche, arti visive, performance. C’era molta profondità, però per essere rilevata questa profondità è dovuta passare attraverso l’iconicità”. L. Binazzi, rozmowa z dnia 20.10.2017.

Scrittura creativa - kreatywne pisanstwo

Szczególnym elementem działalności UFO jest ekspresja pisarska, a przede wszystkim tzw. *scrittura creativa* – kreatywne pisanstwo. Stanowiło dla radykalnych formę ekspresji, otwartych eksperymentów językowych i była polem do nieskrępowanego procesu twórczego, który stał się nierozłączną częścią ich projektów. Innymi słowy stały się zapisem faktów historycznych dotyczących awangardy designu i architektury³⁹².

W 1989 roku wydany został zbiór tekstów architektów, projektantów, często związanych z ruchem radykalnym, zatytułowany *Lettere Segrete. Antologia di scritti e di oggetti di design*³⁹³. Pośród nich swój tekst zaprezentował Lapo Binazzi, który obszernie napisał o swoich i o grupy poszukiwaniach nowych „form wyrazu”. Podkreślił również rolę Umberta Eco, który otworzył przed młodymi architektami świat znaczącego i znaczonego, konotacji i denotacji oraz kreatywnego pisanstwa. Tekst ten w pełni obrazuje tę problematykę, ilustruje nie tylko fascynację lidera grupy nowym pisanstwem i literaturą w ogóle, ale także przedstawia architekta, który wychodzi poza swoją dyscyplinę. W swoim obszernym tekście *Scrittura creativa*, Binazzi przedstawia pisanstwo jako narzędzie do eksperymentowania, badania i wychodzenia poza normy gatunku i dyscyplin:

Jak niektórzy zapewne wiedzą, UFO, grupa, której byłem członkiem, zawsze pisała towarzyszące naszym projektom zakodowane deklaracje, fałszywe przepowiednie, semiotyczne eksperymenty z szerokim zastosowaniem denotacji i konotacji. Przede wszystkim odmawialiśmy [udzielania] wyjaśnień w kategoriach metajęzyka krytyki z wieloma przypisami na dole strony. Wychodziliśmy od aktów werbalnych i wizualnych piruetów, przywodzących na myśl syka futurysty i jeszcze bardziej ogólne deklaracje poetyki awangardowej. W ten sposób powstał nowy kod, który wyrwał się w stronę nieskończoności i dawał pierwsze przykłady „kreatywnego pisanstwa”, które miało za zadanie konkurować jak równy z równym z literaturą „prawdziwych” pisarzy. Bo, chodziło o to: jeśli „radykalni architekci” zdestabilizowali cichy system specyfikacji dyscyplinarnych w sztukach wizualnych w projektowaniu i architekturze, to dlaczego nie mogliby tego zrobić również w literaturze? [...]

Członkowie UFO, wyszkoleni przez Umberta Eco, ich profesora na Wydziale Architektury we Florencji w latach 1965 do 1970, rozpoczęli wszechstronne eksperymenty z nietypowymi technikami pisarskimi, co wydaje się czymś niezwykłym

³⁹² L. Binazzi, *Scrittura creativa*, [w:] *Lettere Segrete. Antologia di scritti e di oggetti di design*, S. Calatroni (red.), A. Mendini, R. Dalisi, F. Vaccari, P. Deganello, M. Yajima, U. La Pietra, L. Binazzi, R. Buti, L. Zotti (wstęp), Milano 1989, s. 22.

³⁹³ *Lettere Segrete. Antologia di scritti e di oggetti di design*, S. Calatroni (red.), A. Mendini, R. Dalisi, F. Vaccari, P. Deganello, M. Yajima, U. La Pietra, L. Binazzi, R. Buti, L. Zotti (wstęp), Milano 1989.

w dziedzinie architektury, zakładając nieciągłość podejścia do swojej pracy, która do dziś i kto wie, jak długo jeszcze czekać będzie na wypełnienie. Nie ma się bowiem co łudzić: dopóki nie znajdzie się ktoś, kto równie odważnie będzie się pchał dalej mówienie o awangardzie nie będzie miało już sensu. Kwestionariusz dotyczący ukrytych władz z 1971 r. został zabrany przez U. Eco na amerykański kongres poświęcony literaturze włoskiej jako bagienno i spontaniczny przykład nowego młodzieńczego pisarstwa. A więc podsumowując, czego nauczył nas U. Eco? A dokładniej semiotyka? Że jeśli istniał teoretyczny konflikt między kodami wizualnymi o niedawnej afirmacji (patrz media) a kodami werbalnymi, przełożonymi na pismo literackie o bardziej starożytnej formacji, to równie dobrze możemy trochę potasować karty i zobaczyć, co się stanie.

Nie, to nie do końca to samo, co adnotacje na marginesach projektu, ale co poradzić, to ja, a czasem my, w cztery lub w sześć rąk, pisaliśmy teksty, a niezapomniany charakter tego doświadczenia, które połączyło nasze umysły w wyimaginowany kolektywny klan, [...] jest we mnie wciąż bardzo obecny.

Przy bliższym poznaniu, zagadnienie twórczego pisania w sensie literackim fascynowało mnie od samego początku. Zawsze zastanawiałem się, dlaczego na wydziałach literatury we Włoszech nie można nauczyć się, jak zostać pisarzem i podobnie w szkołach średnich. O ile dla sztuk plastycznych istnieją akademie [sic!], a dla architektury przedmioty kompozycyjne (aljas), które nie negują swojego „artystycznego”, czyli twórczego, komponentu, o tyle w przypadku ojczystych liter można studiować je tylko jako krytyk, ty tylko patrz. Wiadomo, że nie ma to charakteru dowodowego. Idiotyczni artyści mogą wychodzić z akademii, a imbecylni architekci z wydziałów architektury, i rzeczywiście tak się często dzieje, ale kto wie, dlaczego pisarze nie mogą wychodzić z wydziałów literatury, a raczej mogą wychodzić, ale na własny koszt. Ja, który wierzę, że część artystyczna w każdym z nas ma wartość przede wszystkim duchową, a potem także terapeutyczną, i że stanowi niezbywalne prawo każdego z urodzenia, chciałbym, żeby była przynajmniej powszechnie nauczana. W przeciwnym razie nie można zrozumieć, dlaczego w konserwatoriach uczy się muzyki, a raczej kompozycji muzycznej, a nie tylko historii kompozycji muzycznej. [...]

Czy to możliwe, że we Włoszech wszyscy myślą, że umieją pisać? I przez to także czytać, a często wcale nie jest to prawdą, patrz pełzający i powracający alfabetyzm? Zamiast tego pisanie uczy nas myślenia, nawet gdy piszemy twórczo w celach artystycznych, a nie tylko krytycznych, uczy nas rozpoznawania naszych stanów ducha i wyrażania ich w pełni, jak należy, a także uczy nas czytania, ponieważ pozwala nam pełniej zrozumieć mechanizmy literackie leżące u podstaw dzieła i jego powstania. To jest dokładnie to, co, jak sądzę, U. Eco uczynił lub zamierzał uczynić ze swoim słynnym *Imieniem Róży*, wyróżniając się i ujawniając nam najbardziej ukryte części dzieła [...]. Intelktualista, sławny semiotyk, zgryźliwy krytyk, znakomity literat, którego humor manifestował się już w *Dario minimo*, spróbował swoich sił w twórczym pisaniu nie mniej niż powieści, i to jakiej!

Krótko mówiąc, cały ten paradoksalny i celowo paradoksalny rozrost „twórczego pisania” jest tylko świadectwem tego, jak my i jak ja stawiamy pewne problemy „pisania”, które odnoszą się bardziej do słów niż do rysunków czy obrazów. Miłość do W. Burroughsa i jego synkopowego pisania, do polisemii *Finnegan's Wake* jako nierozwiązanego problemu literackiego, i do innych jeszcze mistrzów, ma być miłością totalną, nie dającą w zamian nic innego jak poczucie przynależności do wielkiej rodziny artystów, która nie zna granic „gatunków” i z tego właśnie powodu jest tym bardziej „specyficzna”³⁹⁴.

³⁹⁴ „Come alcuni forse sanno, gli UFO, gruppo di cui facevo parte, hanno sempre scritto accompagnando i loro progetti con una sorta di dichiarazione in codice, false profezie, esperimenti di semiotica, con largo uso di denotazioni e connotazioni, soprattutto, rifiutando la ‘spiegazione’ in termini di metalinguaggio critico con tanto di note a piè pagina, o ‘uscendo dall’operazione’ con piroette verbali e visive richiamano alla mente l’effervescenza futurista e più in genere le dichiarazioni di poetica delle avanguardie. Così facendo fondarono di fatto un nuovo codice che scattava in avanti in discontinuità, e dettero i primi esempi di una ‘scrittura creativa’, che aveva il compito di competere da pari a pari con la scrittura letteraria degli scrittori ‘veri’. Perché, il punto era: se gli ‘architetti radicali’ destabilizzavano il tranquillo sistema degli specifici disciplinari nelle arti visive nel design e nell’architettura, perché non avrebbero potuto farlo anche in letteratura? [...]

Gli UFO, ammaestrati anche da U. Eco, loro professore dal 1965 al 1970 alla facoltà di architettura di Firenze, si lanciarono nella sperimentazione a tutto campo di tecniche di scrittura inconsuete specialmente in campo architettonico, e fondarono di fatto una discontinuità di approccio al proprio lavoro che ancora oggi e chissà per quanto altro tempo ancora aspetta di essere colmata. Poiché è inutile illudersi: finché non ci sarà qualcuno che si spingerà altrettanto coraggiosamente più in là non avrà più senso parlare di avanguardia. Il questionario sui criptopoteri del 1971 venne portato da U. Eco a un congresso americano sulla letteratura italiana come esempio paludato e spontaneo di nuova scrittura giovanile. Allora ricapitolando, che cosa ci aveva insegnato U. Eco? E più propriamente la semiotica? Che, se esisteva a livello teorico il conflitto tra codici visivi di recente affermazione (vedi i media) e codice verbale, tradotto in scrittura letteraria di più antica formazione, tanto valeva rimescolare un po’ le carte e vedere che succedeva.

No, non è proprio la stessa cosa delle annotazioni al margine del progetto, ma che ci volete fare, ero proprio io, e certe volte noi, a quattro mani o a sei, a scrivere i testi, e il carattere indimenticabile di quell’esperienza che fondeva i nostri cervelli in un immaginario clan collettivo[...] è ancora molto presente dentro di me. Quindi se per caso le *Lettere Segrete* vogliono essere un’antologia di ‘peccati inconfessabili’ del design, dei ‘lo fò ma non lo dico’ di progettisti timidi e introversi con la loro vena poetico-sentimentale da trastullante ‘pruderie’ massificata, dico subito che non ci sto. Se invece volessero essere la registrazione di fatti storici per quanto riguarda l’avanguardia del design e della architettura e il trampolino di lancio per altri esperimenti e ‘senza rete’, di ‘scrittura creativa’ allora sì ci sto eccome!

A ben guardare il problema della scrittura creativa intesa proprio in senso letterario mi appassiona fino dagli ormai lontani esordi. Mi sono sempre domandato perché nelle facoltà di lettere in Italia non si può imparare a diventare scrittori, e così anche nei licei.

Mentre per le arti visive ci sono le accademie (sic!) e per l’architettura ci sono le materie compositive (ahimè), che non negano la loro componente ‘artistica’ e cioè creativa, per quanto riguarda le patrie lettere si può solo studiare da critici, ma tu guarda. Si sa che tutto ciò non è probante. Possono uscire artisti idioti dalle accademie e architetti imbecilli dalle facoltà di architettura e anzi, spesso è così, ma chissà perché, non possono uscire scrittori dalle facoltà di lettere, o meglio, possono uscire, ma a loro spese. Io, che credo che la parte artistica in ognuno di noi abbia valore spirituale prima di tutto e poi anche terapeutico, e che costituisca un diritto inalienabile

Dla architektów liczyła się w pisarstwie przede wszystkim gra słów, kontekstów i skojarzeń. Stosowali takie techniki jak metafory, metonimie, kalambury, paradoksy, które często w ich zastosowaniu miały być odbiciem podobnych zabiegów dokonywanych na kodach wizualnych. Ich teksty konstruowane były graficznie aby mogły być odbierane także wzrokowo. Tego przykładem może być *Manifesto del discontinuo* (Manifest nieciągłości) napisany w 1969 roku przez Lapo Binazziego³⁹⁵. Napisany w formie kilku krótkich tekstów (niektóre z nich wpisane w formy geometryczne: koło, kwadrat, trójkąt), pozornie od siebie niezależnych, tworzących wizualną całość dopełnioną odręcznymi rysunkami. (il. 94, 95).

Innym przykładem pisarskiej aktywności jest, wspomniany wyżej, nieprawdziwy kwestionariusz *Elementi di prossemica territoriale*, który został przedstawiony przez Umberta Eco podczas konwentu na temat współczesnej literatury włoskiej w Nowym Jorku³⁹⁶. W publikacji pokonferencyjnej, zatytułowanej *Innovazioni tematiche espressive e linguistiche della letteratura italiana del novecento*, semiolog wskazał kwestionariusz jako przykład nowego typu pisania, który obok „użycia kartki do różnych ćwiczeń graficznych i poetyckich zarazem”, charakteryzował się grą z czytelnikiem, z wypełniającym, który staje się współautorem tekstu:

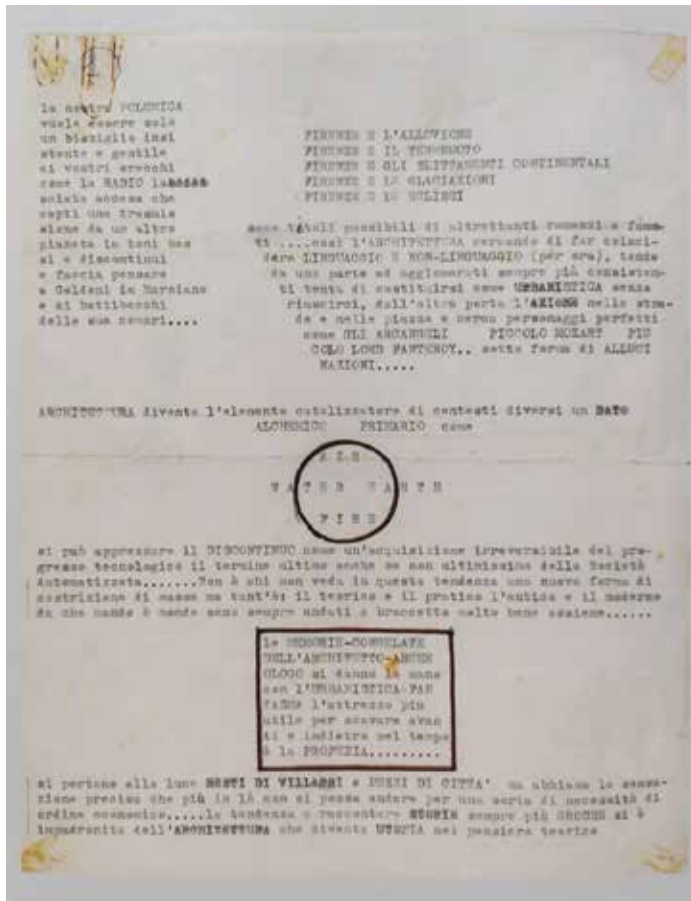
di ciascuno per nascita, vorrei che fosse per lo meno insegnata a tutti. Altrimenti non si riesce a capire come mai nei conservatori si insegnano la musica o meglio la composizione musicale, e non solo la storia della composizione musicale. [...]

Non sarà che in Italia tutti pensano di saper scrivere? E quindi di saper leggere, e spesso invece non è affatto vero, vedi analfabetismo strisciante e di ritorno? Invece, scrivere insegna a pensare anche quando si scrive in maniera creativa per scopi artistici e non solamente critici, insegna a riconoscere i nostri stati d'animo e a esprimerli compiutamente come si conviene, e insegna anche a leggere perché ci fa comprendere più completamente i meccanismi letterari che stanno alla base di un'opera e alla sua creazione. Proprio questo credo che abbia fatto o inteso fare U. Eco con il suo ormai celebre *Il nome della rosa*, mettendosi a parte e svelandoci le parti più nascoste di un'opera [...]. Un intellettuale, un celebre semiotico, un critico caustico, un fine letterato cui umorismo era già manifesto del *Dario minimo*, si è cimentato con la scrittura creativa nientepodimenoché di un romanzo, e che romanzo!

Insomma tutta questa paradossale e intenzjonalnie paradossale sparanzata sul 'creative writing' è solo una testimonianza di come ci ponevamo e di come mi pongo certi problemi di 'scrittura' che attengono più alle parole che ai disegni o alle immagini. Gli amori per W. Burroughs i i sua scrittura sincopata, per le polisemie del Finnegans Wake come problema letterario non ancora risolto e per altro maestri ancora, vogliono essere amori totali, senza altro in cambio che il sentirmi parte di una grande famiglia di artisti che non conosce confini di 'generi' e proprio per questo tanto più 'specifica'. L. Binazzi, *Scrittura creativa*, [w:] *Lettere Segrete. Antologia di scritti e di oggetti di design...*, s. 22–23.

³⁹⁵ L. Binazzi, *Manifesto del discontinuo*, [w:] G. Pettena (red.), *La città invisibile. Architettura sperimentale 1965/75*, Florence 1983, s. 188–189.

³⁹⁶ VIII Congresso dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana, Nowy Jork, 25–28 kwietnia 1973.

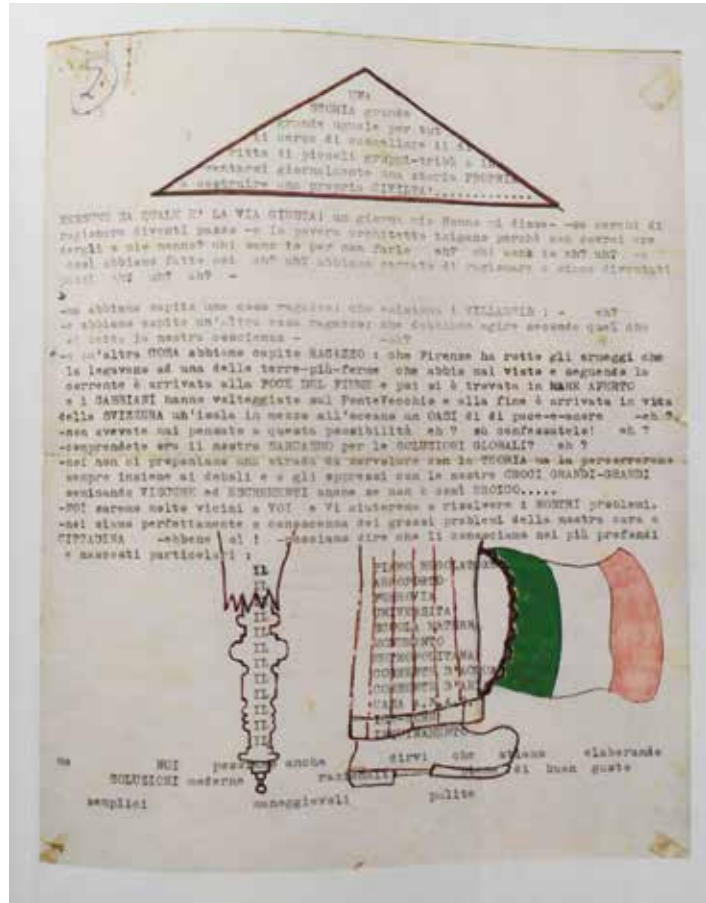


Il. 94.
Lapo Binazzi,
*Manifesto del
discontinuo*, dokument
zaprezentowany na
wystawie *Unidentified
Flying Object*, Frac
Centre, Orléans, 2022-
2023. Archives Frac,
Orléans

Pierwszym przykładem (młodego pisarstwa) jest nieprawdziwy, socjologiczny kwestionariusz, rozdawany przez grupę studentów architektury z Florencji, zwanych „grupą UFO”. Załączam poniższy tekst i mogę przeczytać kilka fragmentów wybranych losowo. Nic nie stoi na przeszkodzie, aby traktować go jak prawdziwy kwestionariusz, ponieważ naprawdę wymaga on wypełnienia. Nie wiadomo jednak dobrze, czy tekst składa się z samego kwestionariusza (który ma sprecyzowanego autora), z różnych egzemplarzy wypełnionych (przez niesprecyzowanego autora, z otwartymi wynikami), czy nawet z samego doświadczenia społecznego, jakie wnosi jego dystybucja, a wy, którzy go wypełnicie (lub nie) jesteście sprovokowani do gry³⁹⁷.

³⁹⁷ „Il primo esempio è un falso questionario sociologico distribuito da un gruppo di studenti di architettura di Firenze, detto Gruppo UFO. Lo accludo a questo testo e ne posso leggere alcuni brani a caso. Niente vieta di considerare il questionario come un questionario, perché infatti richiede di essere compilato. Dove non si sa bene se il testo consista nel questionario stesso (che ha un autore preciso), nelle varie copie compilate (dall'autore impreciso, dagli esiti aperti), o ad-

Il. 95.
Lapo Binazzi,
*Manifesto del
discontinuo*, dokument
zaprezentowany na
wystawie *Unidentified
Flying Object*, Frac
Centre, Orléans, 2022-
2023. Archives Frac,
Orléans



W 1976 roku semiolog opublikował kwestionariusz również w swojej książce zatytułowanej *Dalla periferia dell'impero*³⁹⁸, w której poświęcił przede wszystkim uwagę kwestiom związanym z językiem środków masowej komunikacji, szczególnie dobrze dostrzegalnych w Ameryce, ale także z transformacją ówczesnych, prowincjonalnych i konserwatywnych Włoch.

Do innych przykładów pisarskich aspiracji należą przytoczone już wierszyki, które były dopełnieniem projektów wnętrz restauracji *Sherwood* czy butiku *Saga de Xam*. Ciekawym tekstem, który pozostawiam w formie oryginalnej, jest również *La riscossa del calamaro* napisany z okazji siódmego happeningu w San

dirittura nella stessa esperienza di socialità che la sua distribuzione, e il rispondervi (o il non volervi rispondere) mette in gioco". U. Eco, *Innovazioni tematiche espressive e linguistiche della letteratura del novecento*, [w:] *Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, innovazioni tematiche espressive e linguistiche della letteratura del Novecento: atti dell'VIII Congresso dell'associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana*, Firenze 1976, s. 228–229.

³⁹⁸ U. Eco, *Dalla periferia dell'impero*, Milano 1976.

Giovanni Valdarno i opublikowany w *Marcatrè* nr 41–42³⁹⁹. Sam Binazzi przyznał, że „tekst zbudowany jest językiem reklamy i komiksów”⁴⁰⁰. Również krótki tekst zatytułowany *Architetti Tzigani*, napisany przez Lapo Binazziego w 1969 roku, prezentuje zarówno ideę kreatywnego pisarstwa, jak i łączenia skojarzeń i grę słów.

Wiele w tych tekstach jest niedomówień, aluzji, odniesień, porównań, które z jednej strony miały zmylić czytelnika, z drugiej pozwolić mu na doszukiwanie się wielu znaczeń i interpretacji. Znaczenie tekstów oraz ich obecność „obok” działań UFO ma ogromne znaczenie, ponieważ poprzez kreatywność tekstualną członkowie grupy dopełniali swoje projekty. To był ich środek komunikowania się oraz eksperymentowania. Uważali, że również literatura, podobnie jak architektura i design, przechodzi okres transformacji i eksperymentowania. Eksperymentowania z językiem zaczerpniętym z popularnych pism, komiksów, z haseł i sloganów reklamowych, nagłówków i tytułów informacyjnych.

Wszystkie teksty UFO oprócz swojej tekstualności miały być również odczytywane wizualnie. Forma zapisu stawała się po części projektem samym w sobie. Charakteryzowały się dynamicznością, rytmem, skreśleniami będącymi śladami aktu twórczego, często brakiem interpunkcji dla nadania nieskończenie wielu możliwych interpretacji i odczytań, iluzji publicystycznych, wreszcie obecnością odręcznych rysunków czy assamblaży.

Podsumowując, warto w tym miejscu przytoczyć słowa Patrizi Mello, która celnie przypisała działalności UFO termin „architektury pisanej”:

Jednak to przede wszystkim na poziomie języka, sposobu komunikowania własnych idei UFO, wnoszą wyjątkowy wkład, inspirując się przede wszystkim pisarzami Beat generation, to natychmiastowe zanurzanie słów w środku zawstydzającej faktyczności, bezpośrednio związanych z przedmiotem i z doświadczeniem, które z niego wynika, niczym drzazgi wystrzeliwujące z tekstu: w tym sensie, moim zdaniem, można mówić o „architekturze pisanej” grupy UFO⁴⁰¹.

³⁹⁹ UFO, „La riscossa del calamaro”, *Marcatrè*, 1968, nr 41–42, s. 78–79.

⁴⁰⁰ „Il testo è fondato sul linguaggio della pubblicità e il linguaggio di fumetti. Il nostro testo dello spettacolo che abbiamo scritto io e Titti Maschietto. Tradurlo sarà difficile, il testo poetico lo traduci male...”. L. Binazzi, rozmowa z dnia 19.06.2017, Florencja.

⁴⁰¹ „Ma è soprattutto sul piano del linguaggio, del modo di comunicare le proprie idee che gli UFO forniscono un contributo d'eccezione, ispirandosi soprattutto agli scrittori della Beat generation, al loro inzuppare ad ogni istante le parole dentro una fattualità imbarazzante, direttamente collegate all'oggetto e alla esperienza che ne deriva, come schegge che schizzano fuori dal testo: in tal senso a mio avviso, si può parlare di 'architettura scritta' degli UFO”. P. Mello, *Neoavanguardie...*, s. 238.

Podrozdział 1.3. Relacja Eco - UFO oraz punkty styku

Początków znajomości członków grupy UFO z Umberto Eco należy szukać na Wydziale Architektury Uniwersytetu Florenckiego. Tam studenci po raz pierwszy spotkali się z wybitnym wykładowcą, który od 1966 roku prowadził wykłady z semiologii komunikacji wizualnej (*semiologia delle comunicazioni visive*). Udokumentowaniem jego obecności na Uniwersytecie był skrypt zbierający wykładane teorie, zatytułowany *Notatki do semiologii komunikacji wzrokowych (Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive)*. Z tej nieformalnej publikacji powstała książka *La Struttura Assente* wydana w 1968 roku⁴⁰².

Bliższe kontakty studentów z Eco pogłębiły się, kiedy w 1968 roku semiolog wystąpił w obronie architektów podczas konferencji „Arte e provocazione”, po prowokacyjnym happeningu w San Giovanni Valdarno. Obecność Eco uzasadniona była nie tylko bliskim kontaktem ze studentami, ale także jego żywym zainteresowaniem fenomenami kultury popularnej i masowego społeczeństwa, odzwierciedlonymi w nowej, eksperymentalnej sztuce. Jego obserwacje stanowiły ważny głos w toczących się od początku lat 60. dyskusjach na temat fermentów, będących efektem przemian zarówno w strefie politycznej, społecznej, jak i kulturowej. Według Eco prowokacje artystyczne miały stanowić bodziec do refleksji i krytycznej obserwacji otaczającej nas rzeczywistości. Dlatego „manifestacje, które miały miejsce w San Giovanni Valdarno, a przede wszystkim happening grupy UFO wydają się być pozytywnym modelem, za względu na program ich działalności, będący poza oficjalnymi kanałami”⁴⁰³.

Ponadto, jak czytamy na końcu artykułu Tommasa Triniego, po prowokacyjnym happeningu w San Giovanni Valdarno grupa zorganizowała na Wydziale Architektury seminarium na temat przemysłu komunikacyjnego, które poprowadziła wraz z Umberto Eco oraz jego ówczesnym asystentem Paolo Fabbrim⁴⁰⁴.

Architekci z semiologiem utrzymywali bliski, wręcz przyjacielski kontakt. W napisanej przez Binazziego recenzji książki Eco zatytułowanej *Segno*, architekt zaczyna od słów „Drogi wujku Umberto”:

Nasze drogi rozeszły się po 1968 roku, kiedy praktyka i teoria przestały iść obok siebie. Teoria poszła ramię w ramię ze specyfiką dyscyplin wszelkiego rodzaju.

⁴⁰² W Polsce wydana pod tytułem *Pejzaż semiotyczny*, przeł. A. Weinsberg, Warszawa 1972; następnie jako *Nieobecna struktura*, przeł. A. Weinsberg, P. Bravo, Warszawa 2003.

⁴⁰³ „La manifestazione di San Giovanni Valdarno e in particolare l'happening del gruppo UFO si profilano come un modello positivo cui guardare in virtù del loro porsi programmaticamente fuori dai canali ufficiali”. A. Acocella, *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967–1970*, Macerata 2016, s. 90.

⁴⁰⁴ „Intanto, l'UFO studia: organizza all'interno della facoltà di architettura un seminario UFO (con Eco e Paolo Fabbrini) sull'industria della comunicazione”. T. Trini, „Masaccio a UFO”, *Domus*, 1968, nr 466, s. 55–56.

Jednak z czasem zdaliśmy sobie sprawę, że nie było zbyt dużej różnicy, czas wyrównuje wszystko, relatywizuje akcje, treści, zachowania. Długi okres dochodzenia do władzy może być rewolucyjny, podczas gdy mody przemijają a wyobrażenia ulega stagnacji. Głębokie struktury otrzymują historyczny rozruch, natomiast te powierzchowne są przez nie potrząsane. Autokrytyka dochodzi coraz głębiej: próbujemy teraz odzyskać niektóre formy spontanicznych skojarzeń lat 60., prawie na poziomie Akcji Katolickiej. To fakt! Być może jedna z ostatnich pozostałych strategii odwrócenia inwolucyjnego trendu, który opanował społeczeństwo. Bardzo bliscy strategii mediacji, aby osiągnąć przetrwanie uważamy, że jesteśmy również blisko ciebie. Nie myśl, czytając te linijki, że traktuje się o typowym żarcie UFO! To zwykła cholerna mania intelektualna do uwzględniania się na zewnątrz swoich akcji, do wstrzymania sądu nie tyle o okolicznościach, co o samym sobie. Szliśmy nieco z boku twojej teoretycznej ścieżki, ale nie z mniejszą dla niej uwagą. Kiedy mówiłeś, że struktura jest nieobecna miałeś rację, ponieważ teraz jakkolwiek dyscyplina czy materia akademicka ma, w głębi serca, ambicję bycia strukturalistyczną, prawdopodobnie zbyt powierzchownie. Dlatego podsumujemy: teraz Struktura musi być obecna! I kiedy mówiłeś, że także Treść ma Formę, myśleliśmy, że mówisz tak, dlatego aby uratować Semiotykę od orgii treści i substancji, na którą spadły bomby faszystów. Twoja ostatnia książka czy też podręcznik o ZNAKU, od razu pokazuje swoją użyteczność, ponieważ w końcu porządkuje definicje i teorie z ostatniego ćwierćwiecza, które pozostawiły nas nieco oszołomionych. Jakie to ma znaczenie, że przez chwilę myśleliśmy, że gwałtowny wpływ kultury z oryginalnym systemem teoretycznym, takim jak semiologia czy strukturalizm, zdoła potrząsnąć odrętwiałych akademików. Teraz jasnym jest, że „nihil sub sole novi” [...] Dlatego polecamy tę książkę zarówno specjalistom, jak i studentom i dołączamy zdjęcie, na którym widać U. Eco, który „został naznaczony wieloma dźgnięciami widelca” przez swoich uczniów z UFO (Lapo Binazzi) z miłością⁴⁰⁵.

⁴⁰⁵ „Caro zio Umberto, le nostre strade si sono divise dal 1968, da quando la pratica e la teoria non sono andate più di pari passo. La teoria è andata ‘imbraccio a me’ con lo specifico disciplinare di tutti i generi. Ma col tempo ci siamo resi conto che non c’era poi una grande differenza, il tempo si sa livella tutto, relativizza azioni, concetti, comportamenti. I tempi lunghi della scalata al potere possono essere rivoluzionari mentre le mode passano e l’immaginario ristagna. Le strutture profonde ricevono spinte storiche mentre quelle superficiali ne restano scosse. L’autocritica si spinge anche più a fondo: adesso stiamo cercando di recuperare certe forme di associazionismo spontaneo anni ‘60, a livello quasi di Azione Cattolica. È un fatto! Forse una delle ultime strategie che ci restano per invertire la tendenza involutiva che si è impadronita della società. Molto vicini alla strategia della mediazione per raggiungere la sopravvivenza pensiamo di essere così vicini anche a te. Non pensare, leggendo queste righe che si tratti del solito scherzo degli UFO! È la solita maledetta mania intellettuale di considerarsi al di fuori delle proprie azioni, di sospendere il giudizio oltre che sul circostante anche su sé stessi. Abbiamo seguito il tuo cammino teorico un po’ da lontano ma non per questo con minore attenzione. Quando dicevi che la struttura è assente avevi ragione perché adesso qualsiasi disciplina o materia universitaria ambisce ad essere nel suo intimo strutturalista, magari un tantino superficialmente. Perciò noi concludiamo: La Struttura adesso deve essere assente! E quando dicevi che anche il Contenuto ha una Forma noi

Recenzja opatrzona została zdjęciem z performansu, na którym przedstawiony jest Umberto Eco, jako „pożywka”⁴⁰⁶ dla swoich studentów – członków grupy UFO (il. 96). Można tę fotografię potraktować jako symboliczne zobrazowanie tego, z jaką pasją i żywym zainteresowaniem młodzi architekci traktowali swojego wykładowcę, niemalże żywiąc swoją kreatywność jego teoriami i naukami. Do tej recenzji odwołał się Binazzi w 2016 roku, w liście pożegnalnym, który architekt napisał po śmierci wybitnego semiologa. Podkreślił w nim wielkie znaczenie jakie miał Eco dla członków grupy. Z nostalgią i wdzięcznością napisał:

Mijał rok 1968. W tym czasie, tego fatalnego roku, żyliśmy w bezpośrednim kontakcie między Twoimi lekcjami z semiologii na Wydziale Architektury we Florencji, gdzie wykładałeś, i naszymi eksperymentami „ludycznymi”. Czuliśmy się wyróżnieni znajomością z Tobą, my studenci może trochę niespokojni, ale oświeceni przez korzystanie z Twojej wiedzy i Twojej ironii. Czuliśmy się na czele awangardy Twoich teorii opartych na znaczących i znaczonych i staraliśmy się przenieść je do swoich akcji, happeningów, aranżacji, architektur i innych. Mieliliśmy poczucie działania pod Twoim dobroczynnym spojrzeniem i odkrywania świata poprzez Ciebie i Twoje teorie. [...] Mógłbym jeszcze długo kontynuować z anegdotami i przykładami, w których widać Twoją dyspozycję dla młodych, a w szczególności dla nas UFO, w czasach radykalnych przemian między pokoleniami, między ojcami i synami, między profesorami a studentami⁴⁰⁷.

pensavamo che lo facevi per salvare la Semiotica dall'orgia di contenuti e di sostanze in cui l'avevano precipitata le bombe dei fascisti. E adesso questo ultimo tuo libro o piccolo manuale sul SEGNO di cui ci è chiara immediatamente la grandissima utilità perché mette finalmente ordine fra una serie di definizioni e teorizzazioni dell'ultimo quarto di secolo che ci lasciano a dir poco frastornati. Che importa se per un momento abbiamo pensato che l'impatto violento della cultura con un sistema teorico originale come la semiologia o lo strutturalismo riuscisse a scuotere il torpore degli accademici! Ora è chiaro che 'nihil sub sole novi'. [...] Perciò lo consigliamo indistintamente a specialisti e allievi e accludiamo una foto in cui si vede U. Eco che „è stato fatto segno a numerosi colpi di forchetta” da parte dei suoi discepoli da gli UFO. (Lapo Binazzi) con amore”. L. Binazzi, „Umberto Eco *Segno*”, *Domus*, 1974, nr 530, s. 49.

⁴⁰⁶ Zdjęcie zatytułowane jest „*Umberto Eco in pasto agli UFO*”.

⁴⁰⁷ „Correva l'anno 1968. in quell'epoca, anzi in quell'anno fatidico, vivevamo a stretto contatto, tra le tue lezioni di semiologia alla Facoltà di Architettura di Firenze, dove insegnavi, e i nostri esperimenti 'ludici'. Ci sentivamo privilegiati della tua conoscenza, studenti forse un poco irrequieti, ma illuminati dalla condivisione della tua sapienza e della tua ironia. Ci sentivamo degli avamposti, delle avanguardie delle tue teorie fatte di significati, e cercavamo di applicarle nei nostri interventi, happenings, allestimenti, architetture e quant'altro. Avevamo la sensazione di agire sotto il tuo sguardo benevolo, e di scoprire il mondo attraverso di te e delle tue teorie [...] Potrei continuare a lungo con aneddoti e citazioni da cui verrebbe comunque fuori la tua disponibilità verso i giovani e in particolare verso noi UFO in un'epoca che vedeva radicali cambiamenti tra le generazioni, tra padri e figli, tra professori e gli studenti”. L. Binazzi, <http://www.archphoto.it/archives/4231>, 2016.

Rozdział 2.

Umberto Eco i jego najważniejsze teksty z lat 60.

Po omówieniu radykalnej działalności grupy oraz wskazaniu na bliską i serdeczną relację młodych architektów z ich wybitnym wykładowcą, chciałabym się zatrzymać na postaci Umberto Eco oraz na najważniejszych jego pracach, które stworzył w ciągu lat 60. Należą do nich *Dzieło otwarte*, *Diariusz najmniejszy*, *Apokaliptycy i dostosowani* oraz *Nieobecna struktura*.

Aby poznać sylwetkę tego wybitnego uczonego i zorientować się w profilu jego zainteresowań pomocnym będzie przytoczenie kilku fragmentów recenzji jego dzieł. Wiele z nich wskazuje bowiem na wyjątkowe cechy, którymi charakteryzował się uczonego. Są to przede wszystkim otwartość, zadziorność⁴⁰⁸, a także poczucie humoru, elokwencja, serdeczność i cierpliwość, którą szczególnie okazywał swoim studentom. Z poniższych fragmentów wyłania się postać zupełnie wyjątkowa zarówno w sposobie bycia jak również w zainteresowaniach i obranych kierunkach badań:

Wszechstronny eseista, ciekawy, ostry, uważny na kierunek wiatru, precyzyjny, zawsze dokładnie poinformowany i w zgodzie z samym sobą, jak w pełni dojrzałości: przekonujący dla młodego czytelnika, który przeczuwa agresywny wybuch, i zaakceptowany przez starszych, którzy doceniają powagę, kulturę, subtelną grzeczność w mówieniu i w sugerowaniu. [...] Nie ma w nim gniewu, ale spokój, wesołość, cywilizacja pełna nadziei albo przynajmniej cierpliwości, idealne panowanie nad myślą i nad sercem⁴⁰⁹.

⁴⁰⁸ „Si tratta di un intellettuale di formazione cattolica ma apertissima, pugnacemente à la page, fornito di occhiali, pipa e ocarina...”. G. Urbani, *Il punto*, 23.6.1962; cyt. za: M. Cogo, *Fenomenologia di Eco. Indagine sulle origini di un mito intellettuale contemporaneo*, introd. P. Fabbri, Bologna 2010, s. 37.

⁴⁰⁹ „Saggista poliedrico, curioso, pungente, attento alla direzione del vento, e preciso, sempre esattamente informato, e concorde con sé stesso come a maturazione compiuta: persuasivo, per il giovane lettore che annusa l'impegno aggressivo, e benaccetto all'anziano che ne apprezzerà sempre, almeno, la serietà, la cultura, il garbo sottile nel dire e nel sottintendere. [...] Niente rabbia, in lui, niente sgorghi di compiaciute angoscerie, ma una calma, un'ilarità, una civiltà piena

Na chaotycznej ścieżce kultury włoskiej wyłania się jedna z najbardziej wyróżniających się postaci wśród młodej inteligencji – Umberto Eco. Z honorem nosi ten tytuł od wielu lat. Jego działalność na tym polu jest różnorodna: filozof dla nauczania akademickiego, bardzo dobry dokumentalista eseista [...], instynktowny mówca, który jest w stanie przez wiele godzin prowadzić rozmowy z publicznością unikając powtórzeń i banałów, wersyfikator (dla przyjaciół: aktywność w dużej mierze niepublikowana), pisarz *fantasy* (*Diariusz najmniejszy*). Ponadto jest kołem napędowym ważnej maszyny mediolańskiego przemysłu wydawniczego i najczęściej cytowanym przedstawicielem literackiej awangardy oraz najbardziej przytaczanym teoretykiem Grupy 63, która wyraża się poprzez pismo „Il Verri”. Jego zainteresowania rozkwitem kulturowym rozchodzą się na inne dziedziny: od science-fiction po telewizję; macki jego zainteresowań wydłużają się także na nauki ścisłe (koordynował i praktycznie stworzył encyklopedię wynalazków) przez co ucieleśnia jeden z tych rzadkich przypadków „człowieka dwóch kultur”, tak poszukiwanego dzisiaj, po polemicznym eseju starego Charlesa P. Snowa⁴¹⁰.

Pierwsza prasowa wzmianka o Eco pojawiła się w 1953 roku, z okazji jego wystąpienia na temat „Edukacji młodych w zakresie demokracji i kształtowania świadomości europejskiej” (*L'educazione dei giovani alla democrazia e la formazione di una coscienza europea*), podczas jednego z regionalnych konwentów. W artykule podsumowującym to wydarzenie wyróżniona została błyskotliwa prelekcja Eco, 21-letniego wówczas studenta. Od tamtej pory wszelkie artykuły traktujące zarówno o nim, jak i o jego pracach pojawiały się w niezliczonej ilości, podobnie jak i w niezliczonej ilości pojawiały się teksty samego Eco⁴¹¹.

di speranza, o almeno di pazienza, un perfetto dominio del pensiero e del cuore”. P. Cimatti, „La cattedra di Eco”, *La fiera letteraria*, 17.3.1963; cyt. za: M. Cogo, *op. cit.*, s. 44.

⁴¹⁰ „Tra le giovani intelligenze scese sulla disordinata pista della cultura italiana [...] quella di Umberto Eco è tra le più appariscenti. Tiene cartello, cioè, da molti anni; e con onore. In pista le sue prestazioni sono molteplici: filosofia per educazione universitaria, saggista documentatissimo (e sorprende il numero in verità modesto di scaffali in casa sua: ma lo aiuta una capacità di memoria e di assimilazione fuori del comune), oratore di istinto e in grado di sostenere per ore il colloquio col pubblico evitando ripetizioni e banalità, versificatore (per gli amici: un'attività in gran parte inedita) e scrittore di fantasia (*Diario minimo*). Inoltre egli è ruota e puleggia di una importante macchina dell'industria editoriale milanese, è un citatissimo esponente della avanguardia letteraria ed è il teorico più quotato del 'Gruppo 63' che si esprime con la rivista *Il Verri*. I suoi interessi di raddomante culturale si spingono anche in altri campi: dalla fantascienza alla TV; i tentacoli della sua curiosità si allungano, prensili, anche tra le scienze (ha coordinato e, praticamente, fatto una enciclopedia delle invenzioni), per cui incarna uno di quei rari esempi di »man of two cultures«, così ricercati oggi, dopo il polemico saggio del vecchio si Charles P. Snow”. D. Porzio, „Anche i fumetti hanno il sangue blu”, *Oggi*, 10.12.1964; cyt. za: *ibidem*, s. 61.

⁴¹¹ Dokładną archiwizację wszelkich publikacji, które pojawiły się we Włoszech prowadzi *Eco della stampa*. Artykuły, które pojawiały się w latach 1958–1961, zebrane zostały przez samego Umberta Eco.

Umberto Eco (1932–2016) ukończył studia filozoficzne na Uniwersytecie Turyńskim w 1954 roku pracą na temat św. Tomasza z Akwinu, mając zaledwie 22 lata⁴¹². W latach 1958–1959 pracował we Włoskim Radiu (RAI) w Mediolanie, gdzie zetknął się z „Nową Muzyką”, co pobudziło jego zainteresowania eksperymentami dźwiękowymi:

W latach 1958–1959 pracowałem we Włoskim Radiu (RAI) w Mediolanie. Dwa piętra nad moim biurem znajdowało się studio fonologii muzycznej, którego kierownikiem był wówczas Luciano Berio. Zaglądali tam wszyscy: Maderna, Boules, Pousseur, Stockhausen. Świszczały gęsto frekwencje, brzmiały kwadratowe fale i białe dźwięki⁴¹³.

Następnie zaczął swoją długą i znaczącą karierę akademicką. Od 1961 do 1964 roku pracował jako lektor na Uniwersytecie w Turynie. Tam też, w latach 1963–1964, prowadził otwarte seminaria z estetyki i komunikacji masowej, które po części zostaną później spisane w *Apokaliptykach i dostosowanych*. Na wstępie tej książki Eco zwierza się, że jego poglądy mogły zakończyć jego karierę na tym Uniwersytecie⁴¹⁴.

W 1966 roku pojawił się na Wydziale Architektury we Florencji, gdzie do 1969 roku wykładał teorie na temat aspektu komunikacyjnego w architekturze i semiologii wzrokowej. Był już wtedy niezwykle znanym i cenionym semiologiem oraz autorem licznych książek.

[...] przybył do Florencji [...] z całym eksperymentalizmem Grupy 63 na swoich barkach, proponując interdyscyplinarność, połączenie między literaturą, sztuką i architekturą, z ciekawymi przemyśleniami, które przedstawiał podczas konwentów Grupy 63. [...] Sanguineti mówił wtedy o architekturze, która poprzez silny eksperymentalizm musiała wiedzieć jak połączyć się z najlepszymi tendencjami w sztuce współczesnej⁴¹⁵.

⁴¹² Praca zatytułowana *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, której promotorem był Luigi Pareyson – wybitny filozof, autor *Estetica. Teoria della formatività*, Torino 1954.

⁴¹³ U. Eco, *Dzieło otwarte...*, s. 5.

⁴¹⁴ „Podczas gdy w środowisku akademickim zaczynały pojawiać się pierwsze analizy dotyczące masowego komunikatu, ja prowadziłem w Turynie na przełomie lat 1963–1964 otwarte seminarium na temat ‘estetyki komunikacji masowej’ [...]. Coś tu było jednak nie tak, jak trzeba, być może na te wykłady, które były jedynie zajęciami fakultatywnymi, przychodziło zbyt dużo osób (wiem tylko, że od tego czasu moja noga nie powstała na uniwersytecie w Turynie)”. U. Eco, *Apokaliptycy i dostosowani...* s. 17.

⁴¹⁵ „[...] arrivò a Firenze Umberto Eco con tutto lo sperimentalismo del Gruppo 63 di Reggio Emilia alle spalle, che proponeva la interdisciplinarietà, il colloquio tra letteratura, arte e architettura, con le curiose riflessioni che aveva svolto nei convegni del Gruppo 63. [...] Sanguineti parlava allora di un'architettura che attraverso un forte sperimentalismo doveva sapersi collegare alle migliori tendenze dell'arte contemporanea”. A. Restuci, *L'Architettura di Leonardo Ricci e di Leonardo Savioli*, [w:] Corsani G., Bini M., *La Facoltà di architettura...*, s. 207.

W 1969 roku Umberto Eco przeniósł się na Politechnikę Mediolańską, wreszcie w 1971 roku związał się na stałe z Uniwersytetem Bolońskim.

Obok swojej kariery akademickiej, Umberto Eco zajmował się także dziennikarstwem⁴¹⁶, był kuratorem wielu wystaw⁴¹⁷ oraz współpracował z wydawnictwami. Wartość jego pracy na tych wielu polach była często podkreślana i doceniana, o czym świadczą liczne, gościnne wystąpienia Eco na całym świecie oraz w samych Włoszech. W jednym artykule traktującym o postaci wybitnego semiologa czytamy:

Jego rola w operowaniu różnymi „ruchami tektonicznymi” wewnątrz kultury włoskiej jak i międzynarodowej była decyzyjna. Nie epistemologiczne pęknięcia, ale fałdy, odmiany i przesunięcia akcentów w semiosferze, które zmodyfikowały hierarchiczne i tradycyjne kryteria dominacji kulturowej⁴¹⁸.

Umberto Eco swoją naukową działalność zaczął w latach 50. Jego postawa kształtowała się na fali przemian powojennych, które dotyczyły również zmiany w postrzeganiu i ocenie rzeczywistości oraz, co za tym idzie, w postrzeganiu i ocenie dzieł sztuki. Na gruncie nowych metod badawczych, które oferowały analizę dzieł w ich szerszym, kulturowym aspekcie, Eco rozpoczął swoje dociekania na temat odbioru, struktury i wieloznaczności dzieł sztuki. O tym okresie, w którym kształtowała się jego postawa badacza, napisał następująco:

Moje dojrzewanie pod względem kulturowym przypadło na okres powojenny, a zatem na czas, kiedy to wielu młodych intelektualistów włoskich zaczynało przeciwstawiać się kulturowej „dyktaturze” Crocego. Nie mówię tu, naturalnie, o roli, jaką filozofia Crocego odegrała w głoszeniu idei wolności w okresie faszystowskim, ale o podejmowanej na gruncie filozofii i krytyki próbie odnalezienia i rozwinięcia tych załączków opozycji wobec idealizmu, jakie w okresie poprzednich 50 lat wypracowały pewne odosobnione grupy: od egzystencjalizmu do chrześcijańskiego personalizmu, od deweyowskiego naturalizmu do neopozytywizmu i marksizmu⁴¹⁹.

⁴¹⁶ Pisał felietony dla takich czasopism jak *Il Giorno*, *La Stampa*, *Corriere della Sera*, *La Repubblica*, *L'Espresso*, *Il Manifesto*.

⁴¹⁷ M.in. *Arte Programmata* w Galleria Vittorio Emanuele w Mediolanie w 1962, wspomniana wystawa *Tempo libero*, uczestniczył w konferencji zorganizowanej po prowokacyjnym happeningu w San Giovanni Valdarno w 1968 roku.

⁴¹⁸ „Il suo ruolo è stato decisivo per operare dei vari e propri movimenti tettonici all'interno della cultura italiana e internazionale. Non rotture epistemologiche quindi ma pieghe, inflessioni e spostamenti d'accento nella semiosfera, che hanno modificato le gerarchie e riscritto criteri tradizionali di dominanza culturale”. P. Fabbri, *Eco qui pro quo*, [w:] M. Cogo, *op. cit.*, s. 10.

⁴¹⁹ U. Eco, *Podsumowanie metodologiczne*, *Critic Abroad*, 27.09.1963, [w:] Idem, *Sztuka*, przeł. P. Salwa, M. Salwa, Kraków 2008, s. 293.

Eco uznawał, w przeciwieństwie do Crocego, dla którego estetyka była nauką ogólnej ekspresji językowej⁴²⁰, że, aby wydać osąd estetyczny na temat danego dzieła, trzeba zbadać wiele jego aspektów „pobocznych”, takich jak społeczne i praktyczne przeznaczenie dzieła, jego historyczny i kulturowy kontekst oraz, obok intuicji i emocji, inteligencję i umiejętności techniczne artysty.

Z tych właśnie powodów, na zasadzie reakcji, my zwracaliśmy naszą uwagę ku historii poetyk, ku poszukiwaniu tych odmiennych koncepcji sztuki niezbędnych do zrozumienia wszystkich walorów artystycznych dzieła, nawet jeżeli w nieunikniony sposób musiało ono być oceniane w oparciu o naszą współczesną wrażliwość⁴²¹.

Takie podejście doprowadziło go do strukturalizmu⁴²². W latach 1962–1965, kiedy Eco przygotowywał *Dzieło otwarte* do zagranicznych przekładów, zaczął poznawać dorobek językoznawców francuskich i strukturalistów, w szczególności Rolanda Barthes'a, który w 1964 roku opublikował *Éléments de sémiologie*. Tekst ten okazał się dla Eco „bodźcem do pracy nad systemami znaków i procesami komunikacji”⁴²³. Jak sam Eco przyznał, w tym czasie przeżył on „trzy wstrząsy psychiczne, wszystkie mniej więcej około 1963 roku”⁴²⁴. Spowodowane były one pracą Lévi-Straussa *Mysł nieoswojona*, esejami Jakobsona oraz rosyjskimi formalistami. Dlatego uznaje on pierwsze wydanie *Dzieła otwartego* za pracę presemiotyczną. Nie ograniczał się jednak tylko do założeń strukturalizmu. Stosował tę metodę w celu wyjaśnienia funkcjonowania określonych struktur w pewnym określonym kontekście, aby odpowiedzieć na pytanie:

Jak sprowadzić do rygorystycznych modeli strukturalnych rozmaite zjawiska kulturowe występujące w danym czasie, aby określić podobieństwa struktur w różnych modelach. Co nie oznacza odkrywania powiązań „ontologicznych”, lecz

⁴²⁰ „Estetica come ‘scienza dell’espressione linguistica generale’”. C. Birignan, *Giovanni Klaus Koenig. Dodici note di architettura*, Roma 2001, s. 15.

⁴²¹ U. Eco, *Podsumowanie metodologiczne*, [w:] Idem, *Sztuka*, s. 295.

⁴²² W latach 60. w strukturalizmie zaszły znaczące zmiany ze względu na prace badaczy z Paryża (Roland Barthes, Algridas Julien Greimas, Claude Bremond) i z Tartu (Jurij Łotman, Sara Minc, Aleksiej Piatigorski, Boris Uspienski). Różnicowały się założenia oraz inspiracje, a samo dzieło analizowane było w szerszym, kulturowym aspekcie. Przykładem mogą być badania antropologii strukturalnej prowadzonej przez Levi-Straussa. W 1966 roku, w ósmym numerze *Communications* znalazły się artykuły poświęcone strukturalnej analizie tekstów (przede wszystkim eseje Rolanda Barthes'a „Introduction a l’analyse structurale des récits”, Umberta Eco, „James Bond: une combinatoire narrative”, A.J. Greimasa, „Éléments pour une théorie de l’interprétation du récit mythique”, C. Bremonda, „La Logique des possibles narratifs”, T. Todorova, „Les Catégories du récit littéraire”). Rok ten symbolicznie uznaje się za apogeuum powojennych badań nad strukturalizmem.

⁴²³ U. Eco, *Nieobecna...*, s. 6.

⁴²⁴ U. Eco, *Dzieło...*, s. 9.

jedynie odkrycie, że w celu opisanego różnych zjawisk można było zastosować te same narzędzia pojęciowe⁴²⁵.

Podkreślił, że podjęcie analizy strukturalnej dzieła nie oznacza uznania go za cel sam w sobie, lecz jedynie pokazuje jego związek z kontekstem kulturowym. Wkrótce Eco dostrzegł ograniczające bariery metody strukturalnej, w myśl której szukano w dziele wewnętrznego porządku, a metodologia strukturalna polega na badaniu dzieła abstrahując od kontekstu jego powstania i intencji autora czy artysty. Taka perspektywa okazała się dla badacza niewystarczająca, a nawet ograniczająca⁴²⁶.

W postawie badawczej Eco następuje przełamanie analizy strukturalnej na rzecz zwrotu ku szerszej perspektywie analizy semiologicznej⁴²⁷, a więc rozpatrywanie zjawisk kultury, a także dzieł sztuki, architektury i wzornictwa przemysłowego jako aktów komunikacji, jako tekstów noszących piętno swojego czasu⁴²⁸.

⁴²⁵ U. Eco, *Podsumowanie metodologiczne*, Critic Abroad, 27.09.1963, [w:] Idem, *Sztuka...*, s. 298.

⁴²⁶ „[...] drażniła Eco sztucznie ustanowiona niepodatność modeli strukturalistycznych na wpływy historyczne i zmiany społeczne, ideologiczne i polityczne. Możliwość przezwyciężenia tych ograniczeń dostrzegł właśnie w przekształceniu strukturalizmu w semiologię, która z oczywistych względów musiała brać pod uwagę aspekty społecznego i kulturowego funkcjonowania znaków i dzięki której można było uniknąć zamknięcia wewnątrz samowystarczalnej struktury”. A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teoria literatury XX wieku*, Kraków 2007, s. 256

⁴²⁷ W tym miejscu warto zatrzymać się na kwestii terminów semiologia i semiotyka. Termin semiologia często stosowany jest wymiennie z terminem semiotyka. Morawski w swoim eseju „Estetyka a semiotyka”, pisze o tych dwóch terminach następująco: „Dla wielu badaczy różnica między terminem ‘semiologia’ a terminem ‘semiotyka’ jest wyłącznie leksykalno-geograficzna (kraje romańskie a kraje anglosaskie). Dla innych ‘semiotyczny’ i ‘semiologiczny’ należą do dwu różnych płaszczyzn. Pojęcie pierwsze, jeśli w ogóle jest używane, dotyczy wszelkich procesów sygnifikacyjnych, natomiast drugie przeciwstawione jest semantyce.” Idąc za A. J. Greimasem, przywołuje również jego rozróżnienie: „Semiotyka to nauka o paradygmatach właściwych dla danego partykularnego systemu, ale również dyscyplina zajmująca się znakami z punktu widzenia pozasystemowego, filozoficzno-antropologicznego. Z kolei zaś mówi się o semiologii znaków naturalnych (gestyka, kinezyka), a teorię semantyczną nazywa się meta-semiologią, która tym samym staje się wiedzą fundamentalną, ogarniającą wszelkie przejawy i poziomy znaczeniowe”. S. Morawski, „Estetyka a semiotyka”, *Pamiętnik Literacki*, 1976, 67/3, s. 371.

Eco, w swoich pierwszych tekstach, takich jak *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive* (1967) czy *La struttura assente* (1968), stosuje termin „semiologia”, jednak w 1969 roku następuje tzw. zwrot semiotyczny, o którym Burzyńska i Markowski piszą następująco: „W 1969 roku Międzynarodowe Stowarzyszenie Badań Semiotycznych wybrało Eco na sekretarza generalnego, jednocześnie rezygnując z terminu semiologia na rzecz terminu ‘semiotyka’. Gest ten miał poniekąd charakter symboliczny, także dla samego badacza – oznaczał bowiem odwrót od modelu strukturalno-semiologicznego w duchu de Saussure’a i zwrot ku logiczno-filozoficznej teorii semiologicznej spod znaku Peirce’a”. zob. A. Burzyńska, M. P. Markowski, *op. cit.*, s. 256.

⁴²⁸ „Immanencję analizy strukturalnej przełamuje semiologia: dzieło, potraktowane jako akt komunikacji staje się uczestnikiem rozmaitych gier komunikacyjnych, ‘znaczy’ w systemie kultury, funkcjonuje w społeczeństwie staje się ‘tekstem’, który nosi piętno swojego czasu”. S. Wysłouch, *Analiza strukturalno-semiotyczna*, [w:] <http://hamlet.edu.pl/wysouch-analiza>.

Ten zwrot daje się zauważyć w pracy nad *La struttura assente*, podjętej przez Eco w połowie lat 60. We wprowadzeniu do polskiego przekładu tej książki czytamy:

W tym punkcie wkroczyła semiotyka, budząc – prawdziwe czy płonne – w każdym razie wielkie nadzieje. [...] Wydaje się rzeczą niewątpliwą, że kompletna teoria kultury musi syntetyzować wiedzę gromadzoną w różnych dyscyplinach naukowych, teoria taka nie może bowiem odrywać kultury od egzystencji społecznej, która kulturę powołuje do życia, spożytkowuje i przekształca, nie może więc nie być po trosze i socjologią i psychologią. Wkład semiotyki polega natomiast na tym, że za jej sprawą specyficzność przekazów kulturowych, specyficzność elementów „sterujących” zachowaniami i przeżyciami wewnętrznymi ludzi znalazła adekwatne środki analizy i teoretycznego ujęcia⁴²⁹.

Po przybliżeniu postaci Eco oraz jego badań z okresu lat 60., chciałabym następnie omówić poszczególne jego teksty, zwracając szczególną uwagę na kwestie, które pojawiają się także w działalności UFO. Zaczynając od *Dzieła otwartego*, w którym najbardziej widoczne są aspekty nieciągłości, zmienności i wielowymiarowości dzieła, przez *Diariusz najmniejszy* i *Apokaliptyków i dostosowanych*, gdzie punktem centralnym są fenomeny kultury popularnej oraz ironiczna, parodystyczna i prowokacyjna konfrontacja z nimi, po *Nieobecną strukturę*, w której Eco podejmuje jedną z pierwszych prób odczytania architektury jako systemu znaków i widzi ją jako akt komunikacyjny. Taki wstęp pozwoli lepiej przeprowadzić analizę radykalnych projektów z lat 1968–1972 w kontekście semiotologii Eco.

Podrozdział 2.1. Nieciągłość i otwartość - *Dzieło otwarte*

Na początku lat 60., dokładnie 30 kwietnia 1962 roku, zakończył się druk pierwszego wydania *Dzieła Otwartego*. Książka powstała na podstawie wykładu *Problem dzieła otwartego*, wygłoszonego przez Eco podczas XII Międzynarodowego Kongresu Filozoficznego w 1958 roku⁴³⁰, i składa się z serii esejów, których tematem „są zjawiska [...], w których poprzez strukturę dzieła zarysowuje się najwyraźniej sugestia nieprawdopodobieństwa struktury świata”⁴³¹.

Charakter książki, jak przyznaje Eco we wstępie do pierwszego wydania, był otwarty, eseje w niej zawarte miały pobudzać do podjęcia dyskusji na temat aktualnych zjawisk, które według Eco stanowiły pewne cechy charakterystyczne

⁴²⁹ U. Eco, *Pejzaż...*, s. 8–9.

⁴³⁰ Treść wystąpienia opublikowana została w książce *Sztuka* jako esej „Problem dzieła otwartego”. Koncepcję dzieła otwartego Eco rozwijał również w licznych esejach, między innymi „L'opera in movimento e la coscenza dell'epoca”, opublikowanym w *Incontri musicali* w 1959 roku.

⁴³¹ A. Guglielmo, „Dzisiejsza sztuka jako dzieło otwarte”, *Tempo presente*, lipiec, 1962; cyt. za: U. Eco, *Dzieło...*, s. 11–12.

nowoczesnej kultury Zachodu. Celem jaki przyświecał napisaniu *Dzieła Otwartego* było ujęcie i badanie tych zjawisk w sposób najbardziej obiektywny i profesjonalny, bez definitywnego ich wartościowania.

Aby mieć pełniejszy obraz problematyki omawianej w powyższej książce należy poznać i zrozumieć pewne kwestie, którymi Eco zajmował się w tych latach. Oprócz swojej pracy we włoskiej telewizji RAI, współpracował również, od 1959 roku, z periodykiem *Il Verri* – pismem określanym jako centrum włoskiej awangardy literackiej⁴³². To w nim Eco wraz z innymi próbowali „wyjść poza przeżytki tradycyjnego neorealizmu i trudności najszczelniejszego hermetyzmu”⁴³³ współczesnej literatury. Możliwości nowoczesnej lingwistyki oraz zafascynowanie nowym typem powieści Jamesa Joyce’a stanowiły dla Eco podstawę do rozważań nad kwestiami otwartości dzieła. Już na samym wstępie do drugiego wydania *Dzieła Otwartego* określa czym jest struktura, aby na podstawie tej definicji podając swoje rozważania na temat otwartości. Według autora „struktura jest formą nie jako przedmiot konkretny, ale jako system relacji zachodzących między różnymi płaszczyznami dzieła (semantyczną, syntaktyczną, fizyczną, emotywną; płaszczyzną tematów i sferą treści ideologicznych, związków strukturalnych i strukturą relacji odbiorcy itd.)”⁴³⁴.

Tym co dla Eco było istotne i na czym skupił największą uwagę był przede wszystkim proces percepcyjny dzieła, stosunek dzieło – odbiorca⁴³⁵. Do dzieł, które dają odbiorcy możliwość swobodnych reakcji interpretacyjnych, Eco włącza również te, które „posiadają jakby pewną mobilność, kalejdoskopowe zdolności do ponownego pojawiania się w oczach odbiorcy jako coś nowego, co proponuje mu nowe perspektywy”⁴³⁶.

W eseju „Dzieło otwarte w sztukach wizualnych” Eco rozgraniczył dwa typy dzieła otwartego, pierwszy wynikający z jego fizycznych zmiennych (np. rzeźby Caldera *Mobile*, czy sztuka kinetyczna) i drugi typ, który wynika z naruszenia przyjętych reguł formalnych czy językowych (sztuka informelu, nowy typ powieści np. Jamesa Joyce’a i jego *Finnegans Wake*). Otwartość dzieła Eco analizował

⁴³² Pisywali do niego m.in. Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani, Elio Pagliarani, Antonio Porta, Eduardo Sanguinetti. W 1961 opublikowana została antologia *Poesie per gli anni 60*, która stała się symbolicznym manifestem wskazującym na narodziny nowej awangardy.

⁴³³ D. S. Schiffer, *Umberto Eco. Labirynt świata. Biografia*, Warszawa 2001, s. 40.

⁴³⁴ *Ibidem*, s. 54.

⁴³⁵ O odbieraniu dzieła otwartego Eco pisze następująco: „Odbieranie dzieła jako formy zmysłowej oznacza reagowanie na fizyczne bodźce pochodzące od przedmiotu, reagowanie rozumiane nie tylko jako intelektualne wyrażenie zgody na nie, ale też jako zespół kinestetycznych ruchów, szereg emocjonalnych reakcji. Odbiór przedmiotu – łączący wszystkie powyższe reakcje – dzięki temu nie przybiera nigdy jednoznacznej precyzyjności intelektualnego rozumienia czegoś, co samo jest jednoznaczne, a przez to interpretacja dzieła staje się indywidualna, perspektywiczna, zmienna i otwarta”. Zob. U. Eco, *Dwie hipotezy na temat śmierci sztuki*, [w:] Idem, *Sztuka*, s. 278.

⁴³⁶ U. Eco, *Problem dzieła otwartego*, [w:] Idem, *Sztuka*, s. 169.

pod różnymi kątami i w różnych dziedzinach. W rozdziale „Otwarcie, informacja, komunikacja” zajął się problemem otwartości w teorii informacji, w wypowiedzi poetyckiej i współczesnej muzyce serialnej, o której pisze następująco:

Kiedy we współczesnej kompozycji serialnej kompozytor dokonuje wyboru serii dźwięków, które można połączyć na wiele sposobów, zrywa tym samym z konwencjonalnym łańcem prawdopodobieństwa tonicznego i wprowadza pewien nieład, [...] nowa muzyka dąży ku pewnym określonym rozwiązaniom konstrukcyjnym, poszukuje takich struktur wypowiedzi, w których głównym celem staje się możliwość rozmaitych rozwiązań⁴³⁷.

W rozdziale „Przypadek i intryga. Doświadczenia telewizji a estetyka” bada świat telewizji oraz jej związek z teoriami otwarcia obecnymi we współczesnej sztuce. O transmisjach bezpośrednich Eco pisze, że są one zawsze pewną interpretacją, zaplanowanym scenariuszem, który jednak opiera się na elemencie zaskoczenia i improwizacji. Porównuje je do jazzowych *jam sessions*, podczas których muzycy „obierają temat i rozwijają go swobodnie, z jednej strony improwizując, z drugiej zaś – utrzymując improwizację w koleinach wspólnej myśli, która umożliwia twórczość kolektywną, równoczesną, bez przygotowania, a mimo to (w udanych wypadkach) – organiczną”⁴³⁸.

Obok kwestii otwartości dzieła pojawia się także swoista ocena współczesności, która charakteryzowała się, posługując się słowami Eco: wieloznacznością, nieokreślonością:

Wspólnym tematem tych poszukiwań jest reakcja sztuki i artystów (struktur formalnych i programów poetyckich, które nimi kierują) na atak Przypadku, Nieokreśloności, Prawdopodobieństwa, Dwuznaczności i Wieloznaczności – a więc reakcja współczesnej wrażliwości na sugestie ze strony matematyki, biologii, psychologii, logiki i nowego horyzontu epistemologicznego, który te nauki otworzyły⁴³⁹.

Książka okazała się wielkim sukcesem i wywołała szeroką dyskusję wśród krytyków i znawców kultury. Wynikiem tej fali komentarzy i sądów były liczne artykuły i recenzje⁴⁴⁰ na temat pisarza i jego najnowszej pracy (często negatywne)⁴⁴¹. Semiolog rozumiał tę falę krytyki jako świadectwo nieprzygotowania

⁴³⁷ U. Eco, *Dzieło...*, s. 154.

⁴³⁸ *Ibidem*, s. 227.

⁴³⁹ *Ibidem*, s. 32.

⁴⁴⁰ W latach od 1953–1962 zanotowano około 30 artykułów dotyczących Umberta Eco i jego tekstów, natomiast od czerwca 1962 do lutego 1963 roku zostało napisanych 61 artykułów. M. Cogo, *op. cit.*, s. 36.

⁴⁴¹ Część recenzji została przytoczona we wstępnym rozdziale *Dzieło otwarte. Czasy, społeczeństwo*. Więcej na temat reakcji (zarówno pozytywnej, jak i negatywnej) na temat tej pracy odnaleźć

ówczesnej kultury do nowych metod badawczych i nieufności wobec eksperymentów awangardy i metod strukturalistycznych. Jak sam Eco przyznał *Dzieło otwarte* „odegrało rolę czynnika inicjującego debatę, która miała objąć całe środowisko kulturalne Włoch lat sześćdziesiątych, i która osiągnęła szczyt po ukazaniu się numeru piątego *Menabò* z pierwszymi wystąpieniami Grupy 63”⁴⁴².

W Polsce, do *Dzieła otwartego* odwołał się m.in. Stefan Morawski, który z Umberto Eco poznał się podczas jego pobytu w Warszawie w roku 1968⁴⁴³. W swoim eseju „Estetyka a semiotyka” książkę tę interpretował jako „pasjonujące rozważania o poetyce nieokreśloności w twórczości współczesnej czy też studium o wpływie religii Zen na kulturę zachodnią, a ponadto stymulujące refleksje o metaforze epistemologicznej, od której sztuka nigdy nie jest wolna, oraz o sposobie kształtowania jako wyrazie światopoglądu twórcy”⁴⁴⁴.

Podsumowując, *Dzieło Otwarte* uznane zostało „drugim obliczem awangardy”, a samego autora uważano za „rycerza awangardy”⁴⁴⁵. Sam autor przyznał, że jego praca była próbą wypracowania pewnych modeli poetyk, które „wykazywałyby, że jesteśmy dzisiaj świadkami głębokiej przemiany koncepcji sztuki”. I dodaje:

Dzieło sztuki staje się w coraz większym stopniu – od Joyce’a po muzykę serialną, od malarstwa nieformalnego po filmy Antonioniego – dziełem otwartym, wieloznacznym, które próbuje sugerować nie uporządkowany i jednoznaczny świat wartości, ale całą gamę znaczeń, „pole” możliwości, i aby ten efekt uzyskać, wymaga coraz bardziej aktywnego działania, konkretnych decyzji ze strony czytelnika lub widza⁴⁴⁶.

Podrozdział 2.2. Mity i rytuały współczesności - *Diariusz najmniejszy*

Drugą, znaczącą publikacją był *Diariusz najmniejszy*. Ta niewielka książeczka zbierała krótkie eseje Umberta Eco, które pisywał od 1959 roku dla wspomnianego wyżej pisma *I Verri*. Były to głównie teksty traktujące o problemach

można w książce M. Cogo, *Fenomenologia di Umberto Eco. Indagini sulle origini di un mito intellettuale contemporaneo*, Bologna 2010.

⁴⁴² U. Eco, *Dzieło...*, s. 11.

⁴⁴³ O tym spotkaniu opowiedział Umberto Eco z okazji przedruku jego reportażu z Pragi oraz z Warszawy w książce *Mój 1968. Po drugiej stronie muru*. Swój pobyt wspominał jako ponury i ciekawy, „z Leszkiem Kołakowskim umawialiśmy się w trzech różnych kawiarniach, Stefan Morawski płakał na ławce w parku”. Zob. U. Eco, *Mój 1969. Po drugiej stronie muru*, Kraków 2008, s. 80–81.

⁴⁴⁴ S. Morawski, „Estetyka a semiotyka”, *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*, 67/3, 1976, s. 382.

⁴⁴⁵ U. Eco, „Apokaliptycy i dostosowani: kultura włoska a komunikacja masowa”, [w:] U. Eco, *Apokaliptycy...*, s. 9.

⁴⁴⁶ U. Eco, „Podsumowanie metodologiczne”, *Critic Abroad*, 27.09.1963, [w:] Idem, *Sztuka...*, s. 297.

estetycznych, pisane w humorystycznym, niekiedy ironicznym tonie, ale zawsze celne w szczegółach i bieżących kwestiach. Eseje ujęte w tomie miały być swoistą parodią gorliwego pisarstwa na tematy ważne i trudne. Takie podejście Eco tłumaczył następująco: „skoro zadaniem nowej awangardy było dokonanie przewrotu w obrębie języka codziennego i literatury, komizm i groteska powinny należeć do środków realizacji tego programu”⁴⁴⁷.

Eco w swoim *Diariuszu najmniejszym* ironicznym i prowokacyjnym stylem odpowiadał o kondycji współczesnego świata, o jego trudnościach i namiętnościach⁴⁴⁸. Esej „Czym się to skończy?” jest przykładem konfrontacji współczesnych lęków, z tymi, które obecne były w starożytnej Grecji.

Im więcej widowisk odległych od społeczeństwa, od dialogu podsuwają mass media, tym bardziej łudzą intymnością rozmowy, jowialną serdecznością, jak można to zobaczyć (jeśli ktoś się na to zdobędzie) w tych spektaklach preparowanych według tajemnej recepty: człowieka interesuje to, co nie ma dlań najmniejszego znaczenia ekonomicznego, estetycznego ani moralnego⁴⁴⁹.

Fragment ten Eco odniósł do *Uczty* Platona, „gdzie pod pretekstem filozoficznego dialogu prezentuje się spektakl biesiadnego rozpasania, tym gorszego, że towarzyszą mu przejrzyste i nieskromne aluzje seksualne”⁴⁵⁰.

W eseju „Przemysł i tłumienie seksu w pewnej społeczności padańskiej” zamienił się w antropologa przyglądającego się społeczeństwu przemysłowemu, który z niezwykłą dociekliwością badacza analizował jego funkcjonowanie i rytuały. Natomiast w eseju „Fenomenologia Mike’a Bongiorno” opisał typologię postaci telewizyjnych, które swoją charakterystyką *everymana* stanowiły przykład dla przeciętnego widza. Żaden super bohater, lecz postać absolutnie przeciętna, Mike Bongiorno reprezentuje właśnie takiego człowieka „średniego”, który „nie wstydzi się swojej ignorancji”, ma naturalną skłonność do „bierności i gnuśności umysłowej”. Ta redukcja była oznaką podporządkowania się gustom większości, zapobiegając kompleksowi niższości u widza, nie imponowania mu, lecz przedstawiała świat w sposób łatwy i przyjemny do przyswojenia. O tym świadczy

⁴⁴⁷ U. Eco, *Pastiches et pastiches*, B. Guyader (tłum.), Paryż 1996, cyt. za: D.S. Schiffer, *Umberto Eco. Labirynt świata. Biografia*, Warszawa 2001, s. 55.

⁴⁴⁸ O tym świadczą np. przypisy pisane greką czy modyfikowanie nazwisk współczesnych myślicieli, aby wpisywały się w narrację o starożytnych filozofach w eseju *Czym się to skończy?* Czy wywiad z Pietro Mikką – bohaterem mimo woli, który zginął ratując kraj przed najazdem, pisząc nietypowe recenzje książek w *Z przykrością odrzucone (recenzje wewnętrzne dla wydawcy)*, przypartywanie się cywilizacji z perspektywy pozaziemskich naukowców (esej *Fragmenty*), czy komentowanie na żywo odkrycia Ameryki.

⁴⁴⁹ U. Eco, *Diariusz najmniejszy*, s. 96.

⁴⁵⁰ Ibidem, s. 96.

również język jakim się posługiwał, który „rozumie się bez większego wysiłku” i który nie służy polemice⁴⁵¹.

Mocnym w swoim wyrazie jest także esej „Pochwała Frantięgo”, w którym Eco konfrontuje się z powieścią Edmonda de Amicisa *Serce*⁴⁵². Jest to powieść we Włoszech niezwykle ważna, arcydzieło literatury okresu risorgimento. Stanowi obraz moralny włoskiego społeczeństwa, który, w ujęciu Umberto Eco, wymaga głębszej refleksji. W jego ponownym odczytaniu najwięcej uwagi poświęca postaci Frantięgo, którą analizuje poprzez opisy przeciętnego, mało wyrazistego Henryka. W szczególności przypatruje się jego szyderczemu śmiechowi, tak zniechęconemu przez kolegę z klasy. Z pełnego nienawiści opisu Henryka wyłania się postać Frantięgo – niegodziwca, łobuza, szydercy, nieprzystosowanego do świata, w którym żyje. Jednak Eco próbuje spojrzeć na jego śmiech i niegodziwość jak na „negację świata zdominowanego przez serce, a raczej serce w kształcie wynalezionym przez świat, w którym Henryk prosperuje i porasta tłuszczem”⁴⁵³. W tym miejscu Eco przedstawia postać chłopca jako „metafizyczny motyw w nieudolnej socjologii Serca”⁴⁵⁴.

Ciekawym komentarzem do tego tekstu jest artykuł Maria Lunettiego „Franti è l'eroe del libro 'Cuore'”, który pisze następująco:

Umberto Eco, niszczytel mitów (...). *Serce* Edmonda De Amicisa jest odczytane jako tekst typowy dla konformistycznych i triumfująco leniwych Włoch, niezdolnych do autoironii, a przez to przeznaczonych do bycia przedmiotem ironii⁴⁵⁵.

Książka *Diariusz najmniejszy* okazała się pracą przeciwko mitom naszych czasów, takim jak przybyłe ze Stanów Zjednoczonych fenomeny o charakterze

⁴⁵¹ Ibidem, s. 31.

⁴⁵² Książka wydana w 1886 roku odniosła wielki sukces w dopiero co zjednoczonych Włoszech. Była obrazem społeczeństwa młodego kraju, przedstawiała trudności robotników, problem biedy. Głównymi bohaterami są dzieci z trzeciej klasy i ich rodziny, które prezentowały mit młodych Włoch związany z wartościami wspólnoty opartej na silnej moralności. Powieść Edmonda de Amicisa, poprzez tragiczne i smutne historie, ma za zadanie rozbudzić w czytelniku przede wszystkim wartości moralne, ma walor edukacyjny, wychowawczy. Historie w niej opisane, mające za zadanie wzbudzić w odbiorcy skrajne emocje, poczucie moralności, podkreślają wartość pracy, jedności, braterstwa. W oczach Eco były wręcz komiczne, albo raczej jednowymiarowe, płaskie, ponieważ odnoszą się do skrajnych przypadków, oczywistych a zarazem uogólnionych, tak jak w przypadku postaci Frantięgo. W tych ekstremalnie tragicznych historiach opisanych w powieści brakuje jednak dogłębnej analizy, ponieważ, wg. Eco, w tych sytuacjach, które nazbyt się dramatyzuje i demonizuje, brakuje głębi i zrozumienia. Brakuje doświadczenia rzeczywistości w jej prawdziwym obliczu, a nie poprzez ogólnie i odgórnie nałożone normy i regulacje.

⁴⁵³ U. Eco, *Diariusz...*, s. 79.

⁴⁵⁴ Ibidem, s. 83.

⁴⁵⁵ „Umberto Eco, distruttore di miti [...]. Il deamicisiano 'Cuore' è riletto come un test tipico di un'Italia conformista e trionfalmente pigra, incapace di autoironia e quindi destinata ad essere ironizzata”. M. Lunetta, „Franti è l'eroe del libro 'Cuore'”, *Paese sera*, 29.3.1963, cyt. za: M. Cogo, *Fenomenologia...*s. 44.

konsumpcyjnym, jak postaci Mike'a Bongiorno, Charlie Browna, Supermana, Jamesa Bonda itp. Eco stał się „niszczycielem mitów”, demaskował je i wyjaskrawiał. Ironicznie przedstawiał skrajnie negatywne postawy krytyków kultury popularnej i jej twórców. A to wszystko przedstawiał z właściwym sobie humorem, dystansem i prowokacją. W recenzji, która jako pierwsza pojawiła się po wydaniu *Diariusza najmniejszego*, nazwanego książką zapewniającą „poważną rozrywkę”, czytamy, że Eco podejmował popularne kwestie używając do tego języka parodii i odnosząc się do wiedzy filozoficznej, socjologicznej oraz etnologicznej⁴⁵⁶. Jeszcze inna recenzja zwraca uwagę na zadziorny charakter esejów, w których Eco z niezwykłym poczuciem humoru, niekiedy beczelnie i impertynencko a zarazem przekonująco pisze o najbardziej paradoksalnych hipotezach⁴⁵⁷.

Wartym przytoczenia jest również artykuł, w którym podkreślona została rola autora *Diariusza najmniejszego* w demystyfikacji mitów codzienności. Czytamy w niej, że książka ta zawiera w sobie „agresje wobec mitów naszych czasów, ale na poziomie intelektualnym, który w naszej publicystyce jest rzadkością. W pewnym sensie, możemy powiedzieć, że Umberto Eco zapoznaje nas z typem literackim, który nie ma dużej konkurencji we Włoszech”⁴⁵⁸.

Podrozdział 2.3. Fenomeny kultury popularnej - *Apokaliptycy i Dostosowani*

Kolejną, znaczącą pracą po *Dziele Otwartym* i *Diariuszu najmniejszym* była książka *Apokaliptycy i dostosowani*, wydana w 1964 roku. Jednym z impulsów do napisania jej było opublikowanie *L'eclissi dell'intellettuale* Elémira Zolli, pozycji, którą Eco odrzucił w całości, przeciwstawiając jej książkę Edgarda Morina *Duch czasu*. We wstępie do *Fenomenologia di Eco*, Paolo Fabbri opisał ten moment następująco:

To był delikatny okres, kiedy w powojennych Włoszech rozpoczyna się kultura industrialna. Podczas gdy Elémire Zolla pisał *L'eclisse dell'Intellettuale*, książka Morina *L'esprit du temps* zostaje przetłumaczona jako *Kultura industrialna: esej o kulturze masowej*⁴⁵⁹.

⁴⁵⁶ Gramigna G., „Tutto in parodia, perfino Manzoni”, *Corriere d'informazione*, 02.03.1963, cyt. za: [w:] M. Cogo, *Fenomenologia...*, s. 43.

⁴⁵⁷ Cimatti P., „La cattedra di Eco”, *La fiera letteraria*, 17.03.1963, [w:] M. Cogo, *op.cit.*, s. 44.

⁴⁵⁸ „[...] 'aggressioni' vere e proprie contro miti del nostro tempo, ma a un livello intellettuale che è raro nella nostra pubblicistica. In un certo senso possiamo dire, anzi, che Umberto Eco ci introduce a un genere letterario che non ha molta concorrenza in Italia”. G. Corsini, „Diario minimo”, *Rinascita*, 27.04.1964, [w:] M. Cogo, *op.cit.*, s. 45.

⁴⁵⁹ „È il momento fertile, in cui l'Italia del dopoguerra dà inizio all'industria culturale. Mentre Elémire Zolla scriveva *L'eclisse dell'Intellettuale*, il libro di Morin *L'esprit du temps* viene tradotto

Rozszerzeniem tego opisu będzie komentarz publikowany w *La provincia* w 1964 roku. W tekście tym Fabbri porównuje skrajne stanowiska autora *Apokaliptyków i niedostosowanych* oraz Zolli, które dobrze obrazowały ogólną atmosferę ówczesnych, intelektualnych Włoch:

Zdecydowanie, obecnie probierzem zjawisk kulturowych lub parakulturowych, które wpływają na nasze społeczeństwo, mogą być pisma dwóch młodych uczonych: Umberta Eco i Elémire Zolli. Eco i Zolla znajdują się na antypodach [...], pierwszy próbuje uwolnić ludzką kondycję od zniewolenia szukając narzędzi interpretacyjnych, aby kontrolować środki upowszechniania kulturalnego lub przynajmniej poznać ich wszystkie możliwości ekspresywne, drugi zdecydowanie przeciwstawia się im z odważną pogardą „arystokraty” „autentycznej” kultury”⁴⁶⁰.

Tytuł książki, *Apokaliptycy i dostosowani*, wskazuje pewien podział, który Eco zastosował odnosząc się do zwolenników i krytyków tzw. kultury popularnej. We wstępie do wydania z 1974 roku rozgranicza, choć zdaje sobie sprawę z tego mocnego uogólnienia i uproszczenia, te dwie przeciwne sobie postawy krytyczne. Pierwszą z nich nazwał „rozgoryczonymi konserwatystami” (apokaliptycy), dla których kultura masowa jest antykulturą, jest znakiem upadku. Drugą postawę reprezentują „pełni napięcia postępowcy” (dostosowani), którzy z kolei widzą w mass mediach pozytywne i użyteczne narzędzie do rozpowszechniania treści, informacji a także rozrywki. Eco podkreślił przy tym brak krytycznego „podbicia” w obydwu postawach, ponieważ „krytyk kultury ma obowiązek prowadzenia badań w taki sposób, aby nie było w nich miejsca ani na reakcje emocjonalne, ani na pobbłażanie osobistym neurozom”⁴⁶¹.

Książka podzielona jest na cztery części. W pierwszej części, zatytułowanej „Wysoki, średni, niski”, Eco prezentuje różne postawy krytyczne wobec kultury popularnej, poświęca esej estetyce kiczu, a w ostatnim rozdziale tej części analizuje fragment komiksu Steve’a Canyona, aby wykazać pewne ogólne cechy tego medium.

W drugiej części „Postaci”, analizuje kadry i ujęcia oraz typologię postaci w takich komiksach jak *Superman* czy *Charlie Brown*. Pisze o semantyce dźwięków

come *L'Industria culturale: saggio sulla cultura di massa*”. P. Fabbri, *Eco Qui Pro Quo*, [w:] M. Cogo, *op.cit.*, s. 8

⁴⁶⁰ „Decisamente, oggi la pietra di paragone dei fenomeni culturali, o para culturali, che condizionano la nostra società, è riscontrabile negli scritti di due giovani studiosi: Umberto Eco e Elémire Zolla. Eco e Zolla sono tuttavia agli antipodi [...], il primo cerca di riscattare la condizione umana dall'asservimento trovando strumenti interpretatici atti a controllare i mezzi di divulgazione culturale o quantomeno conoscerli a fondo in tutte le loro possibilità espressive, il secondo decisamente le osteggia con il coraggioso disprezzo di un 'aristocratico' della cultura 'autentica'”. Al. Lon., „Apocalittici e integrati”, *La provincia*, 29.8.1964, cyt. za: M. Cogo, *op. cit.*, s. 53.

⁴⁶¹ U. Eco, *Apokaliptycy...*, s. 53.

i obrazów jako figur retorycznych, o ideologii, która kryje się w tle, a wreszcie przygląda się ich walorom komunikatywnym.

W trzeciej części „Dźwięki i obrazy”, Eco skupia się na przedstawieniu aspektów wizualnych i dźwiękowych naszej kultury. W tej części znalazły się teksty o piosence i muzyce konsumpcyjnej, o środkach masowego przekazu takich jak radio i telewizja. Tutaj też Umberto Eco zatrzymuje się na omówieniu głównych zasad funkcjonowania transmisji na żywo, współuczestnictwa i relacji z publicznością.

Ostatnia, czwarta część „Apokaliptycy i dostosowani” jest zbiorem artykułów, które Eco uznał za znaczący wkład do dyskusji na temat środków masowego przekazu. Jednym z nich jest esej „Płomienni nihilści”, w którym autor już na samym początku, z wyraźnym cynizmem opisuje postawę apokaliptyków, którym najłatwiej przychodzi potępienie i rozpacz za utraconym człowieczeństwem:

Dokąd doszedł człowiek? Roztopił się w pogoni za marnościami, w lepkiej mazi konformizmów, w zuchwałym nieuporządkowaniu inteligencji, dysponującej informacją, a odrzucającej formy. Cóż więcej pozostaje? Milczenie (bez potrzeby udawania się na wygnanie i stosowania wybiegów), tragiczna kontemplacja pustki. Jak również pocieszenie, że jest się duchem szlachetnym. Płomiennym nihilistą⁴⁶².

Książka okazała się wielkim *novum* ponieważ poruszała problemy dotychczas pomijane przez krytykę i intelektualistów. Eco z odpowiednim przygotowaniem i powagą zajął się zjawiskami codzienności, takimi jak telewizja, komiksy, piosenki popularne. Była to nadal „ziemia dziewicza”, dlatego uznaje się *Apokaliptyków i dostosowanych* za dzieło pionierskie⁴⁶³. W tym miejscu chętnie przytoczę fragment recenzji książki, który wskazuje nowatorskie podejście badacza do „kultury niskiej”:

Eco proponuje fundamenty nowej metodologii komiksu, fenomenologii Rity Pavone i Mike’a Bongiorno, którzy jawią się jako pierwsze przykłady nowej nauki narodzonej z i w kulturze masowej, aby ją „odczytać”, przestudiować i zamknąć w formuły kultury wysokiej, pod tym samym rygiem i z taką samą złożonością jaką eseistyka dotychczas rezerwowała dla produktów kultury elitarniej. To jest zrealizowana przez Eco rewolucja: wpuszczenie Gordona, Mandrake’a i Rity Pavone, Supermana i Claudio Villa we wszechświat symboli kulturowych, zrobienie z nich przedmiotów badań socjologicznych, medytacji filozoficznych, dydaktyki

⁴⁶² U. Eco, *Apokaliptycy...*, s. 502.

⁴⁶³ V. Spinazzola, „Una terra ancora vergine per gli studiosi italiani”, *Vie nuove* 17.12.1964, cyt. za: [w:] M. Cogo, *Fenomenologia...*, s. 62.

wysokiego poziomu, które ilustrują „tajne treści”, które tworzą symbole naszego świata, emblematy nowej, ludzkiej kondycji⁴⁶⁴.

W 1974 roku książka ta została wznowiona i pomimo upływu lat oraz znaczących przemian jakim uległa kultura Włoch, Umberto Eco zdecydował się nie zmieniać jej treści. We wprowadzeniu do nowego wydania autor podsumował ostatnie lata, które pokazały, że „cywilizacja oparta na komunikacji nie tworzy bezwarunkowo ani człowieka jednowymiarowego, ani dzikusa rozkosznie upojonego w globalnej wiosce”⁴⁶⁵.

Sam Umberto Eco często jeszcze powracał i rozwijał problem dwóch, skrajnych postaw: apokaliptyków i dostosowanych. Jednym z przykładów może być esej „Cogito interruptus”, opublikowany w książce *Semiologia życia codziennego*, w którym przedstawia dwie postawy: z jednej strony reprezentowaną przez Marshalla McLuhana (*Understanding Media*), z drugiej zaś przez Hansa Sedlmayera (*Verlust der Mitte*). W nich rozpoznaje przykłady *cogito interruptus*, a więc postaw, które postrzegają świat poprzez symbole i symptomy⁴⁶⁶. Te pozornie skrajne postawy opisuje następująco:

W wypowiedziach o masowych środkach przekazu i cywilizacji technologicznej cogito interruptus jest bardzo modne wśród autorów, których nazwalibyśmy kiedyś Katastrofistami. Widzą oni w wydarzeniach z przeszłości symbole dobrze znanej harmonii, w wydarzeniach dzisiejszych zaś symbole nieuchronnego upadku – do którego czynią zawsze jasne aluzje – każda bowiem dziewczyna w minispódniczce ma prawo istnienia jedynie jako mający zostać rozszyfrowany hieroglif końca świata. Aż do dziś cogito interruptus nieznane było tzw. Przystosowanym,

⁴⁶⁴ „Eco pone le fundamenta di una metodologia del fumetto, di una fenomenologia di Rita Pavone e Mike Bongiorno, che si pongono come primi capitoli della nuova scienza nata dalla e sulla cultura di massa, per 'leggerla', studiarla e racchiuderla in formule di alta cultura, all'insegna dello stesso rigore e della stessa complessità che la saggistica aveva sinora riservato ai prodotti di una cultura d'élite. Questa è la 'rivoluzione' compiuta da Eco: far entrare Gordon, Mandrake e Rita Pavone, Superman e Claudio Villa nell'universo dei simboli culturali, farli oggetto di studio sociologico, di meditazione filosofica, di una didattica ad alto livello che ne illustra i 'contenuti segreti', li fa l'un per l'altro rivelatori e simboli del nostro mondo, emblemi di una nuova condizione umana”. [Brak autora], „Passaporto culturale per Mandrake e Topolino”, *Lo Specchio*, 6.9.1964, cyt. za: M. Cogo, *op. cit.*, s. 54.

⁴⁶⁵ U. Eco, *Apokaliptycy...*, s. 22.

⁴⁶⁶ „Czytelnik zamierzający zapoznać się z oboma utworami spodziewa się dialektycznego kiermaszu, orgii konfrontacji i sprzeczności, mających mu unaocznic skrajnie odmienne sposoby postrzegania świata. Zamiast tego zauważa, że autorzy nie tylko rozumieją całkiem jednakowo, ale że na poparcie swych tez przytaczają takie same argumenty. Inaczej mówiąc, przywołują te same wydarzenia, w których jeden dostrzega symbole, drugi zaś symptomy, jeden doprawia je ponurym i płaczącym tonem, drugi wesołym optymizmem, jeden pisze na żalobnym blankiecie, drugi na zaproszeniach na ślub, jeden zaopatruje je w algebraiczny znak 'minus', drugi w algebraiczny znak 'plus' [...]”. U. Eco, „Cogito interruptus”, [w:] Idem, *Semiologia dnia codziennego*, J. Ugniewska, P. Salwa (tłum.), Warszawa 1996, s. 281–282.

którzy wcale nie zamierzają rozszyfrować świata, lecz zamieszkują go po prostu bez problemów. Uprawia go jednak pewna kategoria, którą mogliśmy nazwać Hiperprzystosowanymi albo przystosowanymi zielonoświątkowcami czy, jeszcze lepiej, Paruzjatami, cierpiącymi na syndrom Czwartej Ekologii, głosicielami złotego wieku. Jeśli katastrofiści byli smutnymi krewnymi Noego, to paruzjaci są wesołymi kuzynami Trzech Króli⁴⁶⁷.

Podrozdział 2.4. Semiologia architektury - Nieobecna struktura

Badania semiologiczne Umberto Eco rozwinął w czasie swojej pracy na Wydziale Architektury na Uniwersytecie Florenckim. Tam, w nastroju szykującej się radykalnej „rewolucji” dyscypliny, napisał *Notatki do semiologii komunikacji wzrokowych* (*Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive*), przeznaczone na potrzeby studentów. Następnie, w 1967 roku opublikowana została *Nieobecna Struktura* (*La Struttura Assente*)⁴⁶⁸, która była uzupełnieniem i kontynuacją rozważań Eco na temat nauki o znakach.

Już samym tytułem autor chciał sprowokować czytelnika „deklaracją nieobecności czegoś takiego jak Struktura, która nie tylko jest wszechobecna na współczesnej scenie kulturalnej, ale jest też przywoływana jako nie podlegający dyskusji punkt odniesienia dla tego, co ulega zmianom, umyka, rozkłada się i ponownie się tworzy”⁴⁶⁹.

Według Eco, struktura pozbawiłaby sensu jakiegokolwiek badania semiologiczne pozostawiając „pewność, że wytłumaczenie każdego faktu, jakie nastąpi jutro, jest już zawarte w zdobytej dziś pewności”⁴⁷⁰. Dlatego na stronach swojej pracy stara się podważyć ontologiczne pokusy strukturalizmu m.in. Lévi-Straussa, który traktował strukturalistyczną analizę dzieła jako wyabstrahowaną od postawy interpretatora i uwarunkowań historycznych. Eco w swoich wywodach przyjął perspektywę semiologiczną, która była dla niego programem badań „otwartych na ciągłą zmienność kodów i komunikatów, zależnych od konkretnych okoliczności społecznych”⁴⁷¹.

Dzięki tej metodzie poszerzył swoje założenia o tezę, jakoby dzieło sztuki było systemem znaków funkcjonujących w społeczeństwie obok ideologii, polityki i kultury masowej. Istotą semiologii jest więc badanie tych systemów w ich aspekcie komunikatywnym, „ujmowanych jako tworzenie komunikatów

⁴⁶⁷ U. Eco, *Cogito interruptus*, [w:] Idem, *Semiologia dnia codziennego*, przeł. J. Ugniewska, P. Salwa, Warszawa 1996, s. 281–282.

⁴⁶⁸ U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, przeł. A. Weinsberg, Warszawa 1972; *Nieobecna struktura* tłum., A. Weinsberg, P. Bravo, Warszawa 1996.

⁴⁶⁹ Ibidem, s. 29.

⁴⁷⁰ U. Eco, *Nieobecna...*, s. 29.

⁴⁷¹ Ibidem, s. 371.

na podstawie konwencjonalnych kodów, czyli systemów znaków⁴⁷², a także rozpatrywanie ich roli w społeczeństwie. We wstępie do *Nieobecnej struktury* Eco wskazuje na rolę semiologii, która ma za zadanie służyć poznaniu świata historycznego i społecznego jak również systemów oczekiwań, postaw psychicznych i sposobów myślenia. „Semiologia ukazuje nam wewnątrz uniwersum znaków uniwersum ideologii, które odbijają się w z góry ustalonych sposobach komunikowania”⁴⁷³.

Semiologia stała się polem do krytycznych, interdyscyplinarnych analiz, których podstaw doszukać się można m.in. w teorii informacji, cybernetyki, językoznawstwa czy strukturalizmu⁴⁷⁴. Zwrot od lingwistycznego postrzegania znaków ku znakom wizualnym otworzył drogę do analiz dzieł sztuki, widowisk teatralnych, a także reklam, mody, a nawet obyczajów i sposobów komunikowania się.

Semiologia okazała się również niezwykle płodna w takich dyscyplinach jak architektura i urbanistyka. Zaoferowała mechanizm, poprzez który wybudowane środowisko może zostać odczytane i zdekodowane. Prace Umberta Eco oraz Rolanda Barthes’a, a także Algirdasa Juliena Greimasa, ujawniły ograniczenia wcześniejszych prób „czytania” miast przez architektów. Takim przykładem może być Kevin Lynch, który skupił się bardziej na czytelności architektonicznych cech aniżeli na semantycznym ich zrozumieniu. Semiologia oferowała zatem spojrzenie na pełny, semantyczny potencjał architektury i urbanistyki⁴⁷⁵.

Bazując na wynikach toczących się wówczas dyskusji, oraz na swoich doświadczeniach i przemyśleniach, Eco opublikował *Nieobecną strukturę*, która składa się z czterech części: część A „Sygnał i sens” (zbiór ogólnej wiedzy na temat semiologii), część B „Spojrzenie nieciągle” (traktuje o semiologii komunikatów wzrokowych takich jak kod filmowy, kod malarstwa współczesnego czy komunikat reklamowy); część C „Funkcja i znak” (semiologia architektury) oraz część D „Granice semiologii”, w której Eco porządkuje semiotyki dzieląc je m.in. na: kinetykę i proksemikę, na kody muzyczne, języki pisane, naturalne, komunikację wzrokową, struktury fabularne, kody kulturowe, komunikaty estetyczne, przekaz masowy czy kody ideologiczne.

⁴⁷² Ibidem, s. 355.

⁴⁷³ Ibidem, s. 29–30.

⁴⁷⁴ Na temat rozwoju semiologii pisze Morawski w następujący sposób: „Semiotyczna orientacja stopniowo ewoluowała od respektowania swoistości komunikatu o funkcji poetyckiej (Jakobson i Koło Praskie) do zaniechania tego rodzaju analiz. Po drodze są wciąż rozmyślenia o idiolekcie (Eco), o ‘regresywnym systemie semiologicznym’ (Barthes), o bliskości sztuki i zabawy, o wirtualności, metaforyczności i wieloznaczności (Barthes, Schefer), o hipotetycznym modelu świata proponowanym przez artystę (Lotman), ale u narratologów spod patronatu Greimasa czy ostatnio w kręgu Kristevej i Sollersa mówi się już o sztuce tylko w cudzysłowie”. S. Morawski, „Estetyka a semiotyka”, *Pamiętnik Literacki*, 1976, 67/3, s. 393.

⁴⁷⁵ N. Leach, *Rethinking architecture. A reader in cultural theory*, London 1997, s. 163–164.

Dla potrzeb niniejszej pracy skupię się na krótkim omówieniu części C, w której Umberto Eco podejmuje próbę stworzenia teorii semiologii architektury, teorii języka architektury. Uważał jednak, że jest to jedynie zarysowanie pewnego problemu i kontynuowanie dyskusji, rozpoczętej przez szereg badaczy, do których odwoływał się w swojej pracy. Byli to przede wszystkim Giovanni Klaus Koenig⁴⁷⁶, Gillo Dorfles⁴⁷⁷, Roland Barthes⁴⁷⁸, Renato De Fusco⁴⁷⁹ czy Emiliano Garroni⁴⁸⁰. Warto w tym miejscu wymienić także ważne na tym polu badania prowadzone przez etnologa Edwarda T. Halla (*The Hidden dimension*, 1966) oraz antropologa Claude'a Lévi-Straussa (*Tristes tropiques*, 1955; *Anthropologie structurale*, 1958; *Les mythologiques: le cru et le cuit*, 1964). Eco nawiązywał również do licznych artykułów i esejów, jak np. te stworzone z dyskusji między krytykami i designerami Giulio Carlo Arganem, Rosario Assunto, Bruno Munarim oraz Filiberto Menną, zatytułowane *Design e mass media*⁴⁸¹ oraz *Architettura e cultura di massa*⁴⁸², czy też tekst Filiberta Menny *Design comunicazione estetica e mass media*⁴⁸³.

W rozdziale pierwszym, „Architektura a komunikowanie”, Eco pisze, co rozumie jako architekturę i włącza w ten obszar również wzornictwo oraz urbanistykę, jednocześnie stwierdzając, że podstawową ich wartością jest funkcja. Dlatego na samym wstępie tej części autor stawia następującą tezę „Jeśli więc semiologia chce dostarczyć klucza do wszystkich zjawisk kulturowych, to musi przede wszystkim odpowiedzieć na pytanie, czy funkcje można interpretować również z punktu widzenia komunikatywnego [...]”⁴⁸⁴.

Aby odpowiedzieć na to pytanie, podążając za myślą Barthes'a jakoby kod architektoniczny wytwarzał kod ikoniczny⁴⁸⁵, Eco przytoczył przykład z jaskinią

⁴⁷⁶ I. Gamberini, G. K. Koenig, *Introduzione al primo corso di elementi di architettura e rilievo dei monumenti. Gli elementi dell'architettura come <parole> del linguaggio architettonico*, Firenze 1959; G. Klaus Koenig, *Analisi del linguaggio architettonico*, Firenze 1964.

⁴⁷⁷ G. Dorfles, *Simbolo, comunicazione, consumo*, Torino 1962; G. Dorfles, „Valori iconologici e semiotici in architettura”, *Op. Cit.* 1969, nr 16, s. 27–40.

⁴⁷⁸ R. Barthes, „Semiologia e urbanistica”, *Op. Cit.*, 1967, nr 10, s. 7–17.

⁴⁷⁹ R. De Fusco, *L'Architettura come mass medium. Note per una semiologia architettonica*, Bari 1967, „Tre contributi alla semiologia architettonica”, *Op. Cit.*, 1968, nr 12, s. 5–19.

⁴⁸⁰ E. Garroni, *Semiotica ed estetica. L'eterogeneità del Linguaggio e il Linguaggio Cinematografico*, Bari 1968.

⁴⁸¹ G. C. Argan, R. Assunto, B. Munari, F. Menna, „Design e mass media”, *Op. Cit.*, 1965, nr 2, s. 8–30.

⁴⁸² G. C. Argan, R. Assunto, B. Munari, F. Menna „Architettura e cultura di massa”, *Op. Cit.*, 1965, nr 3, s. 8–21.

⁴⁸³ F. Menna, „Design comunicazione estetica e mass media”, *Edilizia Moderna*, 1964, nr 85, s. 32–37.

⁴⁸⁴ U. Eco, *Nieobecna...*, s. 199.

⁴⁸⁵ Eco przywołuje esej francuskiego językoznawcy zatytułowany *Semiologia e urbanistica* (*Op. Cit.*, nr 10, 1967), w którym Barthes podkreśla, że „przestrzeń ludzka w ogóle (nie tylko prze-

i człowiekiem pierwotnym, który chowa się w niej przed nocą, niepogodą i niebezpieczeństwem. Schron ten z czasem zaczyna jawić się jako pewna idea komunikująca pewne treści (potencjalnej funkcji i potencjalnych skojarzeń symbolicznych). Trudnością, jaką autor widzi w architekturze jest jej dwojaka natura, z jednej strony jest użytkowa, funkcjonalna – co stanowi jej główną cechę, a z drugiej ma naturę komunikacyjną. Według autora „zazwyczaj przeżywamy architekturę jako fakt komunikatywny, choć zarazem nie odmawiamy jej funkcjonalności”⁴⁸⁶.

Eco w dalszej części rozwija problem treści jakie przekazuje nam architektura. Komunikat ten odczytujemy m.in. jako bodziec (kompleks zdarzeń czuciowych, wywołujący pewną reakcję, która może być pośrednia lub bezpośrednia), to znaczy „korzystanie z architektury [...] jest możliwe nie tylko dzięki potencjalnym funkcjom obiektu, lecz przede wszystkim dzięki ich znaczeniom, które skłaniają nas do ich funkcjonalnego użycia”⁴⁸⁷.

W drugim podrozdziale, „Znak architektoniczny”, nawiązując do badań Giovanniego Klause Koeniga, Eco dochodzi do takiego rozumienia podejścia semiotycznego, które pozwala definiować znak za pomocą skodyfikowanego znaczenia, który dany kontekst kulturowy przypisuje danemu oznacznikowi. Jest to postawa zupełnie inna od tej przyjętej przez Koeniga, który, idąc za Morrisem, definiuje znak za pomocą zachowań i rzeczywistych obiektów. Koenig przyjmuje „założenia semiotyki behawiorystycznej, w której znaczenie znaku musi być udowodnione pewnym szeregiem reakcji lub pewnymi stwierdzalnymi obiektami”⁴⁸⁸.

strzeń miejska) zawsze była znaczącym”. Dla autora eseju miasto jest dyskursem, a dyskurs ten jest prawdziwie językiem. Według niego miasto „mówi” do swoich mieszkańców, a my mówimy poprzez miasto i w sposób w jaki w nim żyjemy. Dlatego, podkreśla Barthes, ważnym jest, aby powiedzenie „język miasta” wynieść poza jego metaforyczną wartość. Tę transformację z metafory w rzeczywisty sens, przy pomocy takich dyscyplin jak geografia, demografia, socjologia czy psychologia, dostrzega w semiologii. Konkludując stwierdza, że semiologia nigdy nie zakłada istnienia znaczenia ostatecznego, ponieważ, w każdym kulturowym czy psychologicznym kompleksie istnieją nieskończone łańcuchy metafor, w których elementy znaczone są zawsze wycofywane lub same stają się znaczącymi. Dla Barthes’a najlepszym sposobem metodologicznym jest indywidualne podejmowanie lektury miasta, w którym żyjemy. Te różne sposoby odczytywania wynikające personalnych podejść (tubylca, obcego, turysty itp.) tworzą w rezultacie język miasta czy inaczej: kod miasta. Podkreśla jednak, że „nie należy nigdy ustalać stałych znaczeń odkrytych jednostek, ponieważ, z historycznego punktu widzenia, te znaczenia są zawsze ekstremalnie przelotne, zmienne, nie dominujące”. Innymi słowy należy rozumieć, że każde miasto ma swoją strukturę, ale nie należy nigdy wypełniać tej struktury. R. Barthes, „Semiologia e urbanistica”, *Op. Cit.*, nr 10, 1967 s. 7–17.

⁴⁸⁶ U. Eco, *Nieobecna...*, s. 200.

⁴⁸⁷ *Ibidem*, s. 203.

⁴⁸⁸ *Ibidem*, s. 207.

Natomiast Eco zakłada obecność oznaczników – form (stwierdzalnych i opisywalnych, także w oderwaniu od przypisywanych im znaczeń) i znaczeń (zmieniających się wraz z kodami, w świetle których je odczytujemy). Kody nadają oznacznikom znaczenie denotatywne i konotatywne. Inaczej mówiąc: „Forma przedmiotu ma nie tylko umożliwiać jego funkcję, lecz także denotować ją w sposób tak jasny, by ją nie tylko ułatwić, ale i uatrakcyjnić, a ponadto sugerować ruchy najodpowiedniejsze do jej realizacji”⁴⁸⁹. Eco wskazał, za Barthes’em⁴⁹⁰, na równowartość funkcji konotacyjnych względem funkcji użytkowych, co również w znacznej mierze wpłynęło na odrzucenie zasad funkcjonalizmu i tradycyjnych metod oraz otworzyło drogę do szerszej eksploracji koncepcji architektury. Już na początku części C *Nieobecnej struktury* Eco stwierdza:

Jeśli więc semiologia chce dostarczyć klucza do wszystkich zjawisk kulturowych, to musi przede wszystkim odpowiedzieć na pytanie, czy funkcje można interpretować również z punktu widzenia komunikatywnego, a następnie na pytanie, czy przypadkiem akurat taka ich interpretacja nie pozwala ich zrozumieć i określić najlepiej (właśnie jako funkcji) oraz wykryć nowych, równie istotnych rozdziałów funkcjonalności, których nie pozwalały dostrzec rozwiązania czysto funkcjonalistyczne⁴⁹¹.

A więc użyteczność jest funkcją zasadniczą przedmiotu, forma denotuje swoją funkcję na mocy konwencjonalnych kodów i oczekiwań, pewnego systemu oczekiwań i nawyków. Tylko wtedy będziemy w stanie odczytać daną funkcję. Wówczas denotat spełnia swoją rolę. Nowe funkcje powinny być wprowadzane na zasadzie redundancji, „gdy znane już funkcje i konwencjonalnie do nich odnoszone formy przekształca się stopniowo”⁴⁹².

Następnie semiolog przechodzi do kwestii konotacji. Obiekt może denotować swoją funkcję oraz konotować określoną ideologię, symboliczne wartości. Powraca przykład jaskini, której pierwotną funkcją denotacyjną była użyteczność (*utilitas*). Z czasem jednak wytworzyła się druga funkcja konotacyjna związana z jej symbolicznymi znaczeniami takimi jak bezpieczeństwo, wspólnota, przytulność. Eco w tym miejscu podkreśla, że w życiu społecznym nie mniej ważną

⁴⁸⁹ Ibidem, s. 211.

⁴⁹⁰ Dieter Mersch w swojej książce *Teorie Mediów* przyznał Barthes’owi pierwszeństwo w nadaniu prymatu znaczącego nad znaczonem: „Roland Barthes jako pierwszy niezwykle dobitnie wysunął taki postulat w swoich Elementach semiologii. Znaki tworzą tutaj jedynie ‘algebrę’, matrycę interpunkcji, a od ich położenia, ich wzajemnych relacji, zależy to, co oznaczają. Zgodnie z tym sens jest rezultatem ‘arbitralnego sprzężenia zwrotnego’ i nie posiada żadnej ‘zawartości’, lecz wytwarza jedynie ‘opakowania’, gdyż ‘signifié’ umyka od opakowania do opakowania’, jak pisze Roland Barthes, ‘a gdy w końcu się je złapie [...], staje się ono nieistotne, śmieszne, bezwartościowe: pole *signifiant* zostało zajęte”.

D. Mersch, *Teorie Mediów*, przeł. E. Krauss, Warszawa 2010, s. 156.

⁴⁹¹ U. Eco, *Nieobecna...*, s. 199–200.

⁴⁹² Ibidem, s. 212.

funkcją jest funkcja konotatywna, która odnosi się do symbolicznych wartości danego przedmiotu czy obiektu.

W życiu zbiorowym „symboliczne” konotacje obiektu są nie mniej „użyteczne” od jego „funkcjonalnych” denotacji. A trzeba zaznaczyć, że symboliczne konotacje nazywamy tu funkcjonalnymi nie tylko przerośnie, ale także dlatego, że komunikują pewną społeczną używalność przedmiotu, nie pokrywającą się dokładnie z jego „funkcją” w ścisłym tego słowa znaczeniu⁴⁹³.

Trzeci podrozdział, zatytułowany „Komunikat architektoniczny a historia” to kontynuacja dotychczas omawianych kategorii dwóch typów funkcji: denotacyjnej i konotacyjnej, które na tym etapie autor zastąpił „funkcją prymarną” (denotowaną) oraz określeniem kompleksu „funkcji sekundarnych” (konotowanych).

Eco przytacza przykład architektury gotyckiej, która oprócz swoich wartości konstrukcyjnych była nośnikiem pewnych wartości symbolicznych. Do takich należą m.in. interpretacje sklepień strzelistych katedr, ostrołukowych okien i światła wpadających do ciemnych naw jako przejawu twórczej, boskiej energii, mistycyzmu i wzlotu duszy do Boga.

Podział funkcji sekundarnej i prymarnej nie jest wskazaniem, która z nich jest ważniejsza lub mniej ważna, lecz ma służyć jedynie przedstawieniu pewnego semiologicznego mechanizmu, który polega na tym, że funkcje sekundarne opierają się na denotacji funkcji prymarnej⁴⁹⁴. Kody denotacyjne, które Eco nazywa kodami silnymi, są łatwe do ustalenia, dają się konstruować wg określonych reguł, są stałe. Natomiast słowniki konotacyjne są zmienne, słabe, często odmienne u różnych mówiących, u różnych ich drobnych grup, a ich konstruowanie wymaga większej śmiałości w stawianiu hipotez⁴⁹⁵. Obie te funkcje w toku historii ulegają zniekształceniu, wymieszaniu lub przesunięciom. W tym miejscu Eco podaje szereg przykładów takich sytuacji: *ready-made* w sztuce jest przykładem, kiedy funkcja prymarna staje się sekundarną. Partenon natomiast jest przykładem ztraconej funkcji prymarnej – kultowej, ale pozostają funkcje sekundarne. W końcu Eco zamyka ten podrozdział pisząc, że wyzwaniem dla architekta jest projektowanie zmiennych funkcji prymarnych i „otwartych” funkcji sekundarnych.

W czwartym podrozdziale semiolog zatrzymuje się na kwestii kodów i metakodów architektonicznych. Charakteryzuje i wyodrębnia kody syntaktyczne i semantyczne. Pierwsze to takie, które podlegają prawom łączenia oznaczników niezależnie od znaczeń, jakie można im przypisać. Kodyfikacja syntaktyczna pozwala zaliczyć do architektury obiektu o niewiadomej funkcji takie jak menhiry,

⁴⁹³ Ibidem, s. 213.

⁴⁹⁴ Ibidem, s. 215.

⁴⁹⁵ U. Eco, *Pejzaż...*, s. 77.

dolmeny itp. Do tej grupy Eco zalicza takie elementy stosowane w budownictwie, takie jak belki, stropy, sklepienia, łuki itp., a więc strukturalne warunki denotacji przestrzeni. Kody semantyczne z kolei dzielą się na elementy architektoniczne i na gatunki typologiczne⁴⁹⁶.

Powyższe kody są elementami opracowanymi, są to „kodyfikacje typów komunikatów”⁴⁹⁷. Dlatego też, według semiologa, architektura jest przykładem retoryki jako zasobu technik argumentacyjnych już wypróbowanych i przyswojonych przez społeczność. To sprawia, że architektura korzysta z wyżej określonych słowników typu ikonologicznego, stylistycznego lub retorycznego, które określają „nie możliwości generatywne, lecz gotowe schematy; nie formy otwarte, jako punkty wyjścia wypowiedzi, lecz formy skostniałe; nie reguły generowania komunikatów (czy to informatywnych czy redundantnych, zależnie od mówiącego), lecz co najwyżej ogólne stany oczekiwania, dialektycznie zestrojone z systemami uświęconych oczekiwań – ustalonych, określonych i absolutnie nigdy nie kwestionowanych”⁴⁹⁸.

W piątym podrozdziale, „Architektura środkiem masowego przekazu”, Eco rozpatruje architekturę jako środek masowego przekazu. Przed tym jednak określa czym jest przekaz masowy, a jest nim „takie działanie na grupy ludzkie, które zaspokajają część ich wymagań i skłania je do pewnego rodzaju sposobu życia”⁴⁹⁹. Następnie autor wymienia niektóre cechy architektury, które mogą potwierdzać tezę o jej charakterze środka masowego przekazu. Jedną z nich jest podkreślenie, że architektura działa w społeczeństwie towarowym i podlega uwarunkowaniom rynkowym, natomiast architekt „musi się włączyć w jakiś obieg techniczny i gospodarczy, usiłując sobie przyswoić jego przesłanki – chociażby po to, by je zanegować”⁵⁰⁰. Do tych cech Eco dodaje również aspekt heurystyczny i wynalazczy, ponieważ, jak zauważa autor, architektura zawsze tworzy coś nowego i poddaje krytyce wcześniejsze założenia. Co w takim razie architektura komunikuje? Przede wszystkim, pisze Eco, samą siebie – swoją funkcję, jak również swoją ideologię.

W architekturze bodźce są jednocześnie ideologiami dzięki łańcuchowi semiologicznemu, w którym bodziec staje się denotacją, denotacja konotacją, a system konotacji – samooznaczającym się komunikatem, konotującym intencje architektoniczne nadawcy⁵⁰¹.

⁴⁹⁶ U. Eco, *Nieobecna*, s. 229.

⁴⁹⁷ *Ibidem*, s. 229.

⁴⁹⁸ *Ibidem*, s. 230.

⁴⁹⁹ *Ibidem*, s. 233.

⁵⁰⁰ *Ibidem*, s. 320.

⁵⁰¹ *Ibidem*, s. 235.

Ostatni, szósty podrozdział przeznaczony jest na omówienie kodów obcych, które wykorzystywane są w architekturze i urbanistyce. Na wstępie autor przyznaje, że „architektura wychodzi, być może, z istniejących kodów architektonicznych, lecz w rzeczywistości opiera się na innych kodach, nie będących kodami architektury”⁵⁰². Architekt, przyjmując swoją dyscyplinę jako fakt kulturowy, wykorzystuje wiedzę z takich dyscyplin naukowych jak antropologia kulturalna, socjologia, kinezyka i proksemika.

Architekt ma łączyć oznaczniki architektoniczne tak, by denotowały pewne funkcje. Funkcje są znaczeniami tych oznaczników, ale system funkcji nie należy do języka architektonicznego, lecz znajduje się poza nim. System ten należy do innych działów kultury. Jest faktem kulturowym, ale jego podstawą są inne systemy komunikatywne, które ujmują rzeczywistość w formy za pomocą innych narzędzi (gestów, relacji przestrzennych, zachowań społecznych), badanych przez antropologię kulturalną, przez socjologię, przez kinezykę lub przez proksemikę⁵⁰³.

W tym miejscu Eco odwołuje się do badań przeprowadzonych przez Edwarda T. Halla, który rozpatrywał przestrzeń w odległościach ustanowionych przez sferę osobistą i społeczną oraz daną kulturę czy relację międzyludzką. Proksemika, pisze Eco, rozróżnia trzy przejawy, w których rozpatrywane są skodyfikowane odległości: przejawy podkulturowe, przejawy przedkulturowe oraz przejawy mikrokulturowe. Te ostatnie stanowią właściwy przedmiot badań proksemicznych, które dzielą się na układy stałe, półstałe i nieformalne.

Podsumowując opisane w *Nieobecnej strukturze* wywody, architektura oprócz swojej funkcjonalności jest również faktem komunikatywnym. Jej formy-oznaczniki komunikują nam swoje znaczenie, swoją potencjalną funkcję, tak jak schody pobudzają do wchodzenia po nich. Znak architektoniczny ma swoją funkcję prymarną (denotatywną) oraz sekundarną (konotacyjną) i obie te funkcje z czasem mogą ulec przemieszeniu. Architekturę tworzą kody będące poza jej dyscypliną, a do jej opisu stosować można metajęzyk innych kodów, np. kod geometrii Euklidesa⁵⁰⁴. Architektura, dzięki swojej naturze perswazyjnej i nakłaniającej oraz swojemu zakorzenieniu w uwarunkowaniach rynkowych, jest środkiem masowego przekazu; opiera się na innych kodach, ponieważ:

[t]o, co kształtuje architektura (pewien system relacji społecznych pewien sposób mieszkania i współżycia), nie należy do architektury. System relacji przestrzen-

⁵⁰² Ibidem, s. 238.

⁵⁰³ Ibidem, s. 240.

⁵⁰⁴ Jednak, jak podkreśla Eco, fakt, że „architektura da się opisać za pomocą kodu geometrycznego, nie znaczy, że jako taka na nim się opiera”. Zob. U. Eco, *Nieobecna...*, s. 328.

nych, badany przez proksemikę, system relacji pokrewieństwa, badany przez antropologię kultury, znajduje się poza architekturą⁵⁰⁵.

Co za tym idzie, architekt powinien odnosić się do konkretnej kultury, w której pracuje, ale również czerpać wiedzę z takich dyscyplin jak socjologia, psychologia, antropologia, proksemika, polityka. Musi także wyprzedzać i akceptować rozwój dziejów, a nie przyspieszać go, to znaczy proponować w swoich projektach zmienne funkcje prymarne i otwarte funkcje sekundarne.

* * *

Wszystkie powyższe, jedynie zarysowane, kwestie (koncepcja nieciągłości, zwrócenie się do zjawisk kultury popularnej i masowej komunikacji, posługiwanie się ironią, parodią i prowokacją oraz przyjęcie architektury jako faktu komunikacyjnego) zostaną następnie przejęte i zinterpretowane przez grupę UFO w jej radykalnej działalności.

W następnej części podejmę próbę omówienia tych działań oraz wykazania bliskości projektów z teoriami semiologa, które widzę jako swoistą realizację idei partyzantki semiologicznej, o której Eco wspominał już z początkiem lat 60. i które z perspektywy działalności UFO można określić terminem architektoniczno-urbanistycznej „walki podjazdowej”.

⁵⁰⁵ Ibidem, s. 240.

Część trzecia

Poziomy interpretacji

Rozdział 1

Radykalne projekty florenckiej grupy UFO w kontekście semiologii Umberta Eco

Po omówieniu projektów UFO, krótkim przedstawieniu ich relacji z wybitnym semiologiem oraz zaprezentowaniu jego najważniejszych tekstów z tego okresu, pora zadać pytanie, jak manifestuje się zależność semiologicznych teorii Eco w radykalnej działalności grupy UFO. Wobec tych kwestii chciałabym poprowadzić analizę na trzech poziomach. Pierwszym poziomem będzie wpisanie działalności UFO w szerszy konspekt nieciągłości zjawisk, które charakteryzują zarówno sztukę jak i współczesną rzeczywistość.

Drugim poziomem będzie poruszanie się wewnątrz fenomenów kultury popularnej oraz masowej komunikacji. Nadanie im przez obydwie strony ważności równej kulturze wysokiej, a zarazem przyglądanie się im ze swoistą ironią, poczuciem humoru. Zarówno Eco jak i UFO parodią i prowokacją konfrontowali się z mitami i rytuałami współczesności.

Następnym, ostatnim poziomem będzie przejęcie przez grupę teorii Eco dotyczących semiologii architektury oraz przyznanie architekturze wartości komunikacyjnych. W *Nieobecnej strukturze* semiolog zwraca uwagę na wartości sekundarne, symboliczne architektury, które są równie ważne jak te związane z funkcją i użytecznością. Natomiast w założeniu UFO architektura jest interdyscyplinarnym zjawiskiem, myślą, eksperymentem, który przede wszystkim funkcjonuje jako przekazańnik idei.

Podrozdział 1.1. Koncepcja nieciągłości i otwartości radykalnej działalności UFO

Umberto Eco w nieciągłości widział specyfikę współczesnego świata wypełnionego różnorodnością, chaosem, wieloznacznością i w którym nie ma ani środka, ani peryferii⁵⁰⁶. W *Dziele otwartym* dostrzegł krzyżowanie się dyscyplin, nie raz odległych od siebie, takich właśnie jak matematyka i sztuka. Pisał:

Poetyka współczesna, dąży do osiągnięcia wielobiegunowości dzieła i posiada wszystkie charakterystyczne cechy tworu własnych czasów, epoki, w której pewne dyscypliny matematyczne interesują się bogactwem treściowym przekazów o strukturze wieloznacznej, otwartych wielokierunkowo⁵⁰⁷.

Takim tworem własnych czasów było właśnie „dzieło otwarte”, które odchodziło od estetyki historyzmu, idealizmu oraz realizmu w stronę tego, co autor nazwał Przypadkiem, Nieokreślonością, Prawdopodobieństwem, Dwuznacznością, Wieloznacznością. Cechy te Eco dostrzegł w dyscyplinach artystycznych, współczesnej muzyce⁵⁰⁸, naukach ścisłych, słowem charakteryzowały całą ówczesną rzeczywistość.

Nowoczesna kultura zachodnia zburzyła ostatecznie klasyczne pojęcia ciągłości, uniwersalnych praw, stosunków przyczynowych, przewidywalności zjawisk – słowem, zrezygnowała z wypracowania powszechnych reguł, które ujmowały złożoną strukturę świata w proste i jednoznaczne kategorie. W języku współczesnych pojawiły się nowe kategorie: wieloznaczność, niepewność, możliwość, prawdopodobieństwo⁵⁰⁹.

⁵⁰⁶ O zbliżeniu nauk ścisłych z dyscyplinami humanistycznymi pisze m.in. Paweł Moźdzynski: „Umberto Eco za Georges'em Mathieu pokazał 'paralele' między różnymi teoriami naukowymi a zjawiskami artystycznymi: nowe geometrie nieeuklidesowe – porzucenie 'klasycznych form geometrycznych przez fowistów i kubistów'; pojawienie się liczb urojonych, pozaskończonych, teorii zbiorów – malarstwo abstrakcyjne; próbie aksjomatyzacji geometrii Hilberta – neoplastycyzm, konstruktywizm; teoria gier – action painting. Eco zauważył, że fizyka wprowadziła w obszar światopoglądowy takie oto pojęcia: przypadek, nieokreśloność, wieloznaczność, prawdopodobieństwo. Zresztą, jak twierdził, 'otwarcie oraz dynamizm dzieła – centralne kategorie 'dzieła otwartego' – przywodzą na myśl pojęcia nieokreśloności i nieciągłości, właściwe fizyce kwantowej, równocześnie stanowią ilustracje pewnych sytuacji w fizyce Einsteinowskiej. W przypadku zarówno sztuki, jak i nauki mielibyśmy do czynienia z przełamaniem paradygmatu kartezjańskiego”. Zob. P. Moźdzynski, *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność sztuki XX wieku w oczach socjologa*, Warszawa 2011, s. 259.

⁵⁰⁷ U. Eco, *Dzieło...*, s. 153.

⁵⁰⁸ „W malarstwie informelu, w poezji, kinie i teatrze obserwujemy przewagę dzieł otwartych, o niejasnej strukturze i nieokreślonej wymowie. Przyczyną tego zjawiska jest zbieżność między formami sztuki a naukowymi koncepcjami, dotyczącymi fizycznej budowy świata i struktury zjawisk psychologicznych”. Zob. U. Eco, *Diariusz...*, s. 303.

⁵⁰⁹ U. Eco, *Dzieło...*, s. 249–250.

To zerwanie z klasycznymi pojęciami i uniwersalnymi prawami, które Eco obserwował, stanowi, według semiologa, kategorię naszych czasów. W takim ujęciu funkcją sztuki jest właśnie stałe przedstawianie różnych punktów widzenia, ciągłe przechodzenie do najbardziej adekwatnych i określonych form wyrazu, ponieważ „[...] formy, które sztuka przybiera w poszczególnych epokach, odzwierciedlają – poprzez analogię, metaforę, nadanie idei określonego kształtu – sposób, w jaki nauka czy w każdym razie kultura umysłowa danej epoki widzi otaczającą rzeczywistość”⁵¹⁰.

Obserwujemy narodziny kultury, która – obok świata form percypowanych i procesów interpretacyjnych – dopuszcza komplementarność poszukiwań i różnorodność rozwiązań; kultury, która akceptuje – jako wartość – nieciągłość doświadczenia w miejsce skonwencjonalizowanej ciągłości⁵¹¹.

W taką optykę doskonale wpisywali się członkowie UFO, którzy, dostrzegając ten aspekt współczesnego świata, wprowadzili do swojej radykalnej działalności ciągłą zmianę perspektyw, punktów widzenia i ucieczkę przed jednoznacznością interpretacji. W ich działalności nieciągłość objawiała się poruszaniem się na różnych obszarach sztuki, o czym świadczą happeningi z użyciem dmuchanych obiektów, aranżacje wnętrz, projektowanie przedmiotów, fotodokumentacja domów A.N.A.S., czy działalność na terytorium. Jest to ciągła oscylacja między pop-artem a sztuką konceptualną, praca we wnętrzach i na terytorium, w małej i w wielkiej skali. Nieciągłość była jedną z ważniejszych koncepcji całej działalności UFO. Napisany w 1969 roku *Manifesto del discontinuo* (Manifest nieciągłości), dotyczy kluczowych zagadnień tzw. postmodernizmu, odrzucenia powtarzalnych schematów w imię wolności kreacji oraz interdyscyplinarnego podejścia do twórczości. Podczas jednej z rozmów Binazzi podsumował swoistość nieciągłej działalności grupy jako ciągłe oscylowanie między pop-artem a konceptualizmem:

Koncepcja nieciągłości, sformułowana przeze mnie dla UFO, odnosi się do faktu, że prace UFO oscylują między pop-artem a konceptualizmem, czerpiąc z tej oczywistej sprzeczności kreatywną energię w jej najczystszej postaci. We wnętrzach odnosi się do łańcucha konotacji, które ciągną się coraz dalej, odnosząc do znaków, które są coraz bardziej odległe w stosunku do swoich znaczeń. W tej kwestii jest jeszcze wiele do powiedzenia i zobaczenia. Rozciąga się ona na inne rzeczy, inne projekty, jak *A i B*, jak *Mostro dell'ID*, domy ANAS. Ta nieciągłość jest naszą specjalnością⁵¹².

⁵¹⁰ Ibidem, s. 86.

⁵¹¹ U. Eco, *Dzieło...*, s. 185.

⁵¹² „Il concetto di discontinuità teorizzato da me per gli UFO, si riferisce al fatto che i lavori degli UFO oscillano tra il pop e il concettuale e traggono da questa dichiarata contrapposizione energia creativa allo stato puro. Nei lavori degli interni, si riferisce alla catena delle connotazio-

Z ideą nieciągłości wiązała się również nieustanna ucieczka architektów od klasyfikowania, od podawania ostatecznych odpowiedzi i wyjaśnień. Prowadzić to miało do otwarcia (dzieło otwarte) wszelkich możliwych sposobów interpretacji, punktów widzenia, pozostawienia w ciągłym dialogu, albo lepiej, polemice z zastanymi kanonami, przyzwyczajeniami i konwenansami. Miało to także doprowadzić do niczym nieograniczonej energii czystej kreatywności, do przyzwolenia na nieustanne burzenie i budowanie świata od nowa. Słowa Binazziego wyjaśniają podstawy przejścia przez UFO takiej strategii:

Wraz z narodzinami informacji rodzi się problem NIECIĄGŁOŚCI. Każda rzecz może zostać natychmiast pomyślana, zdefiniowana, ujawniona. Wystarczy kilka słów lub myśli, aby ZMIENIĆ BIEG HISTORII. Można nawet spekulować jakie zmiany powstaną w wyniku niewyraźnych myślami a jedynie sformułowanych jako czysta energia kreatywnego stanu⁵¹³.

Idea nieciągłości podbudowana była nowym spojrzeniem na dyscypliny, które mieszały się między sobą tworząc nowe jakości i nowe punkty widzenia. Na szczególną uwagę zasługuje fascynacja Binazziego naukami ścisłymi, która potwierdza interdyscyplinarny charakter radykalnej działalności UFO. Podczas jednej z naszych rozmów wspomniał swojego wykładowcę geometrii wykreślnej Luigiego Campedelli, autora książki *Fantasia e la logica matematica*⁵¹⁴, powstałej z okazji wystawy *Forma e verità* (1966, Palazzo Capponi, Florencja).

Campedelli to geniusz znany na całym świecie. Książka *Fantasia e logica nella matematica* nie jest tekstem o geometrii opisowej, ale definiuje przez formuły matematyczne to, co się dzieje w przestrzeni trójwymiarowej... To zupełnie inny świat, o niewiarygodnej złożoności. W tamtym czasie bardzo mnie to fascynowało, dobrze sobie radziłem z tymi formułami. Teraz już nic z tego nie pamiętam...⁵¹⁵.

ni, che andando sempre più lontano, mettono in relazione segni sempre più distanti rispetto ai significati. Su questo punto ci sarebbe ancora molto da dire e vedere. Si espande ad altre cose, altri progetti come *A e B*, come il *Mostro dell'ID*, le case ANAS. Questa discontinuità è la nostra specializzazione". L. Binazzi, rozmowa z dnia 19.06.2017, Florencja.

⁵¹³ „Con la nascita dell'informazione nasce il problema della DISCONTINUITÀ. Ogni cosa può essere pensata, definita, divulgata istantaneamente. Per far CAMBIARE CORSO DELLA STORIA bastano poche parole, o pensieri. Si può addirittura ipotizzare cosa cambia in seguito a pensieri non espressi ma solo formulati come energia pura allo stato di creatività." L. Binazzi, *Global Tools – Gruppo 'Teoria'*, 10 October 1974, cyt. za: *UFO. Unidentified Flying Object for Contemporary Architecture: UFO's Experiments between Political Activism and the Artistic Avant-garde*, B. Lamparillo, A. Anselmo, B. Hamzeian (red.), New York, Barcelona 2022, s. 328.

⁵¹⁴ L. Campedelli, *Fantasia e logica nella matematica*, Milano 1966.

⁵¹⁵ „Campedelli è un genio riconosciuto a livello internazionale. *Fantasia e la logica nella matematica* non è il testo di geometria descrittiva, ma è il definire per formule matematiche cosa succede nello spazio tridimensionale... Un altro mondo, di una complessità pazzesca. Eppure allora a me prendeva proprio forte, tanto... insomma io poi ho fatto lo Scientifico, scrivendo que-

Swoją wypowiedź Binazzi kontynuował wskazując na kolejnego matematyka, który okazał się dla architekta niezwykle ważną i inspirującą postacią. Był nią wybitny, francuski matematyk René Thom⁵¹⁶, do którego architekt wielokrotnie w swoich wypowiedziach powracał. Thom znany jest przede wszystkim ze stworzenia teorii katastrof, która opisuje możliwe nieciągłe skutki ciągłych działań⁵¹⁷. Na początku lat 70. pojawiła się jego książka zatytułowana *Stabilité structurelle et morphogénèse. Essai d'une théorie générale des modèles*⁵¹⁸, która zaintrygowała nie tylko środowisko matematyków, ale także badaczy innych, nawet pozornie odległych dyscyplin naukowych. Książka trafiła również w ręce radykalnego architekta, który wspomina:

Bardzo zainteresowała mnie [...] książeczka *Matematyczne modele morfogenezy*⁵¹⁹ autorstwa René Thoma. René Thom jest tym, który poświęcił się koncepcji nieciągłości, zdefiniował ją matematycznie i wynalazł fraktale i teorię katastrof. Zawałenie się systemu, który działa i w pewnym momencie rozpada się. Tak więc ta katastrofa, która jest wyrazem nieciągłości, zostaje steoretyzowana i objęta językiem matematycznym⁵²⁰.

ste formule mi orientavo bene. Ora non ci capirei niente, non mi ricordo assolutamente nulla". L. Binazzi, rozmowa z dnia 14.06.2016.

⁵¹⁶ René Thom, francuski matematyk, żył w latach 1919–2002. W 1958 został nagrodzony Medalem Fieldsa za stworzenie teorii bordyzmu.

⁵¹⁷ R. Thom, *Paraboles et catastrophes. Entretiens sur les mathématiques, la science et la philosophie*, 1980. Polskie wydanie: R. Thom, *Parabole i katastrofy. Rozmowy o matematyce, nauce i filozofii z Giulio Giorello i Simoną Marini*, przeł. i przedmową opatrzył R. Duda, Warszawa 1991.

W kwestii wyjaśnienia samego zagadnienia katastrof posłużę się fragmentem z artykułu „Katastrofy immanentnym elementem bytu przyrodniczego i społecznego” autorstwa Tadeusza Pliszki: „Pojęcie katastrofy można rozpatrywać jako kategorię matematyczną, przyrodniczą, geologiczną, społeczną, ekonomiczną itp. Ogólnie za katastrofę uważa się zjawisko zerwania ciągłości pewnego zjawiska. Praktycznie takie zerwanie ciągłości skutkuje zazwyczaj nieprzewidywalnymi następstwami. Dlatego też specjaliści poszukują lepszych narzędzi dla poznania rzeczywistości, analitycznych, jak i syntetycznych, poprzez rozwój teorii fraktali, chaosu, teorii morfogenezy itp”. Zob. T. Pliszka, „Katastrofy immanentnym elementem bytu przyrodniczego i społecznego”, *Nierówności społeczne a wzrost gospodarczy 2011*, zeszyt nr 19/36, s. 465.

⁵¹⁸ R. Thome, *Stabilité structurelle et morphogénèse : essai d'une théorie générale des modèles*, Cambridge 1972.

⁵¹⁹ R. Thome, *Modèles mathématiques de la morphogénèse*, Paris 1974. Wyd. włoskie: R. Thom, *Modelli matematici delle morfogenesi*, Torino 1985.

Morfogeneza (gr. *morphê* – kształt, *genesis* – pochodzenie), cytując słownik PWN, to procesy prowadzące do osiągnięcia przez organizm budowy i kształtów właściwych temu gatunkowi. Inaczej, to procesy rozwojowe, w czasie których powstają nie tylko elementy ubarwienia, lecz także formują się poszczególne fragmenty organizmów czy narządy.

⁵²⁰ „Eppure allora a me prendeva proprio forte, tanto da...un libriccino di *Modelli matematici delle morfogenesi* di René Thom. René Thom è quello che si è dedicato al concetto della discontinuità, l'ha definita matematicamente e ha inventato i frattali e la teoria delle catastrofi. Il senso del crollo di un sistema che si regge e a un certo punto crolla. Allora questa catastrofe, che è espressione di una discontinuità, viene teorizzata e matematicizzata”. L. Binazzi, rozmowa z dnia 14.06.16.

Warto w tym miejscu pokrótce przybliżyć teorię katastrof oraz idącą za nią kwestię nieciągłości, do której odwoływał się Binazzi.

W swojej teorii katastrof Thom zakładał badanie istotnych elementów morfologii, w których występują nagłe zmiany wskazujące na nieciągłość zjawisk. Wyszczególnił siedem typów katastrof: katastrofa wierzchołka, motyla, fałdy, ogona jaskółczego, pępka hiperbolicznego, pępka eliptycznego, pępka parabolicznego. Takie podejście – skupienie się na nieciągłości a nie, jak w większości matematycznych opisów rzeczywistości, na zjawiskach ciągłych – miało swoje źródło w przekonaniu, że „widowisko, jakie nam przedstawia wszechświat, jest nieustannym ruchem narodzin, rozwoju i niszczenia form”⁵²¹. Katastrofa bowiem, według Thoma, jest zjawiskiem dobrze widocznym, nieciągłością obserwowalną⁵²².

Niewątpliwy wpływ na naukową postawę matematyka miała obserwacja ówczesnych wydarzeń zmieniającej się rzeczywistości, zarówno w sferach kulturowych, społecznych, ekonomicznych, jak i politycznych, które w pewnym stopniu interpretowane były za pomocą teorii katastrof. Innymi słowy, Thom zabiegał o nowe podejście naukowego opisu rzeczywistości wykraczając poza granice jednej ścisłej dyscypliny. Jego zainteresowania sięgały językoznawstwa, semiotyki, etnologii⁵²³. Przy swojej pracy nad teorią katastrof, morfogenezą i strukturalną stabilnością włączył w zakres badań bazującą na znakach analizę semiotyczną. Nadał temu nazwę *Semiofizyka*⁵²⁴. We wstępie do angielskiego wydania *Esquisse d'une sémiophysique* czytamy:

Na początek, dlaczego ten neologizm, Semiofizyka? Chcę odnieść się do ekspresji użytej przez Jeana Petitot, w jego pracy [J. Petitot, *Morphogenèse du sens*; vol. 1, p. 293, PuF 1985], gdzie przedstawia użycie modeli w teorii katastrofy jako „fizykę znaczeń” (*physique du sens*). W tym czasie, to wyrażenie jawiło mi się jako nieuzasadnione, od kiedy fizyka ma bardzo sprecyzowane prawa ilościowe (są jej charakterystyczną cechą...), podczas gdy tego samego nie można powiedzieć o modelach znaczeń. Jednakże, głębsza analiza pojęcia rodzaju – w sensie Arystotelesowego γένος – wykazała mi bogatszą strukturę tych „semantycznych pól” niż początkowo podejrzewałem. W tych przestrzeniach pojawiła

⁵²¹ R. Thom, *Parabole i katastrofy. Rozmowy o matematyce, nauce i filozofii z Giulio Giorello i Simoną Marini*, przeł. i przedmową opatrzył R. Duda, Warszawa 1991, s. 10.

⁵²² Ibidem, s. 116.

⁵²³ W książce *Parabole i katastrofy* Thom odwołuje się m.in. do językoznawcy Romana Jakobsona i etnologa Jamesa George’a Frazera.

⁵²⁴ R. Thom, *Esquisse d'une sémiophysique. Physique aristotélicienne et théorie des catastrophes*, Paris 1988. Więcej na temat zob. W. Wildgen, *Catastrophe Theory and Semiophysics: With an Application to „Movie Physics”*, Language and Semiotic Studies, vol. 1, nr 2, 2015; A. Masterson, „Dali's favourite mathematician”, *Cosmos*, nr 77, 2018.

się pewna generatywność, co prawda niekompletna i nieudana, ale prezentująca się tak samo.

Jaki jest przedmiot Semiofizyki? Semiofizyka koncentruje się przede wszystkim na poszukiwaniu znaczących form; ma na celu zbudowanie ogólnej teorii zrozumiałości. W rzeczywistości problem jest quasi – eksperymentalny⁵²⁵.

We wstępie do wspomnianej wyżej książki matematyk napisał, jaki cel przyświecał temu tekstowi, co jednocześnie mogło tak znacząco pobudzić wyobraźnię radykalnego architekta. Napisał mianowicie, że „pragnie się zwrócić do specjalistów z dziedzin tak do tej pory opornych na wszelką matematyzację, jak biologia i humanistyka”⁵²⁶. Działalności Thoma przyświecała idea włączenia w procesy badawcze twórczych postaw, które doprowadziłyby do nieprzewidywalnych odkryć. Jedną z maksym matematyka brzmiała: „jeśli w nauce wiadomo, dokąd się idzie, nigdy nie zajdzie się daleko”⁵²⁷.

Idea otwarcia dziedziny na interdyscyplinarność doskonale wpisywała się w awangardowe poszukiwania radykalnych architektów z grupy UFO. Nieciągłość, którą UFO przejęli za semiologiem oraz za matematykiem, manifestuje się w całej ich działalności, jednak najwyraźniej jej założenia odczytać można przede wszystkim w projektach tworzonych na terytorium – *Mostro dell'Id, Giro d'Italia*, domy A.N.A.S., *Controguida, Territorio discontinuo* czy *A. Vrescita di croci e irrigatore – B. Crescita di croci – A.-B. Prato e foglie secche*. Binazzi przyznaje, że instytucjonalną logikę interwencji na terytorium lub w środowisku zastępuje poetycka działalność nieciągłej strategii wizualnej oraz powiązanie faktów wyraźnie od siebie odległych, podobną do teorii wolnych skojarzeń⁵²⁸.

⁵²⁵ „To begin with, why this neologism, Semiophysics? I wanted to refer to an expression used by Jean Petitot in his thesis [J. Petitot, *Morphogenèse du sens*; vol. 1, p. 293, PuF 1985], where he presented the use of models in catastrophe theory as the «physics of meaning» (*physique du sens*). At the time, the expression hardly appeared justified to me, since physic has very precise quantitative laws (they are its characteristic feature...) whereas the same could not be said for models of signification. However, a deeper analysis of the notion of genus – in the sense of Aristotle's γένος – revealed to me a richer structure in these »semantic fields« than I had at first suspected. In these spaces there reigns a certain generativity, incomplete and abortive to be true, but present all the same. What then is the object of this Semiophysics? Semiophysics is concerned in the first place with the seeking out of significant forms; it aims to build up a general theory of intelligibility. In fact, the problem is quasi-experimental”. R. Thom, *Semiophysics: a sketch. Aristotelian Physics and Catastrophe Theory*, Redwood City, 1990, s. 7.

⁵²⁶ R. Thom, *Stabilité structurelle et morphogénèse. Essai d'une théorie générale des modèles*; cyt. za: *Parabole i katastrofy. Rozmowy o matematyce, nauce i filozofii*, przeł. R. Duda, Warszawa 1991, s. 9.

⁵²⁷ „En science, si on sait où on va, on ne va jamais bien loin”. R. Thom, *Parabole i katastrofy...*, s. 8.

⁵²⁸ „Alla logica istituzionale di intervento sul territorio o sull'ambiente si sostituisce l'operazione poetica di strategia visiva discontinua e di messa in relazione di fatti apparentemente distanti fra loro, accostabili per relazioni di contiguità ai limiti della teoria randomistica delle libere associazioni...”. UFO, „Discontinuità e territorio”, [w:] *UFO Story...*, s. 248.

W katalogu do Biennale w Wenecji 1978 roku⁵²⁹, architekt koncepcję nieciągłości połączył z nieskrępowaną twórczą działalnością, której efekty są nieprzewidywalne i niezaplanowane. Brak konsekwencji tłumaczony jest ciągłą zmianą odniesień, oscylacji, stymulacji, a więc wszystkimi cechami współczesnego świata. Architekt widział w tym pozytywny aspekt łączenia dyscyplin w imię „wzmocnienia znaku artystycznego” (*amplificazione il segno artistico*):

Elementarna lub „prosta” nieciągłość teorii lub operacji konstytuowana jest jako totalna „autobiografia”, bez wspólnej matrycy łączącej wszystkie prace, jest wzmocnieniem własnego znaku artystycznego wychodzącymi poza wspólne miejsca instytucji, jest przywróceniem osobistego i kolektywnego procesu twórczego. [...] Nieciągły archetyp łączy w relacje pozornie odległe od siebie fakty, prowokuje do wprowadzania „różnych akcji” z przodu z tyłu z boku, ale również na zewnątrz, w których związek z archetypem jest stymulujący i wieloznaczny. [...] Następuje przemyślenie braku konkretnych odniesień, zwrócenie uwagi na pokojowe współistnienie jako retrospektywnej postawy architektury, fotografii, konceptualności, rzeczywistości, głębi, działania, archetypu, czasowości, polityki, techniki, historii, spektaklu, niepełnosprawności, performansu, psychoanalizy, języka, dematerializacji, niewysłowionego, artyzmu, sportu...⁵³⁰.

Idea nieciągłości miała pomóc również w stymulowaniu kreatywności poprzez nieustanne szukanie i gubienie rozwiązań, odpowiedzi, perspektyw. Dzięki temu możliwa była postawa kontestatorska, niekonformistyczna, poszukująca i podważająca. UFO zwracali uwagę na znaczącą rolę „de-intelektualizowania” oraz powrót do naturalnych i pierwotnych umiejętności, manualności. Doprowadzić to miało do uwolnienia człowieka z sieci zależności, a tym samym z ubezwłasnowolnienia go w trybach rynku i kontroli. Kwestię uwolnienia człowieka i jego nieograniczonej kreatywności od jakichkolwiek uwarunkowań rozwinął Binazzi w działaniach kontrszkoły Global Tools:

⁵²⁹ Lara Vinca Masini (a cura di), *Topologia e Morfogenesi. Utopia e crisi dell'antinatura. Momenti delle intenzioni architettoniche in Italia*, Milano 1978.

⁵³⁰ „La discontinuità elementare o ‘semplice’ delle teorie e delle operazioni si costituisce come ‘autobiografia’ totale, senza – matrice comune a tutti i lavori, amplificazione del proprio segno artistico al di fuori dei luoghi comuni dell’istituzione, riappropriazione personale e collettiva del procedimento creativo. [...] L’archetipo discontinuo mette in relazione fatti apparentemente distanti fra loro, provoca all’inserimento di ‘azioni diversi’ davanti dietro e di lato ma anche all’esterno, il cui collegamento con l’archetipo è stimolato e ambiguo. [...] Si fa la constatazione della mancanza di riferimenti »specifici« ma emerge una nuova attenzione o attesa per la coesistenza pacifica come atteggiamento retrodatato, dell’architettura, fotografia, concettualità, realtà, profondità, azione, archetipo temporalità, politica, tecnica, storia, spettacolo, menomazione, performance, psicanalisi, linguaggio, smaterializzazione, ineffabile, artisticità, sport...”. *Topologia e Morfogenesi. Utopia e crisi dell'antinatura. Momenti delle intenzioni architettoniche in Italia*, Biennale di Venezia, kat. wyst., L.V. Masini (a cura di), [w:] *Ufo Story...*, s. 254.

Czysta kreatywność proponuje de-intelektualizację nie tylko produktów, ale również metod. Nieciągłość i rozłączenia stają się prostymi elementami dystansującymi każdą nową kompozycję. Możliwe stają się ćwiczenia takie jak myślenie o dwóch lub więcej rzeczach jednocześnie, robienie dwóch lub więcej rzeczy jednocześnie. Porównywanie elementów coraz bardziej odległych między sobą, tworzenie celowo niedoskonałych systemów⁵³¹.

Aby zakończyć omawianie kwestii nieciągłości, jedną z wizji grupy było odrzucenie specyfiki dyscyplin w imię interdyscyplinarności, a więc dokładnie to, o co postulował Thom. Wiele ówczesnych realizacji podlegało zasadom nieciągłej logiki, a więc praktycznego przewrotu wcześniejszych tendencji według dialektyki nieciągłości, w którą „przyodziany” został rynek, artysta, krytyk, polityk, socjolog, technik itp. Architekci zapragnęli odrzucić rozgraniczenia na pracę artystyczną i pracę krytyczną, rozgraniczenia specyfik dyscyplinarnych, ponieważ ich artystyczne poszukiwania zaczęły sięgać do zdobyczy na polach naukowych, politycznych, antropologicznych, lingwistycznych.

„Możliwość zrozumienia systemów myśli lub ekspresji artystycznej w dalszych systemach, które zawierają w sobie wcześniejsze systemy, wykorzystanie ich jako narzędzia lub ostateczne ich marginalizowanie, to mniej więcej to, co dzisiaj rozumie się jako ‘badania artystyczne’, których przeznaczeniem jest przekształcenie w inne dziedziny, takie jak nauka, polityka, antropologia, lingwistyka, informacja, rynek. Wszystko to, co stanowi potwierdzenie ‘prawdziwej’ obecności, której sztuka szuka w świecie”⁵³².

Podrozdział 1.2. Niszczenie mitów i rytuałów współczesności

Jedynie w konfrontacji ze śmiechem sytuacja może określić swoją siłę: to, czemu śmiech nie przynosi uszczerbku, zachowuje ważność, co się zaś wali, musi

⁵³¹ „La pura creatività si propone la deintellettualizzazione non solo dei prodotti ma anche dei metodi. Discontinuità e sconessioni diventano gli elementi distanziatori semplici di qualsiasi ricomposizione. Si rendono possibili esercizi come pensare due o più cose contemporaneamente, fare due o più cose contemporaneamente. Mettere a confronto elementi sempre più lontani fra loro, originare sistemi volutamente imperfetti ecc...”. L. Binazzi, *Global Tools – Gruppo ‘Teoria’*, 10 October 1974, cyt.za: *UFO. Unidentified Flying Object for Contemporary Architecture: UFO’s Experiments between Political Activism and the Artistic Avant-garde*, B. Lampariello, A. Anselmo, B. Hamzeian (red.), New York, Barcelona 2022, s. 328.

⁵³² „La possibilità di comprendere sistemi di pensiero o di espressione artistica in sistemi ulteriori che comprendono al loro interno i sistemi precedenti o per usarli come strumento o per emarginarli definitivamente è all’incirca quello che si intende oggi come ‘ricerca artistica’ il cui destino è partire ‘viziata’ per le interferenze provenienti da altri campi specifici come la scienza, la politica, la antropologia, la linguistica stessa, l’informazione, il mercato. Tutto ciò rappresenta la conferma di presenza ‘reale’ che l’arte cerca nel mondo”. *UFO, Discontinuità e territorio*, [w:] *UFO Story...*, s. 248.

umrzeć. Tak zatem śmiech, ironia, żart, gra na nosie, małpowanie, szyderstwo są w ostatecznym rachunku działaniami na korzyść ośmieszanej rzeczy, ratują bowiem to wszystko, co trwa pomimo krytyki od wewnątrz. Reszta może i powinna runąć⁵³³.

Zarówno Eco jak i UFO do niszczenia mitów i rytuałów współczesności posługiwali się odpowiednimi narzędziami. Były to przede wszystkim ironia, śmiech, prowokacja, a także narracyjność i swoiste badania antropologiczne.

Warto w tym miejscu zatrzymać się na samym, dosyć frapującym, określeniu „mity i rytuały współczesności”. Chciałabym to zrobić odwołując się do dwóch postaci, które w tym czasie zajęły się problemem „mitologizacji” w społeczeństwie masowym. Są nimi Roland Barthes, autor wydanej w 1957 roku *Mitologies*⁵³⁴, oraz krytyk sztuki Gillo Dorfles i jego książka *Nuovi riti, nuovi miti*⁵³⁵ z 1965 roku.

Uzasadnienie przytoczenia w tym miejscu francuskiego semiologa jest oczywiste ze względu na jego bliski kontakt z Eco. Wielokrotnie przytaczany w niniejszej pracy, Barthes w swojej semiologicznej działalności zajmował się, podobnie jak Eco, odczytywaniem zjawisk kultury popularnej, przede wszystkim „demaskowaniem mechanizmów ideologicznej manipulacji dokonywanej poprzez rozmaite praktyki kulturowe”⁵³⁶.

Według Barthes’a, mity współczesności, do których należą produkty zarówno propagandy reklamowej jak i politycznej, skonstruowane są w taki sposób, aby ich konsument przyjmował je jako system faktów. Wychodząc od de Saussure’a przyjął trójwymiarowy schemat budowy mitu, czyli znaczące, znaczone i znak, natomiast odczytanie go może odbywać się na dwóch poziomach. Na pierwszym następuje odczytanie relacji między elementem znaczonej a znaczącym, które wytwarza znak. Na drugim poziomie, poziomie mitologicznym, znaczenie powstawało z relacji między formą i pojęciem. Dlatego francuski semiolog nazywa mit „językiem drugiego stopnia”. Niebezpieczeństwo jakie dostrzegał w tym procesie odczytywania tkwiło w niewiedzy na temat mechanizmów mistyfikacji i manipulacji. Podobnymi kwestiami zajmował się włoski krytyk sztuki Gillo Dorfles, dla którego współczesnymi środkami mitotwórczymi są środki masowego przekazu: reklama, plakaty filmowe, ilustrowane czasopisma, komiksy, powieści popularne, *science-fiction*. W swojej książce, której tytuł mógł stać się inspiracją dla ważnego hasła UFO⁵³⁷, czytamy:

⁵³³ Eco U., „Pochwała Frantiego”, [w:] *Diariusz najmniejszy...*, s. 84

⁵³⁴ R. Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, wstęp K. Kłosiński, Warszawa 2000.

⁵³⁵ G. Dorfles, *Nuovi riti, nuovi miti*, Torino 1955.

⁵³⁶ A. Burzyńska, M. P. Markowski, *op. cit.*, s. 262.

⁵³⁷ Mowa o ogłoszeniu, w którym UFO przedstawia swoje *Urboeffimeri* jako *elementi di disturbo nei riti e miti sociourbani architettonici*. Zob. *Marcatrè*, 1968, nr 37–40 s. 198.

I jeśli istotnie weźmiemy pod uwagę te formy ikoniczne, które najlepiej dadzą się porównać – z racji natężenia ekspresji i ładunku mitotwórczego – z odpowiednimi formami czasów minionych: z wyobrażeniami totemicznymi, religijnymi odległej starożytności, a także przeszłości mniej odległej, sięgającej, powiedzmy, baroku – to stwierdzimy, że w większości sprowadzić je można do pewnych wyobrażeń stosowanych w science fiction, komiksach, reklamie, plakacie filmowym, zdjęciach tygodników ilustrowanych⁵³⁸.

Mity, według krytyka, przybierają formy łatwo przyswajalnych, łatwo czytelnym symboli, „które oczywiście mogą zamienić się w fetysze i które są namiastką, zastępują czy mistyfikują jakiś aspekt naszej sytuacji w świecie”⁵³⁹. W swojej książce wskazuje na niebezpieczeństwa związane z bezkrytycznym i bezrefleksyjnym przyjmowaniem tych mitów i rytuałów, a samego odbiorcę porównuje do ich niewolnika:

Często zdarza się, że w tego rodzaju zjawiska wkradają się pewne elementy mistyfikujące, które niekiedy trudno odróżnić od elementu mitotwórczego, zawartego w wielu współczesnych mitach czy pseudo-mitach, i które w wielu praktykach rytualnych objawiają charakter jeszcze bardziej oszukańczy dla człowieka będącego ich niewolnikiem. Człowiek ten na ogół nie zdaje sobie sprawy z tego, a wyzwolić się może tylko wtedy, jeśli każdą swoją czynność będzie wykonywał z większą świadomością i jeśli będzie jej nadawał określony kierunek⁵⁴⁰.

Zarówno Dorfles jak i Barthes dostrzegali w manipulacyjnych metodach mitotwórczych ukryte niebezpieczeństwo związane z nieumiejętnym rozszyfrowaniem ukrytych znaczeń oraz nieświadomością elementów mistyfikujących. Aby pozbawić mit jego propagandowej siły, a co za tym idzie – zniszczyć go, należy poddać go uważnej, krytycznej analizie poprzez odczytanie pełnego *signifiant*.

Niszczycielem mitów współczesności był niewątpliwie Umberto Eco, który w swojej działalności semiologicznej i pisarskiej demaskował oraz dekodyfikował mity i rytuały społeczeństwa konsumpcyjnego. We wstępie do *Semiologii życia codziennego* czytamy, że dla teoretyka semiologia stała się narzędziem rozpoznawania konwencjonalności aktów komunikacyjnych, które najpełniej manifestują się w kulturze masowej. Eco rozszyfrowuje kody i zjawiska świata mediów oddając im tyleż samo uwagi i naukowego podejścia jak wszelkim kwestiom „ważnym i istotnym”.

Dzięki temu Eco był w stanie zebrać mity, które płyną po oceanie naszych ekscesów i naszych lęków, które codziennie mszczą się z gazet, z okładek książek,

⁵³⁸ G. Dorfles, *Człowiek zwielokrotniony*, przeł. T. Jekiel, I. Wojnar, przedm. I. Wojnar, Warszawa, 1973, s. 72.

⁵³⁹ Ibidem, s. 72.

⁵⁴⁰ Ibidem, s. 82.

z ekranów wideo. Te mity pęczniają, infekują wszystko, formalizują nasze życie, rozświetlają meteory na niebie pragnień, w ostateczności dają fałszywy obraz życia [...] dzisiejszej cywilizacji [...], która okazuje się być przebiegła i bezczelna, potem jednak okazuje się być nawykową, lękliwą, obsesyjna na punkcie mitów, które sama sobie dała i rozpoznała⁵⁴¹.

Dlatego jego podejście obserwatora współczesności, pozbawione jakiegokolwiek wartościowania i hierarchizowania, cechuje ironia, parodia oraz prowokacja wobec wszelkich technik i metod środków masowego przekazu, a także wspomnianych mitów-rytuałów współczesności.

Cywilizacja masowa dostarcza nam ewidentnego przykładu mitologizacji w postaci produktów środków masowego przekazu, a zwłaszcza produktów przemysłu *comic strips* – komiksów. Jest to przykład zarówno wyrazisty, jak i szczególnie nadający się do naszego celu, ponieważ mamy do czynienia ze współuczestnictwem szerokiej publiczności z kręgów kultury popularnej w repertuarze mitologicznym wyraźnie ustalonym odgórnie, to znaczy stworzonym przez przemysł prasowy, wyjątkowo zresztą wyczulony na nastroje swojej publiczności, której popytowi musi stawić czoło⁵⁴².

Podczas gdy Eco opisywał dwie skrajne postawy wobec fenomenów współczesności: apokaliptyków i dostosowanych, UFO, podobnie jak sam autor, prezentowali trzecią, radykalną postawę. Postawa ta charakteryzowała się konfrontacją z fenomenami kultury popularnej ze swoistą ironią, humorem, stosując parodie, często również prowokację. Dzięki temu podejmowane przez nich tematy traciły swoje apokaliptyczne lub nadmiernie optymistyczne zabarwienie. Lekkość pozwalająca, jak celnie zauważył to autor recenzji *Diariusza najmniejszego*, „lepiej zagłębić się w argumenty, odsączyć je i usunąć z nich patynę ambitnej powagi”⁵⁴³.

Poszukiwania awangardowe są najłatwiej dostrzegalnym sposobem stawiania czoła istniejącej sytuacji po to, by ją zakłócić i doprowadzić do rozprężenia, ale nie jest to jedyna metoda walki. Jest inna, pozornie pozostająca wewnątrz układu, który się neguje: parodystyczne przejście tego porządku, wykorzystanie ironiczne

⁵⁴¹ „[...] i miti che galleggiano sull'oceano delle nostre intemperanze e dei nostri timori, i quali si prendono ogni giorno la loro rivincita dai giornali, dalle copertine dei libri, dallo schermo del video. Questi miti si gonfiano, infettano tutto, formalizzano la nostra vita, accendono meteore nel cielo dei desideri, danno in definitiva un aspetto falsato della vita [...] dell'odierna civiltà [...] che appare smaliziata e impudente, ma che poi invece si rivela per quella che è: abitudinaria, paurosa, ossessionata dai miti che essa stessa si è dati e riconosciuti”. E. Maizza, „Diario minimo”, *Giornale di Brescia* 1963, nr z 3 VII; cyt. za: M. Cogo, *op. cit.*, s. 47.

⁵⁴² U. Eco, *Apokaliptycy...*, s. 320.

⁵⁴³ „Il tono è volutamente leggero, ma ciò gli permette di penetrare meglio gli argomenti, disidratandoli e togliendo loro quella patina di ambiziosa serietà”. E. Maizza, „Diario minimo”, *Giornale di Brescia* 1963, nr z 3 VII; cyt. za: M. Cogo, *op. cit.*, s. 47.

[...]. Innymi słowy, można zwalczać banalne, zużyte środki wyrazu, rozkruszając ich fundamentalną komunikatywność, ale można też egzorcyzmować je, posługując się nimi ironicznie. Zarysowuje się tu teoria parodii i ironii jako tajnych sposobów działania, odmiennych od rewolucyjnej gwałtowności „ulicy”, czyli awangardy w ścisłym znaczeniu⁵⁴⁴.

Ironiczny, przekorny i humorystyczny sposób konfrontacji z poważnymi kwestiami stały się znakami rozpoznawczymi pisarskiej działalności Eco. Śmiech jawił się jako sposób „rozbrojenia” niekiedy trudnych i naglących kwestii, a tym samym ich ponownego, krytycznego odczytania. „Uzdrowiającą” moc śmiechu, który niekiedy okazywał się zbyt drażniący, zbyt szczery, zbyt bolesny, ponieważ trafiający w najbardziej słabe i „chore” miejsca, posiadała, według semiologa, postać Frantiego z powieści Edmunda de Amicisa *Serce*.

Eco porównuje Frantiego z postacią Pangura z książki *Gargantua i Pantagruel* Rabelais’go, również łobuza, wywrotowca, nieprzystającego do panujących norm i konwenansów. Również ten, za pomocą kpiny i śmiechu, podważa zastany porządek, wkrada się do środka i deformuje go⁵⁴⁵.

Śmiech Frantiego jest niszczycielski i uznaje się go za niegodziwość tylko dlatego, że Henryk utożsamia Dobro z istniejącym porządkiem, dzięki któremu porasta w tłuszcz. Skoro jednak Dobrem jest to, co społeczeństwo uznaje za korzystne, Złem będzie po prostu to, co się owemu uznanemu przez społeczeństwo Dobru przeciwstawia, Śmiech zaś, narzędzie, dzięki któremu ukryty nowator podaje w wątpliwość to, co uważa się za Dobro, ukazuje nam oblicze Zła, choć przecież śmiejący się – albo szydzący – jest po prostu majeutą odmiennego społeczeństwa⁵⁴⁶.

Taką postawę przejęli członkowie grupy, dla których szydzący śmiech, parodia, błaznowanie stały się ważnymi elementami ich radykalnych działań. UFO, podobnie jak Franti, posługują się cynizmem, ironią i prowokacją jako formą swoistej „negacji”. Architekci z grupy UFO – niegodziwcy, łobuzy, szydzący, poprzez swoje projekty, w których wyraźnie słychać ich śmiech, cynizm i autoironię, negowali wszystko to, co narzucone, konformistyczne i bezrefleksyjne we współczesnym społeczeństwie.

Dobrym przykładem mogą być dmuchane rekonstrukcje domów A.N.A.S., kopty Bruneleschiego czy rzymskiego akweduktu, które, jak mówił sam Binazzi,

⁵⁴⁴ U. Eco, *Dzieło otwarte...*, s. 303.

⁵⁴⁵ „Pangur [jest] dla dworu Pantagruela [...] czymś, co wkrada się w obręb danego porządku i podminowuje go od środka, deformując jego oblicze poprzez akty bezinteresownego obrazoburstwa. Wspólnikiem Pangura w tym przedsięwzięciu jest Śmiech. Pangur, jak Franti, wybuchał niegodziwym śmiechem”. U. Eco, *Pochwała Frantiego*, s. 83.

⁵⁴⁶ U. Eco, *Ibidem*, s. 83.

były rekonstrukcjami bardziej alternatywnymi aniżeli konserwatywnymi⁵⁴⁷. Były to więc parodie architektonicznych „ikon”, symboli, które UFO pozbawiało wzniosłości oraz powagi. Przeciwstawili stałej, solidnej architekturze dmuchane, błyskawiczne odpowiedniki, które równie szybko jak powstały mogły ulec zniszczeniu.

Oznacza to, że obiekt nie będzie już ofiarą starzenia się i zużycia ani biernym bohaterem przypomnień. Stanie się natomiast bodźcem, komunikatem o możliwości pewnych działań, zdolnych przystosować go stale do zmiennych sytuacji przebiegu dziejowego⁵⁴⁸.

Innym przykładem były wnętrza zaprojektowane przez grupę, w których, jak sam Binazzi przyznał, architekci chcieli zawrzeć parodię swoich czasów, parodię skierowana przeciw konformistycznym przyzwyczajeniom burżuazyjnego społeczeństwa.

Natomiast w ostatnim happeningu *Suberurboeffimero nr 7* grupa zrezygnowała z odtwarzania poprzez dmuchane obiekty symboli współczesnego świata, lecz „zagarnęła” do swojego spektaklu lokalne ikony miasteczka San Giovanni Valdarno. Były to znajdujące się na głównym placu budynek ratusza (Palazzo d'Arnolfo), pomnik Giuseppe Garibaldiego oraz kamienna statua przedstawiająca lwa Marzocco. Wykorzystali także tradycyjną potrawę *pollo ruspante alla Valdarnese*. Intencją architektów było przejście lokalnych ikon i symboli reinterpreterując je i rozszyfrowując ich właściwe znaczenie. Inaczej mówiąc, zamiarem UFO było wyjęcie symbolu z jego pierwotnego kontekstu i umieszczenie go w zupełnie nowym, niekiedy szokującym i prowokującym dyskusję.

Takimi zabiegami architekci chcieli odrzucić pierwotne znaczenie ikon oraz „przyklejonych” do nich mitów i symboli, aby poddać je krytycznej reinterpretacji. Idąc za Lévi-Straussem, poprzez rozszczepienie semantyczne następuje „objawienie się właściwości, które były utajone w danym obiekcie”, ustanawia się „nową równość związku między oznaczającym i oznaczonym, równość, która leżała w sferze możliwości, ale która nie była otwarcie realizowana w sytuacji pierwotnej przedmiotu. Dokonuje się w pewnym sensie dzieło poznania, ponieważ odkryte zostają właściwości ukryte, które nie były dostrzegalne w kontekście początkowym”⁵⁴⁹.

⁵⁴⁷ Wywiad przeprowadzony z L. Binazzim przez Francesco Garuttiego z okazji otwarcia wystawy *Utopie Radicali* opublikowany przez CCAchannel: <https://www.cca.qc.ca/en/events/54736/utopie-radicali-florence-19661976>.

⁵⁴⁸ U. Eco, *Nieobecna...*, s. 223.

⁵⁴⁹ C. L.-Strauss, [w:] G. Charbonnier, *Rozmowy z Claude Lévi-Straussem*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1968, s. 85.

Umberto Eco mówił o tym podczas debaty „Arte e provocazione” w San Giovanni Valdarno interpretując prowokacyjny happening UFO jako próbę krytycznego spojrzenia na otaczający nas świat przedmiotów, mitów i rytuałów społecznych.

Na wstępie swojego przemówienia Eco przyznał, że sztuka od dłuższego czasu zaczęła go drażnić i doprowadziła do stanu, w którym już nic nie rozumiał. W tym miejscu semiolog dodał, że to jest właściwy stan, aby na nowo przemyśleć czym jest sztuka oraz jaka jest jej rola. Czy sztuka ma prowokować czy pochrzepać?

Wydarzenia tych dni w San Giovanni Valdarno [...] wprowadzają mnie w ten piękny i przyjemny stan życiowy, który polega na tym, że nic już nie rozumiem: i właśnie w takich warunkach zwykle zaczyna się myśleć na nowo, zamiast trwać przy stałych ideach, które się zbudowało i schowało do kieszeni. Chciałbym więc zadać sobie pytanie, ile sensu ma stwierdzenie „sztuka i prowokacja”, czyli czy funkcją sztuki jest prowokowanie? A może funkcją sztuki jest pocieszenie? Wracamy do domu zmęczeni po pracy, mamy tyle zmartwień, w pewnym momencie obraz, fresk, kościół, pałac uczą nas, że sztuka musi dawać nam spokój, odprężenie umysłu, które wynika z wyzwolenia piękna. Sztuka nie powinna pocieszać⁵⁵⁰.

Rozwijając swój dyskurs, Eco wskazał, że rolą sztuki jest godzenie człowieka ze światem przemysłowym. Sztuka miała oderwać człowieka od niewygodnych i trudnych kwestii związanych z masową produkcją, z wyzykiem, z etyką:

Otóż pojawienie się maszyny zaczęło wprowadzać w kryzys tych, którzy kochają sztukę, ponieważ o ile budynki z kolumnami, kapitelami, z posągami były piękne i kojące, o tyle maszyna była brzydka. Była brzydka dla ludzi kulturalnych, ponieważ nie była zrobiona jak pałace i posągi, i była brzydka dla biednych nędzarzy, którzy musieli przy niej pracować, którym być może zabrała rękę lub zabrała pracę, bo kiedyś pracowali ręcznie. Pierwszą próbą ludzi kultury było więc uczynienie maszyny piękną [...].

Tak narodził się problem, który w naszych czasach nazywa się wzornictwem przemysłowym i polega na pogodzeniu człowieka z rzeczywistością świata

⁵⁵⁰ „Gli avvenimenti di questi giorni a San Giovanni Valdarno [...] mi mettono in quella bella e simpatica, vitale condizione che consiste nel non capire più niente: ed è proprio in queste condizioni che, di solito, si comincia a ripensare, invece di andare avanti con le idee fisse che uno si è costruito e si è messo in tasca. E allora vorrei chiedermi tanto un senso dire “arte e provocazione”, cioè la funzione dell’arte è quella di provocare? O invece la funzione dell’arte non è quella di consolare? Si ritorna a casa stanchi dal lavoro, si hanno tanti fastidi, ad un certo punto un quadro, un affresco, una ciesa, un palazzo, ci insegnano che l’arte ci deve dare la serenità, la distensione d’animo che consegue alla liberazione della bellezza. L’arte non dovrebbe consolare”. U. Eco, “Discorso di San Giovanni Valdarno”, w: *Masaccio e Angelico. Dialogo sulla verità nella pittura*, katalog wystawy, Museo delle Terre Nuove, Museo della Basilica di Santa Maria delle Grazie, San Giovanni Valdarno, C. B. Strehlke (a cura di), Arezzo 2022, s. 167.

mechanicznego i z rzeczywistością cywilizacji przemysłowej. W tym sensie sztuka postawiła się jako element pojednawczy i pocieszający. W ten sposób powstał problem, który dziś nazywamy wzornictwem przemysłowym, a który polega na pogodzeniu człowieka z rzeczywistością świata mechanicznego i rzeczywistością cywilizacji przemysłowej. W tym sensie sztuka pozycjonowała się właśnie jako element pojednania [...], poprzez piękne formy, starała się pogodzić człowieka z rzeczywistością świata przemysłowego, z którym miał kontakt, tak że pojednanie zawsze odbywało się poprzez przedmiot, ale nigdy poprzez to wszystko, co przedmiot oznaczał i do czego mógł się odnosić⁵⁵¹.

Jednak w dalszym toku swojego wystąpienia Eco podkreśla, że sztuka robiła to w sposób delikatny, miły, usypiający czujność, a przez to fałszujący rzeczywistość. Jednym z problemów sztuki współczesnej, jak wskazuje Eco, jest zatrącenie umiejętności prowokowania. Sztuka współczesna nie wprowadzała odbiorcę w zdumienie, w zakłopotanie, w niesmak. Nie szokowała go i dlatego pozostawała w stanie „uśpienia”. Cokolwiek artysta stworzył, natychmiast stawało się towarem na rynku sztuki, obiektem, który musi znaleźć się w domu każdego szanującego się intelektualisty. „Artysta buntuje się, ponieważ żąda tego od niego rynek, bunt zaś nie ma żadnego znaczenia, bo stał się konwencją” – jak pisał Eco w *Dziele otwartym*⁵⁵². Te przedmioty, które powinny pokazywać rzeczy inaczej, stawały się doskonałymi towarami marketingu i przyzwyczyły odbiorców do postrzegania ich właśnie jako takich. Sztuka awangardowa proponowała natomiast przedmioty, obrazy, budynki, które burzyły dotychczasowe przyzwyczajenia.

⁵⁵¹ „È stato l'inizio della civiltà industriale, è stato l'inizio di un periodo che ha posto dei problemi – alcuni dei quali sono quelli che la classe operaia ancora oggi dibatte. Ebbene, l'arrivo della macchina ha incominciato a mettere in crisi coloro che amano l'arte, perché mentre i palazzi con le colonne, i capitelli, con le statue, erano belli e rasserenovano, la macchina era brutta. Era brutta per le persone colte, perché non era fatto come i palazzi e le statue, ed era brutta per i poveri disgraziati che dovevano lavorarci sopra a cui magari portava via una mano oppure portava via il lavoro perché prima lavoravano a mano. Il primo tentativo degli uomini di cultura è stato di rendere bella la macchina. [...]”

È nato <così> quel problema che poi ai giorni nostri si chiama del disegno industriale e che consiste nel conciliare l'uomo con la realtà del mondo meccanico e con la realtà della civiltà industriale. In questo senso l'arte si è posta proprio come elemento di conciliazione delle forme bellissime (indubbiamente certe automobili, certe macchine da scrivere, certe locomotive oggi sono molto più belle di certe brutte sculture), e abbiamo ormai assimilato la frase che dicevano i futuristi che una macchina da corsa, rombante, con tutti i suoi tubi lucenti, poteva essere più bella della Vittoria di Samotracia (forse non più bella, ma altrettanto bella), facendo questo, però, la cultura [...], attraverso delle forme belle, ha cercato di conciliare l'uomo con la realtà del mondo industriale con cui <egli> si trovava a contatto, in modo che la conciliazione avvenisse sempre sull'oggetto, ma mai su tutto quello che l'oggetto significava e tutto quello cui l'oggetto poteva rimandare”. U. Eco, “Discorso di San Giovanni Valdarno”, w: *Masaccio e Angelico. Dialogo sulla verità nella pittura*, katalog wystawy, Museo delle Terre Nuove, Museo della Basilica di Santa Maria delle Grazie, San Giovanni Valdarno, C. B. Strehlke (a cura di), Arezzo 2022, s. 168.

⁵⁵² U. Eco, *Dzieło...*, s. 302.

Prowokacją UFO było poruszanie kwestii, które wcześniej nie były poddawane krytyce, poddawane rewizji, refleksji z powodu swojego „wysokiego” statusu, a co za tym idzie „nietykalności”. Dlatego też działalność UFO może być rozumiana jako akt przeciwko kulturze oficjalnej i instytucjom, które narzucają na niektóre symbole płachtę niepodważalności i nietykalności. Architekci swoim prowokacyjnym happeningiem, zabawnym a zarazem bluźnierczym, wprost pokazali, że właśnie należy poddawać pod dyskusję, naruszać pewne zastygłe mity i przekonania, kontestować historyczne wydarzenia i poddawać krytyce instytucje, aby nie zostać zdegradowanym do bycia jedynie biernym obserwatorem i nieświadomym użytkownikiem.

Aby przełamać tę niepisaną zasadę milczenia o rzeczach ważnych, UFO swoimi prowokacyjnymi akcjami poruszało opinię publiczną i sprowokowało do podjęcia dialogu. Celem radykalnych było więc przełamanie niepisanej zasady milczenia i sprowokowanie publiczności do refleksji. Prowokacja miała pomóc w zobaczeniu rzeczywistości w refleksyjny i świadomy sposób. Amit Wolf w swoim artykule „Superurboeffimero n.7: Umberto Eco’s Semiologia and the Architectural Rituals of the U.F.O.” mówił o „wizualnej manipulacji przestrzeni miejskiej” odnosząc się do architektonicznych ikon miasta: do XIV wiecznego Palazzo d’Arnolfo, pomnika Garibaldiego oraz Marzocco. Młodzi radykalni chcieli nakłonić publiczność do „reinterpretacji i odkodowania tych zabytkowych pomników poprzez ich ponowne aktywne użycie”⁵⁵³.

Kolejnymi wspólnymi cechami – narzędziami do niszczenia mitów i rytuałów współczesności są „narracyjność” oraz swoiste badania antropologiczne, które stanowią nowe narzędzie stosowane przez obydwie strony do przedstawiania współczesnego świata i badania go.

Właśnie dlatego działalność Eco określa się często w terminach narracyjności, która stała się dla niego narzędziem do interpretacji dynamiki i transformacji społecznych. Dzięki tym teoretycznym narzędziom stworzonym przez semiotykę narracyjną, Eco mógł podejść do analizy zjawisk współczesności jak do analizy opowieści fabularnych⁵⁵⁴. We wstępie do książki *Fenomenologia di Umberto Eco*, Michele Cogo rozwija tę kwestię pisząc o socjosemiotyce, czyli o tej „gałęzi semiotyki, która ma na celu badanie zjawisk społecznych takich jak produkcja medialna – gazety, transmisje telewizyjne, kampanie reklamowe itp. stosując

⁵⁵³ „[...] forcing on the public a different set of iconic codes and urging it to reinterpret and decode these local monuments through its active reuse”. A. Wolf, „Superurboeffimero n. 7: Umberto Eco’s semiologia and the Architectural Rituals of the U.F.O., [w:] *Archphoto 2.0 Radical City*, 2011, nr 1, s. 29.

⁵⁵⁴ M. Cogo, *Fenomenologia di Umberto Eco. Indagine sulle origini di un mito intellettuale contemporaneo*, introd. P. Fabbri, Bologna 2010, s. 21.

w tym celu narzędzia teoretyczne stworzone przez semiotykę narracyjną do analizowania opowiadań fabularnych, tzw. narratologia”⁵⁵⁵.

Z kolei w działalności UFO termin ten pojawił się w odniesieniu do zrealizowanych przez grupę wewnątrz sklepów, restauracji i dyskotek, które Gianni Pettena nazwał pierwszym przykładem architektury narracyjnej (*narrative architecture*).

Warto w tym miejscu zatrzymać się nad tym terminem, który w rzeczywistości powstał kilka lat po realizacji radykalnych wnętrz, a dokładnie w 1984 roku. W tym roku bowiem Nigel Coates, absolwent Architectural Association School of Architecture (AA)⁵⁵⁶, założył kolektyw Narrative Architecture Today (NATO)⁵⁵⁷.

Coates, serią wystaw oraz wydaniem trzech numerów *NATO Magazine* wraz z pozostałymi członkami deliberował nad nowym, interdyscyplinarnym podejściem do organizacji przestrzeni, które łączyć miało sztukę, modę, muzykę i kulturę popularną. Według Coatesa głównym celem architektury narracyjnej jest angażowanie odbiorców oraz włączanie ich doświadczeń, wspomnień i wyobraźni w kontekst danego miejsca. Naczelnym medium nowego nurtu stał się obraz. Architekci posługiwali się odręcznym rysunkiem, kolażem, fotomontażem, komiksami i *storyboardami*, które – w przeciwieństwie do standardowych rysunków technicznych – pozwalały oddać istotę eksperymentalizmu. Umożliwiały ekspresję, grę kontekstów, skali i perspektyw. Stanowiły w pewnym sensie część projektu, jego kontynuację i świadczyły o lekkości, z jaką artyści konfrontowali się zarówno z podjętymi tematami, jak i z samym procesem projektowania. Architektura narracyjna miała być odbiciem teraźniejszości, choć często sarkastycznym, ironicznym i prowokacyjnym. Miała być miejscem do kultywowania opowieści, mitów, legend współczesności powstałych z masowej wyobraźni i pamięci kolektywnej. Aktem komunikacji, bodźcem do zmiany percepcji, zachowań i przyzwyczajzeń. Dlatego często okazywała się efemeryczna, tymczasowa, zmienna. Do wzmożenia intencji narracyjności dochodził aspekt teatralności przestrzeni: stała się ona sferą performansu, akcji, miała zaangażować odbiorcę do współtworzenia miejsca wybranego przez artystów.

⁵⁵⁵ „Quella particolare branca della semiotica che si propone d’indagare i fenomeni sociali come le produzioni mediatiche – giornali, trasmissioni televisive, campagne pubblicitarie, etc. – utilizzando gli strumenti teorici creati dalla semiotica narrativa per analizzare i racconti di finzione, la cosiddetta narratologia”. Ibidem, s. 21

⁵⁵⁶ Architectural Association School of Architecture okazała się miejscem niezwykle ważnym dla historii dyscypliny. Na przełomie lat 70. i 80. XX w., w okresie niezwykle stymulującym i inspirującym, aktywne były tam takie wybitne postaci jak B. Tschumi, P. Cook, J. Rykwert, D. Libeskind, Z. Hadid, R. Koolhaas, R. Arad czy N. Coates. Wielu z tych architektów utrzymywało kontakty z włoskimi przedstawicielami ruchu radykalnego. Arad oraz Coates projektowali dla Centro Studi Poltronova, jednej z niewielu pracowni meblarskich produkujących radykalne projekty.

⁵⁵⁷ N. Coates, *Narrative Architecture*, London 2012.

Wszystkie powyżej przytoczone cechy odnaleźć można w realizacjach wnętrza UFO, co pozwoliło Pettenie nazwać grupę pionierami tego ruchu. Odrzucenie logiki oficjalnej architektury na rzecz happeningu, sceniczności i teatralności miało, według Binazziego, wymiar ekstremalnie radykalny. Skutkowało to wyjątkową specyfiką współtworzenia projektu architektonicznego obecnością własną oraz odbiorców. Uspione we wnętrzach historie odżywały za każdym razem, kiedy pojawiał się w nich odtwórca swojej roli – klient, gap, turysta, przechodzień czy jeden z członków grupy.

Proces artystyczny nie kończył się zatem na samej realizacji wnętrza, lecz był kontynuowany przez „radykalnych” ich wystąpieniami oraz przenoszony na poziom tekstualny – na wierszyki, scenariusze, komiksy. Oprócz zabiegów aranżacyjno-scenograficznych, będących tłem dla performansów odgrywanych we wnętrzach, UFO dopełniali te projekty pisząc krótkie historyjki odnosząc się do języka i stylistyki komiksów. Pomagały one utrzymać „dynamikę” nietypowych aranżacji oraz wprowadzały je w wymiar bezczasowości i nieskończoności. Zabiegi te pozwalały na budowanie i kontynuowanie mitów współczesności, które następnie architekci poddawali ironicznej ocenie. Wnętrza, oprócz zaskakujących aranżacji, śmiałych i wyrazistych elementów miały „opowiadać” o współczesnym świecie, o społeczeństwie burżuazyjnym i o jego namiętnościach.

Podobną rolę odgrywały zabiegi poddawania współczesnego społeczeństwa swoistym badaniom antropologicznym, które, podobnie jak w literaturze *science-fiction*, miały na celu podkreślenie niestałości i względności naszych systemów życia, naszych praw moralnych i społecznych, naszej sztuki, naszych zwyczajów.

Badania antropologiczne w owym czasie rozwijały się dosyć prężnie dzięki pracom m.in. Claude Lévi-Straussa, Desmonda Morrisa czy Edwarda T. Halla. Do działalności tego ostatniego odwoływali się zarówno UFO jak i Eco, który wyniki badań Halla umieścił w swoich badaniach nad semiologią architektury.

Eco zabieg „badań antropologicznych” wykorzystywał często w swoich tekstach. Przykładami mogą być eseje „Przemysł i tłumienie seksu w pewnej społeczności padańskiej” czy „Fragmenty” opublikowane w *Diariuszu najmniejszym*. Semiolog w ironiczny sposób przedstawia analizy i opisy ziemskiej cywilizacji prowadzone przez zaawansowanych naukowców z Wyspy Admiracji czy cywilizacji przyszłości powstałej po wielkim Wybuchu. Natomiast zainteresowania badaniami nad ludzkim zachowaniem i funkcjonowaniem widoczne są w konceptualnych projektach UFO, takich jak wspomniany wyżej siódmy happening *Superurboeffimero*. Członkowie grupy postawili się w roli przybyszów z Wenus, którzy chcieli zapoznać się z ziemskimi obyczajami, dzieląc się przy tym własnymi wytworami. Idąc tym tropem dochodzi się do ostatniego happeningu grupy UFO, który przewidziany był jako swoista konfrontacja antropologiczna istot z innej planety z mieszkańcami San Giovanni Valdarno.

Do sugestii *science-fiction* i krytyki społecznej dochodzi cała seria dalszych odniesień, w których mieszane są kultura wysoka z kulturą niską, wiadomości polityczne, popularne tradycje i teorie semiologiczne na temat mody⁵⁵⁸.

Prezentując niejako w odbiciu lustrzanym sparodiowane schematy życia ziemskiego, członkowie grupy UFO – przybysze z Marsa, mieli swoje role, które odpowiadały ziemskim podziałom klasowym – Wielki Alchimista: Pan, właściciel, pierwszy nieruchomy motor (*primo motore immobile*); Dziewice: klasa średnia: poskramiacze ludu (*i media: domatori del popolo*); Technicy: robotnicy, wykorzystywani przez system (*gli operai, gli sfruttati dal sistema*), kurczaki z Marsa: konsumpcjonizm (*i polpachiara, gusto extra e sapore alto, al plasmon puro [...] Top tecnologico*). W ten sposób architekci zaproponowali nowe spojrzenie, zmianę perspektywy, aby przyjrzeć się niesprawiedliwym podziałom, zaściankowości i wszelkim sprzecznościom w społeczeństwie. Podczas spektaklu zdemaskowane miały zostać mity i rytuały ziemskiej społeczności, jej przywary, przesady, przyzwyczajenia, czyli, jak sam Lapo Binazzi określił, jej „ukryty nerw”.

Badania antropologiczne prowadzone przez UFO nad współczesnym społeczeństwem są również widoczne w ich kolejnych projektach, takich jak *Controguida di Firenze* czy nieprawdziwy kwestionariusz *Elementi per la prossemica territoriale*.

W pierwszym projekcie grupa badała sieć zależności, kontroli i władzy, która rozprzestrzeniła się na całe terytorium. Dosięgnęła nawet rejonów początkowo dziewiczych lub neutralnych, aby skolonizować je i podporządkować według zasad zysku i podaży.

Nieprawdziwy kwestionariusz, napisany przez UFO w 1974 z okazji Eurodomus, stał się okazją do refleksji i przyjrzenia się najbliższemu otoczeniu miejskiemu oraz zachodzącym w nim zmianom. Grupa zachęcała do wypełnienia tego kwestionariusza, aby włączyć odbiorcę w proces świadomego odbioru rzeczywistości i jej krytycznej oceny. Jak pisał Eco ankieta miała być również swoistym przykładem nowego pisarstwa, które tworzone jest nie tylko przez autora tekstu, ale także przez wypełniającą kwestionariusz osobę. W ten sposób odbiorca niejako włączony był w proces twórczy oraz zaangażowany do współdziałania. Każdy bowiem egzemplarz prezentował inną treść, inną jakość, inną wymowę. Tę cechę podkreślił Eco w swoim referacie na temat młodego pisarstwa w wykonaniu radykalnej grupy. Dlatego kwestionariusz stał się interesującym przykładem koncepcji włączania odbiorcy we współtworzenie i uczestniczenie w zapla-

⁵⁵⁸ „Alla suggestione fantascientifica e alla critica sociale, si aggiunge tutta una serie di ulteriori riferimenti in cui si mescolano cultura alta e bassa, cronaca politica, tradizioni popolari e teorie semiologiche sulla moda”. A. Acocella, *Avanguardia diffusa...*, s. 86.

nowanej przez UFO akcji. Jednocześnie stał się źródłem wiedzy na temat stanu świadomości ówczesnego społeczeństwa.

Podrozdział 1.3. Semilogiczny poziom interpretacji

Istnieją pewne zjawiska znakowe jeszcze znacznie bardziej nieprecyzyjne niż zjawiska komunikacji wzrokowej w ścisłym tego słowa znaczeniu (malarstwo, rzeźba, rysunek, sygnalizacja, film czy fotografia), więc semiologia komunikatów wzrokowych będzie mogła stanowić pomost wiodący do semilogicznego zdefiniowania innych systemów kulturowych (także tych, które posługują się przedmiotami użytkowymi, jak to czyni architektura lub wzornictwo)⁵⁵⁹.

Semilogiczne spojrzenie na architekturę jakie Eco zaproponował swoim studentom, zaowocowało stworzeniem przez radykalnych projektów, które mogą zostać odczytane jako transpozycja teoretycznych dociekań. W tej transpozycji widzę przede wszystkim trzy kwestie, które zostały przez UFO przeniesione do praktyki. Tymi kwestiami są: architektura jako komunikat, architektura jako środek masowego przekazu oraz architektura budowana funkcją sekundarną.

W *Nieobecnej strukturze*, na początku części C zatytułowanej „Architektura a komunikowanie” Eco przyznaje, że architektura „na pozór nic nie komunikuje, lecz tylko funkcjonuje”⁵⁶⁰. W dalszej części swoich rozważań udowadnia fałszywość powyższej tezy. Jego semilogiczna teoria architektury zakłada, obok denotatywnej, równie ważną konotatywną funkcję obiektów architektonicznych i wzornictwa.

Włączenie architektury w obszar badań semiotycznych oraz ustanowienie równości funkcji sekundarnych (konotacyjnych, symbolicznych) z funkcją prymarną (denotatywną, użytkową) pozwoliło młodym architektom na szersze spojrzenie na swoją dyscyplinę, która dotychczas, w głównej mierze, ograniczana była do swojej funkcji użytkowej, do *utilitas*.

Analiza semilogiczna, z chwilą gdy obejmuje swymi rozważaniami świat ideologii, będący dopełnieniem świata znaków, przekracza właściwe sobie na pozór „formalistyczne” granice i włącza się do szerszych rozumowań, które (jeśli są poprawnymi rozumowaniami semilogicznymi, a nie wypadami poza granice semiologii) obejmują również całokształt sytuacji danego społeczeństwa⁵⁶¹.

Przykładem zminimalizowania funkcji prymarnej i zmaksymalizowania sekundarnej mogą być pawilony ekspozycyjne Expo World Fair w 1967 roku.

⁵⁵⁹ U. Eco, *Nieobecna...*, s. 123.

⁵⁶⁰ *Ibidem*, s. 199.

⁵⁶¹ *Ibidem*, s. 175–176.

W swoim eseju „How an expositions exposes itself”⁵⁶², Eco wskazuje na zachwianie równowagi przez maksymalne wyeksponowanie symbolicznej natury i zminimalizowanie funkcji użytkowej. Konsekwencje tego zwrotu można zaobserwować w zmianie postrzegania architektury przez radykalnych architektów, a mianowicie tworzenie architektury zbudowanej na funkcjach sekundarnych, funkcjach konotowanych. A więc architektury, która opiera się w pierwszej kolejności na grze znaczonego i znaczącego, na grze skojarzeń i łączenia idei, a nie jak to miało dotychczas miejsce w tradycyjnej architekturze, na funkcjach użytkowych, funkcji prymarnej, denotatywnej.

UFO tę lekcję zaaplikowali w swoich projektach wewnątrz, do których dosłownie zagarnęli przedmioty społecznego użytku, pokazując ich symboliczną wartość, sentymenty, marzenia i pragnienia współczesnego społeczeństwa. Poprzez swoje aranżacje architekci dali wyraz swojemu intuicyjnemu odczytaniu teorii architektury uwolnionej od przymusu ograniczania jedynie do swojej funkcji użytkowej. Ten semiologiczny poziom odczytywania swojej dyscypliny uważam za jedną z ważniejszych kwestii, którą UFO przejęło z nauk Umberto Eco:

To był sposób na zastosowanie teorii, które wykladał nam Umberto Eco, to jest teorii semiologii, która była w tym czasie dziedziną eksperymentalną. Ta architektura w pewnym sensie reprezentowała eksplozję wyobraźni i konotacji. Łączenie idei stało się projektem architektonicznym [...]⁵⁶³.

Aranżując przestrzeń przedmiotami i aluzjami o różnej proveniencji kulturowej, formalnej i semiotycznej, architekci chcieli wyjaskrawić przywary, archetypy i przyzwyczajenia. To wszystko stanowi podstawę dla tworzonych przez UFO wewnątrz i przedmiotów codziennego użytku.

W przypadku wnętrza restauracji Sherwood, w którym architekci stworzyli aranżacje – scenerie dla nieskończonej historii, Binazzi nawiązuje do wspomnianego już matematyka René Thoma oraz fraktali, które w podobny sposób odnoszą się do nieskończonej historii odniesień konotacji. W niezwykle ciekawej książce *Nauka i sztuka*, w rozdziale zatytułowanym „Chaos i fraktale w dynamice cząstki drgającej” czytamy:

⁵⁶² U. Eco, „How an exposition exposes itself”, [w:] N. Leach, *Rethinking Architecture. A Reader in Cultural Theory*, London 1997, s. 194–195.

⁵⁶³ „Tutto questo è estremamente radical, ma allo stesso tempo chi lo vede pensa che è invece post-modern. Ma il post-modern nasce nel '76, perché alcuni – tra cui anche gli americani Venturi, Scott Brown – hanno copiato da queste cose qui. Hanno applicato eclettismo all'architettura. Noi invece eravamo liberi. Una caratteristica era il sovertimento alla Escher, il sovertimento dalla prospettiva. Qui non c'è quasi mai prospettiva: le caratteristiche spaziali sono date dai rapporti fra elementi e dal linguaggio adoperato per descriverli. Le storie dentro il ristorante Sherwood sono infinite. Per questo io ho parlato di frattali. Frattali in base alla matematica della discontinuità, di René Thom. Si tratta di cose che noi abbiamo intuito partendo dalla semiotica e dell'associazione di idee”. L. Binazzi, rozmowa z dnia 25.03.2016, Florencia.

Fraktal jest wynikiem nieskończonego procesu iteracyjnego (rekurencyjnego), to znaczy powstaje w wyniku wykonania nieskończonej ilości kolejnych kroków; $n+1$ krok jest określony przez poprzedni, n -ty krok za pomocą tej samej reguły dla każdego $n = 0,1,2,3,4,\dots$ ⁵⁶⁴.

W tym matematycznym zapisie odnaleźć można regułę dla nieskończonego procesu tworzenia kolejnych odniesień, coraz dalszych i coraz bardziej abstrakcyjnych, który to proces dla architektów był możliwością eksploracji nieskrępowanej wyobraźni kolektywnej. O tym Binazzi mówił podczas jednej z naszych rozmów⁵⁶⁵, wskazując na rolę konotacji, odsyłaniu znaków do kolejnych znaków, do coraz odleglejszych skojarzeń, o „ciągłym i niepowstrzymanym obiegu znaczeń warunkujących komunikację”⁵⁶⁶.

Odrzucenie zasad funkcjonalizmu na rzecz funkcji symbolicznych, budowanie wewnątrz wbrew zasadom praktyczności i użyteczności, za to wypełnienie ich skojarzeniami i odniesieniami do współczesnego świata popkultury i masowej produkcji, to główne założenia projektów wewnątrz UFO. Te projekty okazały się dosłowną transpozycją teorii Eco oraz radykalną zmianą, przejściem z architektury tradycyjnej do architektury, która komunikuje.

Ta sama idea przyświecała UFO podczas projektowania przedmiotów. Dobrym tego przykładem jest stojąca lampa *Dollaro*, której podstawa w kształcie litery „S” z dwoma pionowymi pasami przywodziła na myśl symbol amerykańskiej waluty. Podłużny, prostokątny klosz o zaokrąglonej górze, przyozdobiony pośrodku muszlą, stanowił bazę dla osadzonych w nim pojedynczych kwiatuszków oraz niewielkiego krzyżyka, zamocowanego na osi. Całość pomalowana była na złoty kolor, który intensyfikował wrażenie bogactwa i luksusu, nawet jeśli potraktowanego z dystansem. Oprócz względów estetycznych, lampa wprost opowiada swoją treść konotacji i denotacji. Dolar – symbol amerykańskiej waluty,

⁵⁶⁴ J. Mozzymas, *Chaos i fraktale w dynamice cząstki drgającej*, [w:] *O nauce i sztuce*, pod red. J. Mozzymasa, Wrocław 2004, s. 174.

⁵⁶⁵ „Centralnym mechanizmem jest konotacja, czyli łączenie idei. A więc idea, która odwołuje do innej idei. Jednak między tą pierwszą a następną, jest przeskok znaczenia. Czyli te konotacje odsyłają coraz dalej. Zaczynając od rzeczy oczywistych, stopniowo dochodzi się do świata fantazji, do wymyślnego świata. Ważna jest koncepcja konotacji, konotacja jest fundamentalna przy łączeniu idei. Używaliśmy symboli naszych czasów łącząc je z ideami coraz bardziej zaawansowanymi. Teorie Eco są między znaczącym a znaczoną. Cała ta kwestia, która przewiduje nieciągłość między znaczącym a znaczącą”. [„Il meccanismo centrale è quello della connotazione, cioè l'associazione di idee. Quindi un'idea che te ne richiama un'altra. Però, tra quella prima e quella dopo, che ti richiama, c'è un salto di significato. E quindi queste connotazioni si spingono sempre più in là. Partendo da delle cose evidenti, piano piano si arriva a un mondo fantastico, a un mondo tutto inventato. Importante è questo concetto di connotazione, connotation è fondamentale una associazione di idee. Abbiamo usato simboli dei nostri tempi associandoli con le idee sempre più avanzate”]. L. Binazzi, rozmowa z dnia 19.06.2017.

⁵⁶⁶ A. Burzyńska, M. P. Markowski, *op. cit.*, s. 258.

symbol władzy i gloryfikacji. Obecność krzyża i kwiatów wskazuje jednak na nieszczęśliwy, wręcz fatalny koniec.

UFO, pokazując te zmienne funkcje prymarne i otwarte funkcje sekundarne, „bawili się” nieograniczonymi możliwościami wyobraźni i skojarzeń, zatrając jednolitą i linearną drogę do ich interpretacji. W tych projektach, wypełnionych odniesieniami do współczesnego świata, przedmioty posłużyły nie tylko nietypowej aranżacji, ale stały się również nośnikami wypełnionymi systemami oznaczników, bohaterami tej prowokacyjnej gry, zmieniającej sposób ich interpretowania. Innymi słowy, UFO obdarowali architekturę ruchomymi, miękkimi, formami, które poddawane były wielu różnym interpretacjom, zwykle dalekim od konwencjonalnych znaczeń.

Rezultatem były obiekty architektoniczne, które, choć zaskakująco komunikatywne, aktywnie wymykały się jasnej funkcji architektonicznej i znaczeniu, często na granicy tajemniczości i niezrozumiałości⁵⁶⁷.

Powyższe zmiany perspektyw przyczyniły się do odrzucenia zasad funkcjonalizmu w imię nieskrępowanych możliwości symbolicznych i emocjonalnych, których treści wypełnić miały obiekty architektoniczne czy użytkowe. Idąc tym tropem odnaleźć można postawę młodych radykalnych architektów widzących w skostniałym założeniu „formy idącej za funkcją” mistyfikację, która nie uwzględnia procesów kodyfikacji znaku architektonicznego w kod ikoniczny.

Dalsze rozważania Eco na temat semiologicznego odczytania architektury doprowadziły do uznania jej komunikacyjnej funkcji. Dochodzimy w tym miejscu do następnego aspektu semiologicznego, a mianowicie do kwestii architektury jako komunikowania, architektury, która jest przekazem masowym. W podrozdziale „Informacja architektoniczna” Eco zwrócił uwagę na następującą kwestię:

W architekturze bodźce są jednocześnie ideologiami dzięki łańcuchowi semiologicznemu, w którym bodziec staje się denotacją, denotacja konotacją, a system konotacji – samooznaczającym się komunikatem, konotującym intencje architektoniczne nadawcy⁵⁶⁸.

Semiolog, przyznając, że architektura oprócz swojej funkcji użytkowej spełnia również funkcję komunikacyjną, otworzył architektom szerokie pole do eksperymentowania. Takie spojrzenie pozwoliło młodym studentom zrewidować swoją dyscyplinę nie tylko jako funkcję, lecz także jako znaczenie, nośnik idei. Kiedy Eco zastanawiał się nad kwestią architektury jako znaku, lub inaczej – architek-

⁵⁶⁷ „The results were architectural objects that, while surprisingly communicative, actively eluded clear architectural function and meaning, oftentimes verging on the cryptic and the incomprehensible”. W. Wolf, „Superurboeffimero n. 7: Umberto Eco's semiologia...”, s. 29.

⁵⁶⁸ U. Eco, *Nieobecna...*, s. 235.

tury jako komunikatu, UFO postanowiło przenieść te teoretyczne dociekania do praktyki. Założenie to grupa „przetłumaczyła” niemalże dosłownie traktując architekturę jako ruchome komunikaty podczas swoich happeningów *Urboeffimeri*. Wyprowadzali na ulice dmuchane formy, które niczym billboardy reklamowe z polityczno-reklamowymi hasłami odnosiły się do ówczesnej kultury, rzeczywistości konsumpcyjnej i toczących się historycznych wydarzeń. Istotnym elementem tych happeningów były eksperymenty lingwistyczne, mieszanie ze sobą języka informacji, reklamy, faktów i wydarzeń historycznych z ich mityzowaniem – proces typowy w społeczeństwie masowym.

Lekcja Eco zostanie przyswojona przez UFO jako punkt wyjścia do eksplozowania wszystkich sprzeczności „komunikacyjnego bombardowania” społeczeństwa mass medialnego, poprzez eksperymentowanie alternatywnych praktyk estetycznych zmierzających do uderzenia w jak największą liczbę odbiorców⁵⁶⁹.

Jednym z punktów centralnych *Urboeffimeri* było wskazanie wszystkich sprzeczności informacji masowej. UFO zagłębili się w problematykę masowej komunikacji, „bombardowaniami” informacjami i chwytliwymi hasłami. Dmucane obiekty, same przybierając formę znaków (logo supermarketu Esselunga, pocisk czy symbol amerykańskiego dolara), były nośnikami haseł oraz obrazów, które niczym reklamowe billboardy, dominowały nad florenckimi ulicami. Formy, które w niczym nie przypominały form architektonicznych, w kontrze do tradycyjnych florenckich budynków, pełniły funkcję przekaźnika niejednoznacznych haseł, które z jednej strony nawiązywały do chwytliwych sloganów reklamowych, z drugiej – do aktualnej sytuacji w kraju i na świecie. Takimi wydarzeniami były np. rewolty i ruchy studenckie, wojna w Wietnamie, amerykański styl życia, konsumpcjonizm. Tego przykładem jest na przykład napis *VIVA IL MAGO ZURLIN PIAO!* (Niech żyje Mago Zurlin Piao!). W tym hasle UFO połączyło dwie, zupełnie odległe od siebie, postaci w jedną. Jedną z nich jest telewizyjna postać Mago Zurli, czyli bohater popularnego programu telewizyjnego dla dzieci interpretowany przez Cino Tortorellę w latach 1959–1972⁵⁷⁰. Drugą postacią jest Lin Biao (1907–1971), komunistyczny lider chińskiej rewolucji kulturowej⁵⁷¹.

⁵⁶⁹ „La lezione di Eco sarà interiorizzata dagli UFO al punto tale da far esplodere tutte le contraddizioni del ‘bombardamento comunicativo’ della società massmediatica, attraverso la sperimentazione di pratiche estetiche alternative volte a colpire un numero quanto più possibile ampio e indifferenziato di destinatari”. A. Acocella, *op. cit.*, s. 80–81.

⁵⁷⁰ Ciekawostką może okazać się fakt, że sam Umberto Eco zaproponował Tortorelli stworzenie programu dla dzieci, w którym odgrywałby rolę Mago Zurliego.

⁵⁷¹ Lin Biao był autorem przedmowy do tzw. Czerwonej Książeczki, po objęciu stanowiska ministra obrony w 1958 roku zadbał o upolitycznienie armii i wsparł Mao Zedonga w rozpoczęciu w 1966 roku Rewolucji Kulturalnej, która miała na celu wprowadzenie koncepcji ideologicznej maoizmu.

Innym przykładem stawiania w jednym haśle odniesień do różnych, odległych względem siebie rzeczywistości jest *Colgate con Vietcong*, w którym z jednej strony nawiązuje się do producenta pasty do zębów, z drugiej – do wojny w Wietnamie. Takie tworzenie zaskakujących konotacji Eco nazwał „magicznym spowinowacaniem przez sąsiedztwo”⁵⁷², zestawiając ze sobą imiona czy wizerunki działaczy politycznych takich jak Rudi Dutschke, Ho Chi Minh, Che (Guevara) czy Lin Biao ze sloganami, symbolami ze świata reklamy i kultury popularnej.

Słowem kluczem jest performans. To są lata konceptualnych performansów przeciwko jedności językowej. Architektura, która jest w stanie zaangażować publiczność poprzez akcje na żywo. Według Lapo Binazziego, który jako pierwszy wprowadził artystyczny performans do architektury swoimi *Urboeffimeri*, ma ona wymiar performatywny, który materializuje się poprzez działania autorów, nadaje dziełu prawdziwe znaczenie, wybuch znaczeń odnoszących się do „rozszczerzenia semantycznego”⁵⁷³.

Inną taktyką UFO było zastosowanie wskazanej przez Eco podwójnej metonimii jako kolejnej figury wzrokowej wykorzystywanej w reklamie, która ma funkcję utożsamiającą. Innymi słowy wskazany zostaje znak równości między dwoma elementami. Idąc tym tropem możemy odczytać dmuchany obiekt w kształcie tubki pasty do zębów jako taki sam atrybut zniewolenia, jakim jest forma pocisku konotująca wojnę. Obiekt w kształcie litery S jest amerykańskim dolarem konotującym system kapitalistyczny, jak również logiem supermarketu Esselunga.

Centralnym punktem w akcjach *Urboeffimeri* były hasła widniejące na dmuchanych obiektach. Paradoksalne użycie gry słów i konwencji, które zapożyczono zostały ze świata haseł reklamowych, filmów, religijnych zwrotów i politycznych sloganów. Wolf w swoim artykule zwraca na to szczególną uwagę analizując stworzony przez UFO kod:

*PULIZIA/DEI/CODICI/MOLTEPLICITA/DEI/CODICI/COMPLESSITA/DELLO/INTERRAPORTO/ALTA/ ENTROPIA/DELLA/INFORMAZIONE/ATROFIA/DELLO/ OGGETTIVO/IPERTROFIA/DELLO/IMMAGINAT*⁵⁷⁴

⁵⁷² U. Eco, *Nieobecna...*, s. 181.

⁵⁷³ „La parola chiave è performance. Sono gli anni delle performance concettuale contro l'unicità del linguaggio. Un'architettura capace di coinvolgere il pubblico con azioni live. Come ci ha insegnato Lapo Binazzi degli UFO – tra i primi ad introdurre la performance artistica in architettura attraverso gli 'effimeriurbani' – la dimensione performativa, che si inverte attraverso l'azione degli autori, conferisce all'opera il suo vero significato, un'esplosione di significati riconducibili all'espressione 'fissione semantica'”. M. Unali, *Atlante dell'abitare virtuale: il designo della città virtuale. Fra ricerca e didattica*, Roma 2014, s. 99.

⁵⁷⁴ PORZĄDEK/KODÓW/WIELOŚĆ/KODÓW/KOMPLEKSOWOŚĆ/INTERPRETACJI/WYSOKA/ENTROPIA/INFORMACJI/ATROFIA/PRZEDMIOTU/HIPERTROFIA/WYOBRAŹNI.

w następujący sposób: „kod [...] opisuje hierarchię znaczeń, wychodząc od prostych kodów (używanych przez policję) przez bardziej kompleksowe, takie jakie oferują media (po włosku informacja), aż po obiekty wizualne i obrazy”⁵⁷⁵.

Drugi:

*FILOLOGIA/DI/RILETTURA/ROTTA/DENTRO/SOTTO/DA/OPERAZIONE/E/O/PRODUZIONE/ OPERAZIONE/METODO/LAVORO/PRODUZIONE/ELABORAZIONE/SEMIOLÓGICA*⁵⁷⁶

został przez autora artykułu opisany jako lista technik dekodujących używanych przez różne nauki społeczne, od najbardziej podstawowej (filologia i interpretacja) przez metajęzyk Barthesa, kończąc na opracowaniu semiologicznym.

Grupa wykorzystała swoją „architekturę” jako narzędzie do komunikowania, do podjęcia dialogu i refleksji na temat wydarzeń, które w owym czasie miały miejsce. Łączenie i mieszanie ze sobą różnych kontekstów i języków było częstym zabiegiem wykorzystywanym przez grupę. Przedstawia się tu aspekt tak zwanego „myślenia seryjnego”, o którym pisze Eco w *Nieobecnej strukturze*:

element języka wyjęty z innego kontekstu i umieszczony, jako nowy element artykulacji w dyskursie, w którym chodzi o znaczenia wypływające z assemblage’u, a nie o znaczenia pierwotne, które konstituowały element-całośćkę składniową w jego naturalnym kontekście⁵⁷⁷.

W tym miejscu należałoby zatrzymać się nad pojęciem „myślenia seryjnego”, które polegało na „rozpoznaniu kodów historycznych i poddaniu ich pod dyskusję, by wygenerować z nich nowe sytuacje komunikacyjne. [...] Myślenie seryjne dąży zatem do wytwarzania historii, a nie do odnalezienia pod historią ponadczasowych współrzędnych wszelkiej możliwej komunikacji”⁵⁷⁸.

Było to więc zerwanie z klasycznym modelem myślenia, który zakłada istnienie ogólnej struktury, zakwestionowaniem zastanej gramatyki. Otwierało za to możliwości ciągłej ekspansji, budowanie wielofunkcyjnej i wieloznaczonej struktury. Zastosowanie takiego myślenia seryjnego widoczne było w projektach UFO zarówno w warstwie lingwistycznej, jak i wizualnej. Takie myślenie

⁵⁷⁵ „By using Thus the code [...] describes a hierarchy of signification, moving from the simple codes (used by police) to more complex codes such as those offered by the media (in Italian informazione) to visual objects and images”. A. Wolf, “Superurboeffimero n. 7: Umberto Eco’s *Semiologia* and the architectural Rituals of the U.F.O.”, *California Italian Studies*, 2011, vol. 2, issue 2: <https://escholarship.org/uc/item/8q61n35f>.

⁵⁷⁶ FILIOLOGIA/PONOWNEGO/PRZERWANEGO/ODCZYTANIA/W ŚRODKU/POD/W/DZIAŁANIU/I/LUB/PRODUKCJI/DZIAŁANIE/METODA/PRACA/PRODUKCJA/OBRÓ KA/SEMIOLOGICZNA.

⁵⁷⁷ U. Eco, *Nieobecna...*, s. 306.

⁵⁷⁸ Ibidem.

pozwalalo architektom odnajdywać, ustanawiać a następnie burzyć konotacje poprzez zaskakujące zestawienia pozornie odległych od siebie światów: polityki i komunikacji masowej. Retoryka reklamy, której ideologia jest zawsze ideologią konsumpcyjną, została wykorzystana przez grupę w ich happeningach, gdzie posłużyła jako narzędzie do przekazania treści trudnych i niewygodnych. Zachwiali w ten sposób jej rolę zaspakajania oczekiwań odbiorców, zwykle w przyjemny i przewidywalny sposób. Lapo Binazzi zwrócił uwagę jak te wydarzenia historyczne zostały błyskawicznie wchłonięte przez świat mediów, skąd trafiły do masowej wyobraźni, a przez to zostały zniekształcone, poddane mitologizacji i pozbawione autentyczności.

Hasła UFO zaskakują, ponieważ łączą w sobie skojarzenia, których odbiorca się nie spodziewał i nie znał. Skojarzenia niewygodne, prowokujące, ponieważ zamiast przynosić odbiorcy to czego chce i potrzebuje (tak, jak w przypadku reklamy), zmusza go do refleksji i wyprowadza go ze jego bierności.

Poprzez swoistą kontrinformację, UFO zaproponowało krytyczną lekturę kodów zbiorowej wyobraźni oraz refleksję nad problemami społeczno-politycznymi. W ten sposób grupa stworzyła nowe konfiguracje wizualne, podkreślając istotę walki przeciwko systemom władzy (tej politycznej i tej ekonomicznej). Nowa forma wyrazu czy ekspresji architektów miała za zadanie skonfrontować się z rzeczywistością, z sytuacjami życia codziennego, a więc przełamać dystans jaki dotychczas panował między dyscypliną a społeczeństwem, między architektem a użytkownikiem.

Kolejnym aspektem jest wskazanie zakorzenienia architektury w systemach rynkowych, politycznych i ideologicznych. A więc architektura, która nigdy nie jest wolna od wpływów ani nie jest neutralna względem użytkowników i terytorium. Posiada perswazyjną i nakłaniającą naturę oraz

podlega uwarunkowaniom rynkowym bardziej niż inne rodzaje działalności artystycznej – w tym samym jednak stopniu co wytwory kultury masowej. [...] Architekt natomiast (pomijając wypadki, kiedy kreśli na papierze jakiś utopijny model), jeśli ma być architektem, musi się włączyć w jakiś obieg techniczny i gospodarczy, usiłując sobie przyswoić jego przesłanki – chociażby po to, by je zanegować⁵⁷⁹.

UFO, w swoich działaniach na terytorium miasta i jego peryferii, pokazywali architekturę jako siłę kolonizującą i naruszającą dziewicze terytoria. Projektem, który podkreślał ten aspekt był m.in. *Mostro dell'Id*. Architekci, obok wskazania na agresywną interwencję architektury na dziewiczym terytorium, pokazali również jak zmieni się krajobraz po wybudowaniu nowej siedziby Uniwersytetu. Dostosowana do niego zostanie komunikacja miejska, przeprowadzone będą nowe linie energetyczne, drogi, sklepy itp. Wszystko to podlega prawom gospodarki,

⁵⁷⁹ U. Eco, *Nieobecna...*, s. 234.

prawom władzy ekonomicznej albowiem „[...] próby ‘kolonizowania’ wszystkich możliwych przestrzeni należą do logiki ewolucji i ziemskiego przeznaczenia”⁵⁸⁰.

Idąc dalej, UFO rozpatrywali architekturę i urbanistykę w kontekście wpływów nie tylko rynkowych, ale również politycznych, w kontekście władzy. W nieprawdziwym kwestionariuszu *Elementi di prossemica territoriale*, członkowie grupy pytają wprost o odczuwalną obecność, jak ironicznie go nazwali, tzw. „psychologicznego pierścienia ochronnego” złożonego z represyjnych instytucji państwa burżuazyjnego: więzień, klasztorów, koszar, tajnych baz, komisariatów policji⁵⁸¹. Kwestionariusz miał za zadanie pomóc w dostrzeżeniu tych miejsc, rozpoznaniu ich oraz uświadomieniu jaki wpływ mają na życie mieszkańców miasta. Architekci, poprzez swoje akcje, dążyli również do demystyfikacji roli tych „represyjnych instytucji państwa burżuazyjnego” i pozbawienia ich mocy kontroli i władzy. Tworząc kontrprzewodnik *Controguida di Firenze* skupiali się na odtworzeniu niewidzialnej sieci wpływów, która ustanawia topografię miasta oraz wpływa, mniej lub bardziej, na życie ich mieszkańców.

Członkowie grupy dostrzegali ten aspekt swojej dyscypliny wskazując na zmieniający się krajobraz pod wpływem rozrastającej się dominacji obiektów architektonicznych (centrale elektryczne i energetyczne, wodociągi, tory kolejowe, autostrady, urzędy publiczne itp.), podlegających służbie władzy, które kolonizowały terytorium i unifikowały go, tak jak w przypadku przydrożnych budynków A.N.A.S. czy w dokumentacji fotograficznej *Controllo, colonizzazione e fascismo sul territorio* (1970–1973). Działalność w terenie, która odbywała się, co istotne, poza oficjalnymi środkami i instytucjami oraz przy wykorzystaniu prostych technik, jakimi były akcje czy happeningi takie jak rowerowe przejażdżki udokumentowane fotografiami, miała pomóc dostrzec miejsca niewidoczne, niedostępne, nieatrakcyjne. Aby następnie „uwolnić” je od niewidzialnej sieci zależności, kontroli i władzy – miejsc zdominowanych przez usługi czy dyktaturę rynku, będących produktami globalnego konsumpcjonizmu i ujednolicenia.

⁵⁸⁰ R. Thom, *Parabole i katastrofy...*, s. 58.

⁵⁸¹ UFO, *Elementi do prosemica territoriale*, 1972.

Rozdział 2. Konkluzja

Działalność partyzancka

Trikster gra na „dwa fronty”, prowokuje, dlatego musi posługiwać się metaforą, figlami, paradoksem, lubi teatr i grę. Mówi „antyjęzykiem ogółu”, przez co często bywa niezrozumiany. W jego postaci łączą się w jedno mądrość i głupota. Wykazując głupotę pozorowanej mądrości, błazen wskazuje na mądrość, która jest ukryta w „głupocie”. Żart, parodia, oszustwo, porażka odsłaniają inne, ukryte przed „poważnym” spojrzeniem strony bytu⁵⁸².

Wszystkie, powyżej omówione aspekty, które widoczne są w projektach UFO (kultura popularna, koncepcja nieciągłości, architektura jako komunikat, jako środek masowego przekazu, łączenie idei, konotacja i denotacja), a także charakter ich działalności (ironia, humor, prowokacja, demistyfikacja), działania z zaskoczenia i spontaniczność, prowadzą mnie do określenia wspólnej dla obydwu stron działalności partyzanckiej, o której Eco mówił m.in. podczas swojego wystąpienia na Kongresie *Vision '67* w Nowym Jorku⁵⁸³. Z jednej strony partyzantka semiologiczna Umberta Eco, z drugiej architektoniczno-urbanistyczna *guerriglia* grupy UFO.

Podrozdział 2.1. Partyzantka semiologiczna Umberta Eco

Jedną z przyczyn kryzysu, jaki przeżywa społeczeństwo burżuazyjne, jest to, że człowiek przeciętny nie potrafi obronić się przed systemem form przyjętych, dostarczanych mu z zewnątrz, niebędących wynikiem jego indywidualnej eksploracji

⁵⁸² P. Moźdzynski, *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność sztuki XX i XXI wieku w oczach socjologa*, Warszawa 2011, s. 28.

⁵⁸³ Kongres zorganizowany w październiku 1967 roku przez International Centre for Communication, Art and Sciences. Treść referatu opublikowana została w magazynie *Marcatrè*, 1968, nr 37–40 pod tytułem *Il medium e il messaggio*. W języku polskim występuje pod tytułem „Partyzantka semiologiczna” i opublikowany został w książce *Semiologia życia codziennego*, J. Ugniewska, P. Salwa (tłum.), Warszawa 1999.

rzeczywistości. Choroby społeczne tego typu, jak konformizm czy poddawanie się cudzemu kierownictwu, instynkt stadny i uleganie masie, stanowią owoc biernego odbioru standardowych myśli i sądów, które identyfikuje się z „dobrą formą” zarówno w moralności, jak i polityce, tak w dietetyce, jak i modzie, w sferze gustów estetycznych i w dziedzinie zasad pedagogiki⁵⁸⁴.

Taką diagnozę postawił Eco już swoim *Dziele otwartym*, wskazując na rozwój tzw. chorób społecznych będących wynikiem rozwoju pewnych form kontroli masowej i nadmiaru informacji, którym poddawane jest współczesne społeczeństwo i które prowadzą do nieumiejętności krytycznej oceny i samodecydowania. W eseju „Czym się to skończy?”, w pełnym ironii tonie semiolog opisuje kondycję człowieka masowego. Jednak z tego pełnego dystansu opisu wyłania się realne niebezpieczeństwo związane z postępem masowych przekazów i bombardowaniem informacjami, „albowiem jedną z ważniejszych cech człowieka masowego jest potrzeba, żeby wiedzieć, potrzeba informacji”⁵⁸⁵.

Przyjmowanie dochodzących zewsząd informacji bez ich wcześniejszej selekcji oraz oceny prawdziwości i faktycznej wartości stanowi według Eco największe niebezpieczeństwo. Dlatego środki masowego przekazu stały się, jak wskazuje Eco, najsilniejszym narzędziem władzy, dzięki któremu możliwe jest stanowienie kontroli nad społeczeństwem. Wobec tej niekontrolowanej siły, semiolog dostrzega niebezpieczeństwa związane z manipulacją i zagubieniem odbiorcy w ilości dostarczanych informacji, w których „rozmaite treści niwelują się i przestają różnić od siebie”⁵⁸⁶.

I cóż jeszcze tu można dodać jako przyczynek do negatywnej antropologii człowieka masowego poza tą teoretyzacją potrzeby percypowania bez żadnej selekcji, teoretyzowania wyuzdanej żądzy oglądania, i to oglądania dokładnego i przyjemnego, a na dodatek długotrwałego (a więc oglądania w telewizji), jak podpowiadają metopy i frontony, gdzie figury traktuje się zgodnie z zasadą alteracji rzeczywistych proporcji, aby „prawdziwe” wydawały się tylko tym, którzy patrzą z dołu – akceptując gnuśność człowieka masowego i jego potrzebę oglądania rzeczy już gotowej, dzięki czemu unika się konieczności interpretowania danych?⁵⁸⁷

Wobec ukrytych działań „ekspertów przemysłu kulturowego” semiolog dostrzegł potrzebę powzięcia pewnych działań, aby uczyć i uświadamiać „człowieka attyckiego” o niebezpieczeństwach płynących z przyjęcia konformistycznej postawy wobec mediów. Doprowadzi go to do podjęcia tego, co w następnych latach określi mianem partyzantki semiologicznej (*guerriglia semiologica*). Jego

⁵⁸⁴ U. Eco, *Dzieło otwarte...*, s. 185.

⁵⁸⁵ U. Eco, *Czym się to skończy*, [w:] *Dariusz najmniejszy*, s. 88.

⁵⁸⁶ U. Eco, „Partyzantka...”, s. 159.

⁵⁸⁷ U. Eco, *Czym się to skończy...*, s. 89.

prace od *Dziela otwartego* po *Diariusz najmniejszy* czy *Nieobecną strukturę* miały rozszyfrowywać otaczający świat oraz rozbudzać w czytelnikach pewnego rodzaju „krytyczną świadomość”⁵⁸⁸.

Uważam za mój polityczny obowiązek zachęcanie czytelników, by w stosunku do dyskursu, z jakim mają do czynienia na co dzień, przyjęli nacechowaną podejrzliwością postawę, o której z pewnością zawodowi semiotycy umieliby bardzo dobrze rozprawiać, lecz która wcale nie wymaga naukowych kompetencji⁵⁸⁹.

W swojej „partyzanckiej” działalności Eco skupił się na umiejętnym tłumaczeniu przekazów masowych. Chciał je zdemaskować i zapanować nad nimi, ponieważ „świat komunikacji masowej pełen jest sprzecznych odczytań, [...] różnorodność odczytań jest tu stałą zasadą”⁵⁹⁰. Świadomy wielu niebezpieczeństw związanych z masowym przekazem nawoływał także swoich kolegów po fachu do wzięcia odpowiedzialności za „tłumaczenie” środków przekazów i uczenie społeczeństwa kontrolowania przekazu i jego licznych możliwości interpretacji⁵⁹¹. Dlatego powzięta przez Eco „akcja partyzancka” choć paradoksalna i trudna, miała dekodować i demistyfikować wszelkie masowe komunikaty.

Taki jest „rewolucyjny” aspekt świadomości semiologicznej – tym ważniejszy, że tam gdzie (na skutek społecznej kontroli nad planowaniem masowego przekazu) niemożliwa jest zmiana sposobu nadawania ani formy komunikatów, pozostaje możliwość semiologicznej „wojny podjazdowej”: zmiany okoliczności, pod których wpływem adresaci wybierają kody odbioru⁵⁹².

W dalszym toku rozważań Eco zwraca uwagę na potrzebę nowych okoliczności dekodowania informacji. Podczas wspomnianego wyżej kongresu *Vision '67* w Nowym Jorku wskazał alternatywne formy akcji mających przetrzeć publiczność przed biernym i bezkrytycznym odbiorem komunikatów, skłonić ją do kontrolowania informacji i jej licznych możliwości interpretacyjnych. Według Eco należy stworzyć takie okoliczności odbioru, aby stworzyć okazję do przedyskutowania docierających przekazów⁵⁹³. W kulminacyjnej części swojego wystąpienia semiolog definiuje czym ma być partyzancka działalność:

⁵⁸⁸ D. S. Schiffer, *Umberto Eco. Labirynt świata. Biografia*, Warszawa 2001, s. 69.

⁵⁸⁹ U. Eco, *La Guerre du faux*, cyt. za: D. S. Schiffer, *op. cit.*, s. 69.

⁵⁹⁰ U. Eco, „Partyzantka...”, s. 164.

⁵⁹¹ U. Eco, *ibidem*, s. 167.

⁵⁹² U. Eco, *Nieobecna...*, s. 406.

⁵⁹³ „Organizacja wychowawcza, której udałoby się skłonić określoną publiczność do dyskusji o odbieranym przekazie, mogłaby odwrócić znaczenie tego ostatniego. Albo udowodnić, że przekaz ten można interpretować na różne sposoby”. U. Eco, „Partyzantka...”, s. 165–166.

Niektóre zjawiska „masowej kontestacji” (hippisi albo beatnicy, new bohemia albo ruch studencki) wydają się nam dzisiaj negatywnymi odpowiedziami na społeczeństwo przemysłowe: odrzuca się społeczeństwo Technologicznej Komunikacji po to, aby poszukiwać alternatywnych form życia we wspólnocie. Oczywiście, realizuje się te formy, stosując środki właściwe dla społeczeństwa technologicznego (telewizję, prasę, wytwórnie płytowe...). W ten sposób tworzy się błędne koło, w którym zamykamy się wbrew naszej woli. Rewolucje kończą się często malowniczymi formami przystosowania.

Ale mogłoby się też zdarzyć, że owe nieprzemysłowe formy komunikacji (od Love In do meetingów studenckich, siedzących na ziemi w kampusie uniwersyteckim) staną się formami przyszłej partyzantki komunikacji. Kulturą komplementarną wobec kultury Technologicznej Komunikacji, stałą korektą perspektywy, weryfikacją kodów, wciąż nową interpretacją masowych przekazów. Świat technologicznej komunikacji przemierzałby wtedy grupki partyzantów, którzy przyczyniliby się do ponownego wprowadzenia wymiaru krytycznego do biernego odbioru⁵⁹⁴.

Zacytowany, obszerny fragment świetnie oddaje charakter całej radykalnej działalności UFO, która wpisuje się w alternatywne, partyzanckie strategie zaproponowane przez Umberta Eco. Jak się objawiała miejska *guerriglia* UFO i jak te słowa można zaaplikować do działalności radykalnych architektów?

Podrozdział 2.2. Architektoniczno-urbanistyczna partyzantka UFO

Wystąpienie Eco podczas kongresu *Vision '67* może posłużyć jako intuicja do rozpoznania działań UFO, widzianych jako jedna z takich „grupek partyzantów”, która poprzez swoje działania na terytorium miasta oraz jego peryferii destabilizowała bierną postawę ówczesnego społeczeństwa. Robiła to przede wszystkim wprowadzając alternatywne zachowania wobec miejskich mitów i rytuałów (festyny, inauguracje, manifestacje). Działając na terytorium miasta i jego peryferii i badając sieci systemów władzy i kontroli wypełniające całe środowisko człowieka, grupa demaskowała je i pozbawiała manipulacyjnych właściwości. To swoiste wyjście „na ulice”, pojawienie się wśród tłumu, wewnątrz sytuacji, stało się znaczącym i istotnym elementem artystycznej partyzantki, która działała poza oficjalnymi instytucjami i systemami.

Jak celnie zauważył Umberto Eco podczas debaty *Arte e provocazione* w San Giovanni Valdarno, happeningi grupy UFO był jedną z alternatywnych akcji, nieprzemysłowych form komunikacji, będący poza wszelkimi oficjalnymi instytucjami.

⁵⁹⁴ U. Eco, „Partyzantka...”, s. 167.

Artyści, którzy przerażeni byli tworzeniem prowokacyjnych obiektów, które już nie prowokują, poszukiwali nowych form wyrazu, jedną z nich jest Happening [...].

Cechą charakterystyczną Happeningu jest właśnie to, że nie chodzi już o stworzenie [...] obiektu rynkowego, nie chodzi nawet o to, żeby dać ludziom czas na przyzwyczajenie się do nowej formy prowokacji, ale o to, żeby go skonstruować, zrealizować i zniszczyć tak szybko, żeby pozostawić otwartą tę przestrzeń niepokoju [...] ⁵⁹⁵.

Dlatego happening, performans, akcja w radykalnej działalności UFO stanowiącą nową formę artystycznego wyrazu, która nie daje się sprzedać, ponieważ nie tworzy form stałych, które mogły zostać przygarnięte i włączone do świata instytucji, a tym samym pozbawione swojego pierwotnego zamiaru. Pozostawiają za to przestrzeń niepokoju i kontestacji. Innymi słowy UFO poprzez swoje happenings chcieli zaangażować publiczność i wyciągnąć ją z marazmu postaw, które bezkrytycznie i bezrefleksyjnie przyjmują spreparowane informacje, mające na celu pozostawienie jej w pozycji beztroskiej nieświadomości czy trzymania w bezpiecznej odległości od prawdziwych problemów tego świata. O tym wyrwaniu widza z jego konformistycznej postawy pisał również Claudio Popovich, kurator wystawy Premio Masaccio w San Giovanni Valdarno. Na łamach gazety *L'Unità* określił występ UFO jako swoiste odkrycie „przedmiotów codziennego użytku i ich umiejscowienie w wymiarze spektaklu: jest to działanie, z którym chce się wyrazić postępującą utratę znaczenia i wartości podstawowych przedmiotów i gestów w społeczeństwie zmuszonym do sztucznych i nieautentycznych relacji” ⁵⁹⁶.

Happenings w wykonaniu UFO okazały się być pozytywnym przykładem prowokacji, która pozwoliła na otwarcie nowego typu dialogu, nowego i otwartego terenu, w którym dyskusja mogła się narodzić. Ale nie dyskusja narzucona i prowadzona przez instytucje, artystów, marszandów i handlarzy, lecz spontaniczna,

⁵⁹⁵ „Presi dal terrore di fare oggetti provocatori che invece non provocassero più, gli artisti hanno addirittura cercato forme nuove, una delle quali è quella dell'Happening [...]. La caratteristica dell'Happening è appunto non più di costruire un oggetto [...] commerciabile, neanche di lasciare il tempo a chi di abituarti alla nuova forma di provocazione, ma di costruirla, disfarla e distruggerla così in fretta da lasciare aperti quello spazio di inquietudine”. U. Eco, “Discorso di San Giovanni Valdarno”, [w:] *Masaccio e Angelico. Dialogo sulla verità nella pittura*, katalog wystawy, Museo delle Terre Nuove, Museo della Basilica di Santa Maria delle Grazie, San Giovanni Valdarno, C. B. Strehlke (a cura di), Arezzo 2022, s. 169.

⁵⁹⁶ „C'è la riscoperta degli oggetti di uso comune e la loro collocazione nella dimensione dello spettacolo: che è una operazione con la quale si vuole denunciare la progressiva perdita di rapporti artificiali e inautentici”. C. Popovich, „Dibattite e polemiche attorno al Masaccio”, *L'Unità*, Roma 7. VII. 1968.

szczerą, niekiedy bolesną wymianę opinii, zdań, punktów widzenia przez tych, do których prowokacja miała trafić, mieszkańców San Giovanni Valdarno:

[...] wydarzenia, które miały miejsce w San Giovanni Valdarno, otwierają pewną perspektywę i pewną nadzieję. Artysta, który stawia sobie za cel prowokowanie publiczności i nie idzie tego robić na biennale, gdzie odbiorcami są handlarze i krytycy sztuki, a więc już dobrze zaznajomieni z prowokacją, poszerza swój dyskurs poszukując nowego terenu, na którym może pojawić się dyskusja. [...] Być może taki przykład uczy nas, że dyskurs może i musi być poszerzany pod wpływem wolnych decyzji lokalnych społeczności, a nie narzucany z góry przez rynek i właścicieli galerii. Oczywiście w tym momencie dyskurs jest otwarty, bo niekoniecznie jest tak, że wszystkie wystawione tam prace prowokują, są piękne czy przyjemne, albo wręcz przeciwnie, że są też obiektami niezwykle ugodowymi. Być może jedyne, co jest nowe, to to, że całe miasto pokazało, że ma zamiłowanie do dyskusji i ma się nadzieję, że ta przestrzeń pozostanie otwarta i nie zostanie zamknięta przez drobne pruderie [...], dobrze mieć przestrzeń, w której ludzie się obrażają, dyskutują, wyrażają swoje opinie, może nawet policzkuje, jak tego dawno nie robili w sprawach sztuki, i w ten sposób zostawiają nas otwartych na jakąś nadzieję co do możliwości kultury⁵⁹⁷.

Happening w San Giovanni Valdarno jest potwierdzeniem ustanowienia dialogu z lokalną społecznością, który nie zakłada narzuconych z góry stanowisk czy jedynie słusznych odpowiedzi. Intencją architektów nie było postawienie się w roli demagogów czy katedralnych mówców, lecz wejście w bezpośrednią konfrontację z mieszkańcami miasteczka w oczekiwaniu na ich spontaniczną i szczerą reakcję. Prowokacja UFO miała podkreślać wszelkie sprzeczności współczesnego świata, które widoczne były nie tylko na polu kulturowym, ale również ekonomicznym, politycznym i społecznym. Ciągła prowokacja, w rozumie-

⁵⁹⁷ „[...] gli avvenimenti successi a San Giovanni Valdarno aprono qualche prospettiva e qualche speranza. L'artista che si propone di provocare il proprio pubblico, quando non va a provarci alla biennale, dove i provocandi sono mercanti d'arte, i critici d'arte, e quindi già ampiamente provocati e che quindi hanno già fatto il loro morbillino, quando allarga il proprio discorso riesce ancora a trovare un terreno in cui la discussione può nascere. [...] Forse un esempio come questo ci insegna che il discorso può e deve essere allargato sotto l'impulso di libere decisioni di comunità locali, e non imposto dall'alto dal mercato e dei galleristi.

Naturalmente a questo punto il discorso è aperto, perché non è detto che tutte le opere esposte là da basso provochino, siano belle o piacevoli, o non è detto al contrario invece che siano anche esse oggetti estremamente concilianti. Forse l'unica cosa nuova è che tutta una città ha dimostrato di avere il gusto per la discussione, e si spera che questo spazio rimanga aperto e non venga chiuso per piccole *pruderies* [...] ed è opportuno uno spazio in cui la gente si insulta, discute, esprime i propri pareri, si prende magari vivamente a schiaffi come da tempo non si faceva più sulle cose dell'arte, e ci lasci quindi aperta qualche speranza sulle possibilità della cultura”. U. Eco, “Discorso di San Giovanni Valdarno”, [w:] *Masaccio e Angelico. Dialogo sulla verità nella pittura*, katalog wystawy, Museo delle Terre Nuove, Museo della Basilica di Santa Maria delle Grazie, San Giovanni Valdarno, C. B. Strehlke (a cura di), Arezzo 2022, s. 169.

niu grupy, miała być impulsem do ciągłej odpowiedzi na nią, ciągłej interwencji i weryfikacji. Innymi słowy, prowokowaniem do zmian.

Happeningi-spektakle okazały się więc nowym typem dialogu, zrywającym z autorytarnym podziałem między artystą a publicznością:

Narodziny nowego rodzaju dialogu: reakcja z zaskoczenia, nawet jeśli destabilizująca, wywołana jako owoc tych wydarzeń sztuka-spektakl, jest świadectwem aktywnego i wolnego uczestnictwa, które zrywa autorytarne relacje między artystą a publicznością⁵⁹⁸.

Również Tommaso Trini zauważa, że rozmowy kulturalno-artystyczne mają na prowincji, jaką jest niewielkie miasteczko San Giovanni Valdarno, dużo większą szczerą i kolektywne zaangażowanie niż ma to miejsce w większych miastach. Organizowane wystawy miały więc na celu przyjrzenie się wielopłaszczyznowej, lokalnej reakcji i kontestacji mających miejsce wydarzeń, które same w sobie zasługiwałyby, według Triniego, na oddzielną analizę socjologiczną⁵⁹⁹.

Poprzez swoje akcje, happeningi, rowerowe przejażdżki po terytorium, grupa prowadziła partyzancką walkę przeciwko powtarzalności, zachowawczości, prymatowi narzuconych przez system (zarówno polityczny jak produkcyjny) norm i wartości. Wyczuwała i pokazywała kryzys dotychczasowych zasad „dobrego” projektowania w sposób intuicyjny i przenikliwy, co było częścią architektoniczno-urbanistycznej partyzantki. Działali bezpośrednio wśród uczestników i obserwatorów, a inscenizacja, teatralizacja stała się nową formą ekspresji architektonicznej oraz środkiem do komunikowania. Krytyk sztuki Gillo Dorfles rozpatrywał działalność UFO właśnie jako „demystyfikujące akcje przeciwko ceremoniom burżuazyjnej i konsumpcyjnej klasy”, które miały „wyciągnąć ją z jej konformistycznej apatii”⁶⁰⁰.

Grupa, operując „w środku”, poprzez konfrontację, poprzez naruszanie symboli, poprzez prawdziwe działania na rzeczywistym terytorium, była w stanie poddać zastaną rzeczywistość ponownej rewizji. Dzięki temu „wejściu do środka” stali się „architektoniczno-urbanistycznymi terrorystami”, operującymi

⁵⁹⁸ „La nascita di un nuovo tipo di dialogo: la reazione di sorpresa, seppur destabilizzante, provocata dalla fruizione di questi eventi di arte-spettacolo, è testimonianza di un’attiva e libera partecipazione che rompe il rapporto autoritario tra artista e pubblico”. A. Acocella, *op. cit.*, s. 91

⁵⁹⁹ T. Trini, „Massaccio a UFO”, *Domus*, 1968, nr 466, s. 55–56.

⁶⁰⁰ „Anche in questo progetto, come in molti di quelli studiati e realizzati dagli UFO, (spesso con mezzi e materiali poveri e rudimentali: cartone, cartapesta, gonfiabili, ecc.) ciò che conta è soprattutto l’azione demistificante contro molti dei cerimoniali della società borghese e consumistica del nostro tempo e il tentativo di risvegliare una nuova coscienza immaginativa attraverso interventi – spettacolo e l’uso dei più svariati media comunicativi, dal video – tape alle documentazioni fotografiche alle diverse „operazioni al vero in scala 1:1”, che – più d’ogni progetto in scala ridotta – sono in grado di sensibilizzare il pubblico e di scuoterlo dalla sua apatia conformistica”. G. Dorfles, *UFO – Il Mostro dell’Id*, Milano 1974, [w:] *UFO Story...*, s. 142.

wewnątrz narzuconego z góry systemu i ten system demaskując. Była to demistyfikacja, która polegała na dosadnym, ironicznym wytknięciu przyzwyczajęń ówczesnej społeczności. Jej konsumpcjonizmu, upodobań do łatwych i przyjemnych rozrywek, podleganiu masowej komunikacji i informacji, czy wreszcie jej bezkrytyczności i pasywności wobec sieci kontroli i władzy politycznej i ekonomicznej.

Analiza i dekodyfikowanie systemów władzy, odnajdywanie lub tworzenie alternatywnych modeli komunikacji i przekazu, stanowiły partyzanckie działania z dala od oficjalnych instytucji, z dala od „środków właściwych społeczeństwu technologicznemu”. W ten sposób UFO byli w stanie rozpoznać, zidentyfikować „nieciągłą sieć” wpływów i kontroli, które zdążyły skolonizować, albo lepiej, zdominować tkankę miasta i jego peryferii.

Kiedy władza ekonomiczna przechodzi od tego, kto ma w rękach środki produkcji do tego, kto ma w rękach środki informacji, które pozwalają na kontrolę środków produkcji, również problem alienacji nabiera odmiennego znaczenia⁶⁰¹.

Architekci chcieli zaproponować rewizje skostniałych norm i symboli, z góry narzuconych prawd czy bombardujących ze wszystkich stron informacji, które dotychczas objęte były swoistą „nietykalnością”, niepodważalnością ani nie były poddawane krytycznej ocenie.

Działania grupy nie pozwalają na odczytanie ich jako „zewnątrznej” krytyki, lecz raczej pewnej zgody ze strony architektów do bycia „wewnątrz”, do współuczestniczenia w tych wydarzeniach, albowiem „zdrajcą jest ten, kto przygląda się światu, nie akceptuje go i ma zamiar go zmienić, lecz zarazem nie działa, ponieważ gdyby zaczął działać, stałby się rewolucjonistą”⁶⁰².

Ich postawa nie była postawą „z wysoka”, postawą, którą często przyjmują krytycy nazywani przez Eco apokaliptykami, lecz była świadomym wyborem bycia „dziecięciem danej sytuacji”. Komentarzem do takiej postawy jest fragment z *Dzieła otwartego*, w którym Eco pisze o postawie artysty wobec „zwapniałych w stereotypowych wyrażeniach i równie stereotypowych sformułowaniach etycznych”⁶⁰³. Postawa ta uwzględnia odrzucenie systemu, którego jednak nie unicestwia, lecz działa wewnątrz niego⁶⁰⁴.

⁶⁰¹ „Quando il potere economico passa da chi ha in mano i mezzi di produzione a chi ha in mano i mezzi di informazione che possono determinare il controllo dei mezzi di produzione, anche il problema dell'alienazione cambia significato”. U. Eco, „Il medium è il messaggio”, *Marcatrè*, 1968, nr 37–40, s. 36.

⁶⁰² *ABO – KMB...*, s. 33.

⁶⁰³ U. Eco, *Dzieło...*, s. 300.

⁶⁰⁴ *Ibidem*, s. 301.

Natomiast Paweł Możdżyński w swojej pracy *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność sztuki XX i XXI wieku w oczach socjologa*, pisze następująco:

Artyści kolejnych awangard i ruchów postawangardowych, wraz z zyskiwaniem autonomii przez pole sztuki, zamierzali o wyjściu poza ciasne ramy akademii, galerii, pracowni, które kojarzyli ze zdominowaniem i ograniczeniem sztuki przez konwencje społeczne. Z przykrością obserwowali odizolowanie sztuki od zbiorowości i jednostki – upatrując w tym też przyczynę własnej słabości. Należało sztukę wyzwolić z konwenansu, zapewnić jej powrót do życia, codzienności, umożliwić jej wyjście na ulicę⁶⁰⁵.

Rozszerzeniem tej problematyki może okazać się tom wydany przez Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, zatytułowany *Trickster Strategies. In the artists' and curatorial practice*⁶⁰⁶, w szczególności przydatnym okazał się artykuł Magdaleny Zięby „Trickster games in the public space. Between art and culture jamming”. Te nowe formy komunikacji praktykowane przez tzw. *prankstersów* i *jammersów*, mogą celnie wskazać na wartości podobne do tych, które podkreślał Eco mówiąc o grupkach partyzanckich.

Figlarze i kulturowi jammersi wychodzą przeciwko globalizacji, korporacyjnemu kapitalizmowi, a tym samym dehumanizacji kultury – dlatego więc artyści nie robią tego samego? Z kuratorskiego punktu widzenia takie działania dodają odwagi łamaniu porządku, robieniu hałasu i graniu ze schematami, co jest czynnikiem wzmacniającym zarówno kuratorów jak i samych artystów. I nie chodzi tylko o bezpośrednią prowokację, ale o efemeryczne akcje oparte na pojawianiu się kolejnych balonów wypełnionych ideologiami⁶⁰⁷.

Możdżyński postawę *tricksterów* widział jako cechę charakterystyczną antystrukturalistycznej, transgresyjnej działalności artystycznej. *Trickster*, idąc za Możdżyńskim, to mitologiczna postać, archetyp kojarzony z odrzucaniem, negacją wszystkiego tego, co ogranicza naszą wolność. Ponadto „oszukuje, wykpiwa, parodiuje, walczy z bogami, krytykuje ich działalność, wytyka ich błędy”⁶⁰⁸.

⁶⁰⁵ P. Możdżyński, *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność sztuki XX i XXI wieku w oczach socjologa*, Warszawa 2011, s. 210.

⁶⁰⁶ *Tricker Strategies. In the artists' and curatorial practice*, ed. A. Markowska, Warszawa-Toruń 2012.

⁶⁰⁷ „Pranksters and culture jammers step against globalization, corporate capitalism, and thus, against the dehumanization of culture – why would not therefore the artists do the same? From curator's point of view, such actions are even encouraged, as breaking the order, making noise and playing with schemes is a live-giving factor strengthening both the curators and the artists themselves. And it is not only about direct provocations, but about ephemeral actions based on popping subsequent balloons filled with ideologies”. M. Zięba, *Tricker games in the public space...*, s. 144.

⁶⁰⁸ P. Możdżyński, *Inicjacje i transgresje...*, s. 227.

Działalność *trikstera* identyfikuje się z tym co marginalne, słabe, chore i niezauważalne, słowem z „marginesem społecznym”.

Ciekawym przejawem takiej postawy jest, opisany przez Moźdzynskiego Kolektyw Sztuki Socjologicznej (Collectif d'Art Sociologique).

Punktem wyjścia pracy społeczno-krytycznej była teoria materialistyczna, jej celem natomiast stała się „praktyka socjologiczna” i „rozbudzenie krytycyzmu społecznego, wywołanie krytycznych dyskusji, które zakwestionowałyby system społeczny i obowiązujące wartości. „Ożywienie i zakłócenie” zostało wyjaśnione tak: „W biurokratycznym społeczeństwie zdominowanym przez różne formy umasowienia kultury, praktyka socjologiczna ma na celu zdemaskowanie ideologicznych uwarunkowań tego zjawiska. Usiłuje zatem uczestniczyć w różnych środkach komunikacji międzyludzkiej, szczególnie w środkach masowego przekazu, mając na celu ich zakłócenie”⁶⁰⁹.

Podobną definicję znajdziemy w książce *Pogranicza audiowizualności*, gdzie w eseju „Paratekst jako postfabrykat kultury” autor Kazimierz Krzystofek definiuje partyzantkę semiologiczną jako działalność mającą nadać odmienne znaczenia komunikatom i demaskować prawdziwe intencje reklamy⁶¹⁰.

W tej perspektywie prowadzona przez obydwie strony – Eco oraz UFO – działalność „niszczenia mitów współczesności” miała doprowadzić do odrzucenia, zerwania z ładem tradycyjnym, niezmiennym i utożsamianym z obiektywną strukturą świata na rzecz „nieładu, który, wszakże nie jest ślepy i nieuleczalny i nie oznacza klęski wszelkich prób uporządkowania, ale jest nieładem płodnym, pozytywnym, jak nam tego dowiodła współczesna kultura...”⁶¹¹.

Architektoniczno-urbanistyczna partyzantka UFO, określana jako kulturowy terroryzm, oznaczała pracę poza ustalonymi normami, poza oficjalnymi instytucjami, poza wszelką próbą zdefiniowania jej i pozbawienia spontanicznego charakteru. Dzięki zastosowaniu szybkich, łatwych, tanich elementów oraz przechodzeniu z jednej formy artystycznego wyrazu do innej, członkowie grupy byli w stanie zachować efemeryczność, błyskawiczność i zmienność swoich działań, oscylując między różnymi formami artystycznej ekspresji. Uciekając od jakichkolwiek terminów, tłumaczeń i wyjaśnień UFO wierzyli w ciągłą prowokację, w ciągłą dyskusję, podważanie i burzenie a następnie budowanie od nowa – wartości, rzeczywistości czy całego Kosmosu, jak deklarowali to w swoim programie Global Tools.

⁶⁰⁹ H. Fisher, 1987 cyt. za: P. Moźdzynski, *op. cit.* s. 224.

⁶¹⁰ K. Krzystofek, „Paratekst jako postfabrykat kultury”, [w:] *Pogranicza audiowizualności. Parateksty kina, telewizji i nowych mediów*, red. A. Gwoździński, Kraków 2010, s. 25.

⁶¹¹ U. Eco, *Dzieło...*, s. 33.

Propagowana przez obie strony „walka podjazdowa” miała doprowadzić do „umiejętnego rozszyfrowywania przekazów kultury masowej, tak aby można było odkryć zawarte w nich ideologie i zapobiegać przekształcaniu mass mediów w środki społecznej kontroli”⁶¹².

Zarówno UFO jak i Eco odnosili się do zastanej rzeczywistości jako pewnego modelu, do którego trzeba wejść, poznać go, a potem rozbroić od wewnątrz. Albowiem „śmiejący się musi być więc dziećciem danej sytuacji, akceptować ją *in toto*, prawie kochać, a dopiero potem stać się niegodnym synem i robić do niej grymasy”⁶¹³.

⁶¹² A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2007, s. 255–256.

⁶¹³ U. Eco, *Pochwała Frantięgo*, [w:] idem, *Diariusz...*, s. 84.

Zakończenie

Wywodząca się z awangardowych ruchów architektura radykalna, która narodziła się we Florencji, mieście pełnym artystycznego fermentu, w latach intensywnych przemian i burzliwych wydarzeń, okazała się niezwykle ważnym rozdziałem w historii włoskiej architektury. Uwolniła język, ekspresję, medium dyscypliny, która dotychczas traktowana była jako zamknięta i podlegająca ścisłym zasadom modernizmu. Architektura radykalna otworzyła nowy rozdział dla wszelkich form artystycznego wyrazu, gdzie mieszały się ze sobą sztuki wizualne ze sztuką ulicy, happeningami i performansami. Radykalni chcieli, i nadal poniekąd to robią, pozostawić swój ślad, odwagę i fantazję do zmieniania rzeczywistości. Wystarczy spojrzeć na utopijne megalstruktury Archizoomu (*No-Stop City*) czy Superstudia (*Monumento Continuo*), które swoją skalą i wizją korespondowały z propozycjami zagranicznych grup tamtych czasów: Archigram, Utopie, Metabolism, Coop Himmelblau, Haus Rucker-Co czy projektami Hansa Holleina i Waltera Pichlera. Potrzeba nowej architektury, świeżego podejścia do projektowania, nowych tematów, materiałów i ekspresji widoczna jest również w wielości projektów. Otwarcie dyscypliny, dzięki grupie wybitnych wykładowców, bez których Wydział Architektury nie stałby się epicentrum nowego ruchu, wydało na świat serię projektów daleko wychodzących poza granice właściwej dyscypliny. Wewnątrz ruchu powstały dyskoteki, wnętrza sklepów, obiekty codziennego użytku, moda, akcesoria, biżuteria. Architekci sięgali po nowe media jakimi były fotografia, film, kolaże, fotomontaże, projekcje, instalacje, a także happeningi, performanse, uliczny teatr, murale. Języki, którymi posługiwali się radykalni byli niczym nieograniczone i nieskończone. Podobnie jak ich wizje i wielkie idee. Jedną z nich miała być antyszkoła Global Tools, w której realizowany byłby program nieskrępowanej kreatywności, odnowy rękodzielnictwa, spontanicznej komunikacji i przetrwania. Miało to być miejsce zupełnie wyjątkowe, dalekie od konwencjonalnej formuły akademii i wolne od wszelkich ograniczeń i zakazów. Jednak wizja okazała się być zbyt utopijną, podobnie jak wiele z architektoniczno-urbanistycznych wizji radykalnych. Najważniejszym jest jednak duch, w którym architekci zawładnęli florencką przestrzenią, która stała się sceną dla ważnych manifestacji (zarówno artystycznych jak i politycznych czy społecznych) późnych lat 60.

Jedną z ważniejszych przedstawicieli Architektury Radykalnej – grupa UFO, założona w 1967 roku przez studentów architektury Uniwersytetu Florenckiego, zostawiła ślad w historii swoimi projektami, wizjami, eksperymentami, które daleko wychodziły poza granice ich dyscypliny. Architekci, uważnie przyglądając się ówczesnej rzeczywistości, otworzyli drzwi do interdyscyplinarności, do nieskrępowanej wyobraźni i różnych form artystycznego wyrazu, aby tę rzeczywistość najlepiej zinterpretować i komentować. Była to interdyscyplinarność, którą Binazzi widział w powiązaniu z kinem, z designem, z malarstwem, ze sztukami wizualnymi, z performansem. Słowem, ze wszystkimi nowymi dyscyplinami artystycznymi, które narodziły się na początku lat 60. Ich zainteresowania obejmowały także nauki ścisłe, społeczne oraz językoznawstwo i literaturę. Obok swoich akcji i projektów wewnątrz UFO często działali w wymiarze tzw. *scrittura creativa*. W licznych tekstach napisanych przez grupę jest wiele odniesień do ówczesnych eksperymentów prowadzonych na polu lingwistycznym, którymi zajmował się Eco oraz całe grono innych postaci zrzeszonych w Gruppo 63 lub Gruppo 70. Napisane przez UFO teksty, podobnie jak cała fotograficzna dokumentacja performansów i happeningów, miała być odbierana wizualnie. Innymi słowy, eksplorowali nowe tereny kreatywnej aktywności, podbudowani teoriami Umberta Eco, z którymi zapoznali się podczas jego wykładów na Wydziale Architektury.

Grupa UFO od samego początku pracowała na poziomie społecznej utopii, a ich działalność była sumą kolektywnych doświadczeń kontestacji studenckiej tego okresu. Swoimi akcjami na placach, na ulicach i na dziedzińcach Uniwersytetu Florenckiego prowokowali opinię publiczną i polityczną. Wszystko to było wynikiem radykalnej rewizji ówczesnego stanu kulturowego, artystycznego, społecznego i politycznego. Swoją silną i bezkompromisową postawę forsowali od samego początku narodzin ruchu radykalnego aż po dzień dzisiejszy. Podczas wielu rozmów, jakie miałam przyjemność przeprowadzić z niezwykle osobą, jaką jest Lapo Binazzi, mogłam natychmiast zauważyć zapał z jakim grupa podążała, jak sam to określił, „martwymi peronami”⁶¹⁴, obierając zaskakujące, antykonformistyczne kierunki, odważne i radykalne postawy. Podczas jednej z rozmów Binazzi wyznał:

Radykalni postanowili zanurzyć się w terażniejszość i zdać sobie sprawę z poszerzenia możliwości. Robiąc to otworzyli drzwi, przez które przeszła fala uderzeniowa eksplozji atomowej, czyli nowego świata, eksplozja postatomowa. Przeszła całą interdyscyplinarnością, którą przynieśli ze sobą, między innymi przezwyciężenie specyfiki dyscyplinarnych, właśnie jako praktyka przetrwania, a więc coś, co

⁶¹⁴ „My – specjaliści od martwych peronów, po których nikt za nami nie szedł” („Noi specialisti da binari morti in quali non ci seguiva nessuno”). L. Binazzi, rozmowa z dnia 12.04.2016, Florencja.

dzisiaj już nie zadziwia nikogo, czy ktoś jest architektem, artystą, designerem jak ja, jak byli inni i jak są nadal, np. Gaetano Pesce⁶¹⁵.

Ich intrygujące, niekiedy trudne do jednoznacznej interpretacji projekty i teksty, stanowiły niezwykle obraz idej radykalnego podejścia do szeroko pojętego projektowania, gdzie było miejsce na nieskrępowaną kreatywność, indywidualną i kolektywną wolność twórczą. Doprowadzić to miało architektów do odważnej wizji stworzenia świata od nowa. O ich „Radykalnej Rekonstrukcji Wszechświata” Andrea Branzi napisał następująco:

Ich kompleksowe instalacje zostały zatytułowane „Radykalna Rekonstrukcja Wszechświata” (w hołdzie Futurystom). Wszechświat, który rekonstruowali był rzeczywistością nieskończoną, rozsypaną, z której wychodziły nowe znaczenia, mądre gry słów, wewnątrz miasta nieformalnego, nieistniejącego; bezużyteczny, sztywny teatr happeningów i efemeryd miejskich, instalacji narracyjnych, które dotykały granic dekonstruktywizmu i gramatyk postmodernistycznych; performanse rowerowe, surrealistyczne obiekty, kreatywne rękodzieło, teatralne wyposażenie wnętrza i tajemnicze mity domów ANAS...⁶¹⁶.

Całej działalności grupy przyświecała idea nieciągłości, która napiętnowała również całą ówczesną rzeczywistość, pełną chaotycznej wielorakości i wieloznaczności. Architekci pozostawali w ciągłym sprzeciwie wobec skostniałych norm, zasad i dobrego smaku, nie tylko w projektowaniu, ale w szeroko pojętym funkcjonowaniu w świecie. Przyjmowali, aby następnie odrzucić, różne punkty widzenia, różne optyki, po to, aby najpełniej skonfrontować się z aktualnymi problemami. Odrzucali stary świat, aby następnie stworzyć go od nowa, poddać właśnie „Radykalnej Rekonstrukcji”, aby zapanował w nim duch nieciągłości, gdzie spontaniczna komunikacja oparta będzie na niczym nieskrępowanej woli tworzenia.

⁶¹⁵ „I radicali hanno scelto, invece, di essere più immersi nel presente e di rendere conto di questo allargamento delle possibilità. Facendo questo hanno aperto una porta in cui è passata l'onda d'urto del Big Bang, cioè di un nuovo mondo, un'esplosione post-atomica. È passata tutta questa multidisciplinarietà che ha portato, tra l'altro, al superamento degli specifici disciplinari, proprio come pratica di sopravvivenza, per cui oggi non ci si meraviglia più se uno è architetto, artista, designer come sono io o come lo sono stati altri e lo sono ancora, come Gaetano Pesce”. L. Binazzi, rozmowa 25.04.2016, Florencja.

⁶¹⁶ „Le loro complesse installazioni sono state intitolate (con un omaggio ai Futuristi) „La Ricostruzione Radicale dell'Universo”. L'universo che essi ricostruivano era una realtà discontinua, sbriciolata da cui uscivano però nuovi significati, sapienti giochi di parole, dentro una città informale, inesistente, inutile teatro rigido di happenings e di effimeri urbani, installazioni narrative che già sfioravano il perimetro esterno del decostruttivismo e delle grammatiche post-moderne; performances ciclistiche, oggetti surreali, artigianato creativo, allestimenti teatrali di interior design e i miti misteriosi delle Case Anas...”. A. Branzi, *Una generazione...*, s. 111.

Zasada nieciągłości, zarówno w matematycznej perspektywie René Thoma jak i interpretacjach współczesności Umberta Eco, została przyswojona przez UFO jako główny aspekt ich radykalnej działalności. Dzięki temu, uciekając od wszelkich klasyfikacji, od wszelkich oficjalnych definicji stworzonych przez oficjalne instytucje, byli w stanie kontynuować ideę walki podjazdowej Eco, którą przenieśli na ulice Florencji, na bezpośrednią konfrontację z odbiorcami i ich reakcjami. Dzięki temu pozostali jako nieliczni na froncie walki z ukrytymi znaczeniami, z nieświadomymi reakcjami, z poddawaniem się kontroli i pozbawianiem się umiejętności organizowania swojej życiowej przestrzeni (zarówno w wytwarzaniu przedmiotów codziennego użytku, jak również życia według własnych zasad).

Działalność grupy można porównać do ciągłego lawirowania między sztuką konceptualną, tematami związanymi z kolonizacją terytorium pod opresją władzy, a zainteresowaniami pop-artem, kiczem i wszelkimi artefaktami związanymi ze zbiorową wyobraźnią i kulturą współczesną. Zainteresowania te najlepiej widoczne są we wnętrzach, w których grupa syntetyzuje swój „radykalny język”.

Przestrzenie ludyczne i badania nad alternatywnymi stylami życia naświetlone przez obiekty grupy UFO, jak np. okupowany plac San Clemente przez dmuchane obiekty używane również jako broń, jako elementy zakłócające miejski ruch i jako zachęta do nowych praktyk performansów, obalających akademickie podejście do architektury. Także „przygodowe” aranżacje – performanse sklepów i dyskotek we Florencji i Versigli⁶¹⁷.

Kolejną formą ich pracy były akcje, poprzez które przemawiały ich radykalne postawy, bunt wobec wszelkich form opresji, czy to politycznej, kapitalistycznej czy akademickiej. Były to happeningi i performanse, które, jak określił Michał Krawczak w swoim eseju *Przestrzenie komunikacyjne performance art*⁶¹⁸, jako gatunek intermedialny pozostają na pograniczu sztuk wizualnych, sztuk wykonawczych, teatru i form agitacyjnych⁶¹⁹.

Seria *Urboeffimeri* z dmuchanymi elementami w skali 1:1, które nawiązywały do takich propozycji jak *Cuschicle* (1966) Michaela Webba, *Structures gonflables*

⁶¹⁷ „Gli spazi ludici e le ricerca di stili di vita alternativi, messi in luce dagli oggetti performance degli UFO, si pensi all’occupazione di San Clemente con il dispiegamento degli *Urboeffimeri* (gonfiabili installati dovunque, usati alternativamente come armi da difesa, elementi di disturbo del traffico e incitamenti a nuove pratiche d’azione, performance per scardinare l’accademico approccio all’architettura), o l’allestimento di „avventurose” performance nei negozi e nei ritrovi notturni di Firenze in Versilia”. M. Unali, *Atlante dell’abitare virtuale: il designo della città virtuale. Fra ricerca e didattica*, Rome 2014, s. 100.

⁶¹⁸ M. Krawczak, *Przestrzenie komunikacyjne performance art*, [w:] *Komunikacja przez sztukę, komunikacja przez język*, B. Bączkowski, P. Gałkowski (red), Poznań 2008.

⁶¹⁹ *Ibidem*, s. 101.

francuskiej grupy Utopie (1968), *Grande oggetto pneumatico-ambientale a volume variabile* (1959–1960) Gruppo T czy eksperymentów Hansa Holleina, Waltera Pichlera, oraz grup Haus-Rucker-Co i Coop Himmelb(l)au, miały stanowić swoisty akt naruszający porządek rzeczywistości miejskiej i rytuałów społeczeństwa burżuazyjnego. Obiekty stały się elementami miejskiej barykady, po to, aby „potrzęsnać zaspną świadomość przechodząc z jednej formy ekspresyjnej w drugą”⁶²⁰. Dla członków grupy znaczyło to również zamienienie architektury w akcję (*Urboeffimeri*), spektakl (*Casa a ostacoli sull teritorio*), szukanie jej tam, gdzie zwykle była niedostrzegalna lub ignorowana (*Controguida di Firenze*), pokazując przy tym, że nie jest nigdy neutralna wobec terytorium (*Mostro dell’Id*) i stanowi element systemu władzy i kontroli (*Giro d’Italia*, dokumentacja domów A.N.A.S.). Ich działalność na terytorium stanowiła krytyczną refleksję nad rozprzestrzeniającymi się „placówkami cywilizacji” podlegającymi regułom zysku i podaży, które kolonizują coraz odleglejsze terytoria, zmieniając je, unifikując i poddając superkontroli. Ten aspekt był dla grupy interesujący zarówno z punktu widzenia urbanistyki, jak i form architektonicznych zunifikowanych do powtarzających się elementów rozprzestrzenionych na cały kraj; z drugiej strony architekci obserwowali proces kolonizacji przez systemy władzy tworzące sieci zależności i wpływów.

Członkowie grupy UFO poprzez swoje projekty chcieli zachwiać, podważyć i zniszczyć społeczne przyzwyczajenia, utarte przesady i obowiązujące normy (zarówno w projektowaniu, jak i w życiu społecznym). W ironii, w prowokacji, w nawiązaniu do kultury popularnej, a także w mieszaniu i przekraczaniu dyscyplin odnaleźli swój język projektowania.

Całej działalności UFO patronowała wybitna postać Umberta Eco. Relacja między teoretycznymi badaniami semiologa a ich praktycznym przeniesieniem do projektów UFO polegała na ujęciu świata znaków i symboli w nowy język architektury, która w okresie wielkich kontestacji otwierała się na nowe dyscypliny i horyzonty. Eco, swoimi wykładami oraz publikacjami, otworzył przed młodymi studentami architektury nieskończony świat znaków, komunikatów, symboli, znaczącego i znaczonego, świat denotacji i konotacji, świat ikonicznego kontinuum. Ta zależność widoczna jest w projektach grupy – silnie wizualnych, interdyscyplinarnych, pełnych skojarzeń i odniesień do współczesnych oraz historycznych symboli. Bazą zrealizowanych przez UFO projektów wnętrz, akcji

⁶²⁰ „Gli UFO si cimentano con nuove forme letterarie, usano l’happening, scendono in piazza e agiscono in diretta tra le folle, con l’obiettivo di scuotere le coscienze addormentate, sconfinando da una forma espressiva all’altra”. [„Grupa UFO posługuje się nowymi formami literackimi, używają happening’u, wychodzą na place i działają bezpośrednio wśród tłumu, chcąc potrzęsnać zaspną świadomość przechodząc z jednej formy ekspresyjnej w drugą”. P. Mello, *Neoavanguardia...*, s. 80.

i urbanistycznych happeningów z użyciem ogromnych, dmuchanych obiektów, była wartość znaków i komunikatów, fenomeny kultury masowej, reklamy i informacji. Ich prowokacje polegały przede wszystkim na odrzuceniu wszelkich tematów tabu, odrzuceniu zakazów i nakazów oraz ponowne odczytanie otaczających nas zjawisk. Do nich należały zarówno wydarzenia historyczne, takie jak toczące się wówczas wojny, kontestacje, wydarzenia w kraju i na świecie, jak i podważenie dotychczas nie poruszanych kwestii, głównie przez poprawność polityczną lub narzucone z góry postawy moralne. Dlatego UFO często sięgali po skrajne przykłady. Dotykali najbardziej delikatnych kwestii, jak to miało miejsce w przypadku wystąpienia w San Giovanni Valdarno, aby wyprowadzić społeczeństwo ze stanu uśpienia i pobudzić dyskusji, do reakcji, która ostatecznie przerosła ich oczekiwania.

Zarówno UFO jak i Eco zwracali uwagę na niebezpieczeństwa związane z bezkrytycznym i bezrefleksyjnym przyjmowaniem informacji napływających z coraz większej ilości źródeł i mediów. UFO zagłębili się w problematykę masowej komunikacji i „bombardowania” informacjami i chwytliwymi hasłami. Poszukiwali, jak to określił Binazzi, „otwartego nerwu” współczesnego społeczeństwa, który to nerw znajdował się w mitach i rytuałach, w wyobraźni kolektywnej. Do niszczenia mitów służyły im ironia, prowokacja, parodia, gra z językami i konwencjami. Stosowali takie zabiegi jak narracyjność czy poddawanie społeczeństwa swoistym badaniom antropologicznym. Miały one służyć jako narzędzia do eksplorowania i do przedstawiania problemów współczesnego świata. Otwierać miały dyskusję na niekiedy trudne i niewygodne tematy, aby następnie badać je „od środka”. Architekci chcieli w ten sposób zbudować relację z odbiorcą, włączyć go do dyskursu. Szokowali i niejako zmuszali do odrzucenia przyjętych, często nieświadomie i bezrefleksyjnie, konwencji, przyzwyczajzeń i ograniczeń. Chcieli wymierzyć policzek tak zwanemu dobremu smakowi. Chcieli obalić istniejące tabu poprzez naruszanie istniejących w kolektywnej wyobraźni symboli i mitów. Członkowie grupy atakowali i demistyfikowali owe przyzwyczajenia, chcąc tym samym przebudzić społeczeństwo „zwapniałe w stereotypowych wyrażeniach i równie stereotypowych sformułowaniach etycznych”⁶²¹.

Powyższe aspekty pokazują, że relacja UFO – Eco odcisnęła wyraźne piętno na całej działalności UFO. Z jednej strony architekci zwrócili się ku aspektom ikoniczności, znaku, architektury jako komunikatu, z drugiej strony zaczerpnęli od swojego wykładowcy ironiczne i prowokacyjne nastawienie do tzw. mitów kultury popularnej. Jego wizję walki podjazdowej przenieśli w architektoniczno-urbanistyczną praktykę, która miała na celu demistyfikację wszelkich nowych form i technik manipulacyjnych masowej informacji, a także produktów

⁶²¹ U. Eco, *Dzieło...*, s. 300.

masowej konsumpcji i masowej rozrywki. Wizjonerska kreatywność artystów połączona z beczeszczącymi działaniami miała zdemistyfikować współczesne stereotypy i przesady.

To co łączyło charyzmatycznego badacza i „bojowych jak wielu florenckich studentów”⁶²², to właśnie partyzancka działalność mająca na celu demistyfikację ukrytych niebezpieczeństw masowego przekazu. Grupa UFO swoją działalnością dała świadectwo swoistej transpozycji teorii Umberta Eco na temat architektury jako znaku i komunikatu, który posłużyć miał jako narzędzie do demistyfikacji i krytyki. Dyscyplina stanowiła praktyczne odbicie literackiej działalności Eco oraz jego partyzantki semiologicznej – umiejętnego odczytywania znaków teraźniejszości. Obydwie strony dążyły przede wszystkim do przebudzenia odbiorcy z jego bierności i bezkrytyczności oraz zachęcenia go do interpretacji świata nie przez pryzmat telewizji i prasy, ani przez reklamy i billboardy, lecz do samodzielnego odczytywania go. Miało to uwolnić odbiorcę od wszelkich ukrytych systemów kontroli, manipulacji, propagandy i technik nakłaniających.

„Po trosze artystyczni terroryści, po części mówiący wernakularem krytycy, jammerzy kultury, jak ‘komunikacyjni guerillas’ Eco, zakłócają sygnał biegnący z nadajnika do odbiornika, zachęcając do idiosynkratycznych, niezamierzonych interpretacji. Przeszkadzając tym, którzy przeszkadzają, nadają medialnym artefaktom nowe, wywrotowe znaczenia; jednocześnie rozszyfrowują je i pozbawiają uwodzicielskiej siły”⁶²³.

UFO – niegodziwcy, prowokatorzy bezczęścili pozorny układ prowokując do jego rozpadu. To „pęknięcie” było dla grupy istotnym elementem, dzięki któremu mogła narodzić się nowa wartość, nowe spojrzenie, rewizja dotychczasowych prawd. Kontrinformacja i demistyfikacja, ironia i prowokacja, a także działanie bezpośrednio w terenie, wśród tłumu, poza oficjalnymi instytucjami, stały się narzędziami partyzanckiej, radykalnej działalności UFO.

Sztuka to osuwanie się, to katastrofa, przemieszczanie, telluryczne działanie, wbijanie się subiektywnego *imaginarium* w tektoniczną równowagę języków – słowem, sztuka to wprowadzenie pęknięcia⁶²⁴.

⁶²² „Agguerriti come lo sono certi studenti a Firenze”. T. Trini, „Masaccio a UFO”, *Domus*, 1968, nr 466, s. 55–56.

⁶²³ „Part artistic terrorists, part vernacular critics, culture jammers, like Eco’s ‘communications guerillas’, introduce noise into the signal as it passes from transmitter to receiver, encouraging idiosyncratic, unintended interpretations. Intruding on the intruders, they invest ads, newscasts, and other media artifacts with subversive meanings; simultaneously, they decrypt them, rendering their seductions impotent”. M. Dery, *Culture Jamming: Hacking, Slashing, and Sniping in the Empire of Signs*, [w:] <https://www.markdery.com/books/culture-jamming-hacking-slashing-and-sniping-in-the-empire-of-signs-2/>.

⁶²⁴ ABO – KMB. *Sztuka jako forma obrony*, M. Salwa (red.), Łódź 2010, s. 27.

* * *

Florencja pozostała miastem pełnym sprzeczności, artystycznego fermentu, miejscem, w którym historia, tradycja miesza się z dynamizmem sztuki ulicy, sztuka wysoka ze sztuką niską i kiczem. W tym miejscu przypomina mi się fragment z książki Janusza Głowackiego, w którym autor świetnie oddaje te skrajności:

Florencja jest przepięknym miastem. Jest tam David Michała Anioła i Maria Magdalena Donatella. Ale byłem tam w paru mieszkaniach i wszyscy, jedząc spaghetti, oglądali w telewizji najtandetniejsze amerykańskie seriale. No to jak to jest z tą Florencją?⁶²⁵.

Myślę, że Radykalni chcieli skonfrontować się z tymi dwoma obliczami swojego miasta, wskazując na jego przywary, przyzwyczajenia, rytuały krążące wokół burżuazyjnych przyzwyczajzeń. Jednak Florencja potrzebowała 50 lat, aby przyswoić sobie tę radykalną krytykę, przetrwać wydarzenia radykalnych czasów, aby zaakceptować ruch jako część swojej historii. O tym świadczyła ostatnia wielka wystawa *Utopie radicali* w Palazzo Strozzi, która po raz pierwszy zebrała wszystkie grupy i wszystkie projekty w jednym z najważniejszych muzeów we Florencji⁶²⁶. Była ona swoistym potwierdzeniem tego, że Florencja oficjalnie przyjęła ruch jako część, i to ważną część, swojej historii. Pojawienie się radykalnych przedmiotów wewnątrz Palazzo Strozzi może zostać zinterpretowane jako wygrana walka, którą niepokorni architekci prowadzili od lat 60. stosując partyzancką taktykę konia trojańskiego. O tej walce wielokrotnie opowiadał mi Lapo Binazzi (il. 97, 98), wciąż aktywny radykalny, który, w swoim niewielkim studiu na Via dei Macci 18r, z determinacją i pasją wciąż odkrywa nowe tory dla swoich wizji i niekonformistycznych projektów. O historii radykalnych, opowiada również swoim studentom w FIDI⁶²⁷, którzy przyjechali do Florencji z całego świata, aby w tym mieście pełnym artyzmu i historii uczyć się włoskiego projektowania i integrowania się z otaczającą przestrzenią.

Wystarczy przejść się ulicami miasta, aby dostrzec sztukę na każdym kroku, w każdym zakątku i zaułku. Sztukę zarówno wysoką jak i niską, sztukę ulicy. Ta, wydawałoby się „niezjadliwa” mieszanka sztuk zawładnęła miastem i stała się jego integralną częścią. Młode pokolenia artystów kontynuuje ingerencję w historyczną tkankę miasta swoimi interwencjami, muralami, wlepkami

⁶²⁵ Zob. J. Głowacki, *Z głowy*, Warszawa 2018, s. 109.

⁶²⁶ M.in. konferencje *Maratona Radicals* w Palazzo Vecchio, *Urboeffimeri* rozwieszono w Mercato Centrale oraz atrium Palazzo Strozzi, dyskoteka w klubie Space Electronic.

⁶²⁷ The Florence Institute of Design International – szkoła designu, w której wykłada Lapo Binazzi.



II. 97-98.
Lapo Binazzi wraz z autorką
podczas inaguracji wystawy
Utopie Radicali w Palazzo Strozzi,
Florencja 2017, fot. autorki

i malowidłami. Do tych znanych z imienia lub pseudonimu artystów należą m.in.: Gec Art, Hopnn Yuri, Moradi Il Sediciente, Urban Solid (dwójka artystów działająca w wielu włoskich miastach), francuski artysta Clet, który w San Niccolo – artystycznej dzielnicy Florencji – ma swoje studio, oraz Exit/Enter, Blub czy Carla Bruttini. Ich prace stanowią swoisty dialog z renesansowymi zabytkami Florencji i nie pozwalają, aby to historyczne miasto zamknęło się w swojej przeszłości.

Być może przyglądanie się tym ingerencjom trochę przybliży nas do doświadczenia tego, co UFO swoimi projektami chciało osiągnąć: zachęcić nas do podążania nie tylko wytyczonymi przez przewodniki turystyczne szlakami i do spoglądania na miejsca, które pozornie mogą wydawać się nieatrakcyjne lub niegodne uwagi. A co za tym idzie, podobnie jak to czynił Umberto Eco – uczyć obserwowania świata w samodzielny i bardziej świadomy sposób.

Aneks

Wybrane fragmenty rozmów z Lapo Binazzim

Poniżej zaprezentowane zostały fragmenty pięciu rozmów, które przeprowadziłam z Lapo Binazzim w latach 2016–2017 w jego studiu przy via dei Macci 17r^f we Florencji. Stanowią one dopełnienie książki i pomogą czytelnikom lepiej zrozumieć działalność radykalnego architekta oraz grupy UFO.

Florencja, 25.03.2016

Agata Knapik: Na początek, opowiedz proszę, jaka panowała atmosfera na uczelni i we Florencji w latach, kiedy studiowałeś tam architekturę?

Lapo Binazzi: Była to atmosfera, w którą, można powiedzieć, byliśmy zaangażowani jako ruch studencki, jako studenci architektury, również z punktu widzenia „politycznego”: nie byliśmy jak politycy z organizacji politycznych, ale byliśmy na bieżąco z wydarzeniami... na uczelnię zapisałem się w 1961, rok wcześniej niż powinienem, byłem bardzo młody... w 1963 zaczęły się pierwsze okupacje.

Będąc jeszcze w liceum organizowaliśmy się w grupy naukowe, narodziła się wówczas potrzeba przewyciężenia indywidualnej pracy i organizowania się w zespoły, grupy, również w dyscyplinach literackich. Jednak przede wszystkim było to eksperymentowanie, które najlepiej realizowało się w architekturze. Architektura jest polem do działań zespołowych. Architekci pracują w grupach, w zespołach projektowych, do których każdy wnosi różne atrybuty, specjalizacje, umiejętności. Ta krytyka odnalazła w architekturze żyzny grunt, na którym mogła się zakorzenić. Zwłaszcza w pierwszych latach [studiów], kiedy musieliśmy uczyć się indywidualnie, zgodnie z tym czego wymagał program, my natomiast dążyliśmy do czegoś więcej, do czegoś innego.

A.K.: Skąd płynęła ta potrzeba?

L.B.: Hmm... skąd płynęła?... ze świadomości społecznej! Ja na przykład byłem w komisji ds. kultury w Izbie Pracy, dlatego z bliska obserwowałem walki robotników. To była wielka krytyka społeczeństwa, która miała przewyciężyć

nierówności i podziały klasowe. Lata 50., ze wszystkimi swoimi pozytywnymi aspektami, były latami, w których nadal odczuwalne były podziały klasowe. Musimy pamiętać, że od końca lat 50. do początku lat 60. we Włoszech miała miejsce rewolucja eksperymentalna w sztuce, literaturze i kinie. Tak więc Fellini, Antonioni, Rossellini, De Sica i pozostali... wielcy mistrzowie kina, którzy zaszczypli w nim neorealizm, swoisty „weryzm”, potraktowany z wielką maestrią. Neorealizm zbiegał się z przezwyciężeniem biedy we Włoszech, z odkupieniem i powojenną odbudową. Natomiast wczesne lata 60. stanowiły podbój, ponowne odkrycie sztuki, eksperymenty językowe, literackie i architektoniczne. Tak więc wszystko w jakimś sensie się otworzyło. Horyzont kulturowy się otworzył, pojawiła się psychoanaliza. Dlatego my, jak również sławniejsi od nas intelektualiści tego czasu, próbowaliśmy połączyć ten niepokój – patrz Pasolini... – ze społecznym odkupieniem, z równością, z eksperymentowaniem w kinie. W literaturze byli Novissimi, czyli Edoardo Sanguinetti, Antonio Porta, Nanni Balestrini, Elio Pagliarani, Giorgio Arbasino. Tak zwana Grupa 63 narodziła się z inicjatywy tych młodych pisarzy-intelektualistów, wśród których był również Umberto Eco.

W 1964 roku pop-art przybywa na Biennale w Wenecji i szokuje całe środowisko europejskie, odkrywa konsumpcjonizm nie jako wyłącznie negatywną wartość – „konsumpcjonizm” w cudzysłowie. Pop-art jest ironiczną krytyką konsumpcjonizmu, ponieważ stawia go jako bohatera całej epoki, jako symbol epoki.

Tak więc była to pewna nowość dla naszego powojennego pokolenia... (urodziłem się w 1943), pokolenia, które nazywane było pokoleniem nadziei, *hope generation*. Zapisalem się na studia architektoniczne w 1961 roku, więc jak mogłem nie być pod wpływem tych wszystkich wydarzeń? Mieliśmy wtedy po dwadzieścia lat...

W tym czasie jedyną partią, która mogła przezwyciężyć społeczną krytykę, była Partia Komunistyczna. Jednak za każdym razem kiedy się oferowaliśmy PK dostawaliśmy kopniaki w tyłki. Hahaha! To znaczy, może i dawali nam okazję do zrobienia czegoś, jednak na poziomie teoretycznym byli zupełnie zacofani i nie rozumieli tego, co my chcieliśmy przekazać. Innymi słowy, ich interesowała tylko kwestia polityczna a nie poziom intelektualny. Intelektualiści byli zawsze widziani jako wrogowie ludu... zwróć uwagę na Chiny, Mao etc. Była ekstremalną lewicą, która istniała wtedy w tamtych latach. Dla nas... dla mnie, to było interesujące, ponieważ miałem prenumeratę *Cina Illustrata* i te kwestie ideologiczne mnie bardzo rozśmieszały!

Taki był klimat, kiedy studiowaliśmy. Opory ze strony akademii oraz brak pomocy ze strony PK, która tylko wykorzystywała nas do swoich politycznych walk. A my mieliśmy w głowach czołgi w Budapeszcie z 1956 i krytykę ideologii.

Nie mogliśmy przyjąć do wiadomości, że byliśmy związani z Rosją, albo z tymi ideologiami. Dlatego dążyliśmy do tej swoistej rewolucji intelektualnej.

Ta intelektualna rewolucja powoli nabierała kształtu. Momentem, w którym wszystko się skoncentrowało był rok 1968. Czym jest rok 1968? Jak odznaczył się w historii? Jako *imagination au pouvoir* francuskiego maja. Ale my tę *imagination au pouvoir* praktykowaliśmy przez całe lata 60. Okupacje występowały jedne po drugich, ruch studencki produkował eksperymenty, takie jak nasze dmuchane obiekty lub inne rzeczy, które jednak w swoim eksperymentalizmie były spontaniczne. Były spontaniczne, ponieważ nie miały żadnego związku z polityką, z ruchami politycznymi, które narodziły się później – np. Potere Operaio, Lotta Continua – wraz ze swoją degeneracją walki zbrojnej.

Był to kierunek, który obrał ruch studencki starając się, i to z powodzeniem, odebrać nam hegemonię kulturową i przywództwo w walkach, w tej rewolucji eksperymentalnej i intelektualnej po to, aby zamienić ją w walkę polityczną między nimi a PK, która pozostawała ideologicznie zacofana. Zrozumieli, że my, jako przedstawiciele społeczeństwa, byliśmy nosicielami tej spontanicznej, eksperymentalnej i intelektualnej rewolucji, ale wykorzystali ją politycznie. Później dochodząc do form władzy... zgromadzenia na Wydziale Architektury w tym czasie były prawodawcze, to znaczy studenci byli w opozycji do Rady Wydziału i Senatu Akademickiego, dlatego zastępowali te instytucje, aby stanowić prawo do nadawania zasad i planów pracy. Ta fala kompletnie ogarnęła świat akademicki, a my w niej uczestniczyliśmy. Mówiąc „my” mam na myśli innych aktywnych w tym czasie, czyli jak wiesz, byli to Archizoom, Superstudio, którzy byli od nas nieco starsi, byli ze wcześniejszych roczników... Tak cała ta panorama zaczęła się konfigurować.

Wewnątrz Wydziału Architektury narodziła się – przynajmniej ja to tak widziałem – galaktyka, powiększająca się mgławica, która następnie w latach 70. nazwana została ruchem architektury radykalnej... jednak już wtedy rozumiało się, że to coś angażowało i łączyło wszystkie grupy. We Florencji były to Archizoom, Superstudio, UFO, Ziggurat, Pettena, 9999 i Remo Buti. Biorąc pod uwagę, że w każdej grupie było około pięć osób, razem było trzydzieści, czterdzieści osób, które w pełnym wymiarze pracowały nad nowymi tematami.

A.K.: Dużą rolę w tym czasie odgrywali również wykładowcy z Wydziału Architektury.

L.B.: Wykładowcy z początku wydawali się stać po drugiej stronie barykady, jednak szybko zorientowali się, że te sprawy również ich dotyczą. Dlatego więk szość z nich była z nami. Byli to np. Leonardo Savioli, Leonardo Ricci czy Edoardo Detti. Bardziej lub mniej, ale byli po naszej stronie. Był np. kurs prowadzony przez Savioliego na temat dyskotek Piper, był Ricci i jego wykłady *Elementi di Architettura* na trzecim roku... Każda z grup miała swego rodzaju przywódcę,

mądrą głowę, próbującą odczytać historię, dlatego patrzymy na ten okres z różnych punktów widzenia. To również należy do bogactwa tego ruchu, który także, poprzez swoją retrospekcję, wytworzył refleksje na temat historii ruchu.

Ważne były również dwa numery *Pianeta Fresco* z 1967 i 1968 roku, wydane przez Ettore Sottsass i Fernandę Pivano. Tam opublikowane zostały projekty dla Poltronova, praca dyplomowa Andrea Branziego i Massimo Morozziego... o tutaj: *Dal safari ai gazebi*. Również seria *Dream Beds* z 1967, które pozostały jedynie modelami, a które w tym czasie wywołały sporą sensację. Byłoby świetnie móc je zrealizować.

A.K.: ... kiedy ogląda się je na tych zdjęciach wydają się być rzeczywistych rozmiarów.

L.B.: Tak, wydają się być wielkich rozmiarów, ale tak naprawdę są wielkości paczki papierosów. Móc je teraz zrealizować oznaczałoby móc je sprzedać... staram się zachęcić Gilberto Correttiego i pozostałych członków grupy Archizoom, ponieważ widzę, co jest do odzyskania z tego, co nie zostało zrealizowane. Na przykład temat *Gazebi*, które powinny zostać zrealizowane. Dlaczego nie?! Jednak oni oddali wszystkie materiały do Archiwum w Parmie i nie mają już oryginalnych projektów, w tym *No Stop City*... Nawet myślałem o tym, że to ja mógłbym je zrealizować! Tutaj daje znać moja natura przedsiębiorcza, widzę drogę, którą z determinacją podążam aż do samego końca, podczas gdy inni robili rzeczy – również w mojej grupie – aby być od razu dostrzeżonymi..., albo po to aby zaprojektować coś, a potem powiedzieć „ale jestem zdolny!” Tylko, że potem nie przenosili tych projektów do realizacji. W Ameryce jakakolwiek rzecz ma swoje ekonomiczne przeznaczenie. My byliśmy przeciwko rynkowi, przeciwko wszystkiemu. I dlatego nic nie pozostało.

Te *Gazebi* z 1967¹ są niesamowite. Spójrz... na te aluzje do Orientu: na przykład *Splendore sul Nilo* (splendor nad Nilem), jest *Rosa dell'Islam* (Róża Islamu), *Profumi d'oriente* (Zapachy Orientu). W tym okresie Arabia Saudyjska była bogatym rynkiem, do którego wielu architektów się zwracało. Dlatego tutaj są aluzje do kultury arabskiej... Widzisz? Tutaj jest przedstawiony Farouk, dyktator Egiptu. Ta seria zatytułowana jest *Rapporto per l'Italia e Medio Oriente Mediterraneo* (Kontakty Włoch z Orientem), więc już ten związek został zadeklarowany.

Również opublikowane w *Pianeta Fresco* (1968, nr 2–3) teatry Archizoomu: *Teatro della forma premeditata* (Teatr formy premedytacji), *Teatro segreto in ambiente domestico* (Tajemny teatr w domowym otoczeniu). Ciekawy jest ten: *Teatro d'incontro ideologico* (Teatr ideologicznej konfrontacji), który przedstawia dwie widownie oddzielone przepaścią i przesłonięte kotarą, a po przeciwnych stronach widać dwa skierowane na siebie głośniki. Ta przepaść i zasłona są po

¹ Projekty opublikowane w *Pianeta Fresco*, 1968, nr 1, b.n.

to, aby utrudnić komunikację. Albo *Teatro privato del potere* (Prywatny teatr władzy), w którym można ćwiczyć się we wchodzeniu na szczyt wielkiego, masywnego tronu.

A.K.: Może dlatego nie zostały zrealizowane, ponieważ funkcjonują jako zamknięte idee?

L.B.: ... są niewykorzystane, pozostały deklaracjami, żartem.

Ale wracając do tematu, zrozumiałaś jaką rolę staram się grać od 30 lat? Podczas gdy inni przez dłuższy czas pozostali cisi, ja widziałem możliwości i nadal je widzę. I drażni mnie, że te idee nie zostały zrealizowane.

A.K.: Nie uważasz, że zostaną zrealizowane w przyszłości?

L.B.: Tak, zrobią to, powinni to zrobić, ponieważ są to rzeczy, na które jest teraz rynek, a co za tym idzie wzbogacenie się i możliwość kontynuowania eksperymentowania, wykonywania swojej pracy.

A.K.: Takie realizacje mogłyby również posłużyć młodym studentom architektury, prawda?

L.B.: Tak jest! Właśnie dlatego w pewnym momencie architektura radykalna została zdobyta... dzięki pracy dla Poltronova oczywiście... ale także i oni pozostali bierni przez 40 lat. Dlatego ważnym jest aby...

A.K.: ... aby uwolnić ten potencjał.

L.B.: Tak, tak... Ten kto tego nie widzi, nie rozumie, jest zawsze w terażniejszości i stara się robić swoje rzeczy. Kiedy nie może ich robić, ponieważ już ten czas przeminął, musi zmienić mentalność i wówczas najlepsze rzeczy zostają zaniedbane, pozostają w uspieniu bez związku z dniem dzisiejszym. My nadal żyjemy. Nie jest powiedziane, że zostaną zrealizowane dopiero po naszej śmierci. To nie w porządku. Wydaje mi się zabawniejszym zrobienie ich teraz. Oczywiście, jako historyczne odkrycie. Jeśli ty zrealizujesz jedno z *gazebi* lub teatrów Archizoomu, zrobisz to jako historyczne odkrycie. Jeśli ja realizuję rekonstrukcję wielbłąda do *Bambaissa*, zamiast... o, na przykład to jest jedna z ośmiu kolumn z wnętrza *Mago di Oz*, ta prawdziwa, oryginalna! Poczekaj chwilę, pójdę po jedną rzecz... To jest książka Superstudio, jeden z katalogów Superstudio, na marginesie wspomnę, że studiowałem wraz z Alessandrem Magrisem a z Robertem Magrisem zrobiłem pierwszy sklep w 1964 roku, ale rzeczą interesującą jest ich projekt *Monumento Continuo*. My, radykalni architekci, jesteśmy wielkimi wizjonerami, ale nie dano nam możliwości zrealizować w praktyce naszych idei. To były idee utopijne, bardzo zaawansowane, ale to nie dlatego nie zostały zrealizowane...

To jest natomiast projekt, który zrobiłem na konkurs „Idea per le Murate” w 1986 roku. To jest część teoretyczna, a tu architektoniczna. Projekt nie został nawet wyróżniony, a po 15 latach został opublikowany w książce *Continuità*

dell'arte in Toscana. Jest to pewnego rodzaju kalendarium od końca wojny do czasów współczesnych.

A.K.: W jakim kontekście jest osadzony to kalendarium?

L.B.: Zaczyna się od roku 1945 i dochodzi do 2000, we Florencji. Są tam więc *Urboeffimeri* z 1968, jest Michelucci, jest Superstudio, jest galeria Videoarte Art/tapes/22... wszystko to, co miało miejsce we Florencji i dotyczyło sztuki i architektury... Kiedy dochodzimy do roku 1987 mamy międzynarodowy konkurs na odzyskanie i odnowienie przestrzeni Murate. Wzięło w nim udział 150 uczestników, przewidzianych było 10 nagród... wśród projektów wymieniają ten autorstwa Adolfo Nataliniego i Lapo Binazziego i publikują mój projekt, nawet jeśli nie zdobył żadnej nagrody. Zaraz po tym konkursie zorganizowaliśmy wystawę, ponieważ Alessandro Gurrieri, który był Dyrektorem Wydziału Architektury i był wśród jury konkursu, zaproponował nam wystawienie naszych rysunków. Wszystkim się one bardzo podobały, ale nikt nie chciał nam dać nagrody! To była czysta demonstracja, że nikt nie chciał absolutnie niczego robić. Pozostały więc jako plany i rysunki...

A.K.: Są to rysunki odręczne? Co za ogrom pracy!

L.B.: Tak, wszystkie odręczne... To jest plan parteru, to półpiętro, a to plan pokryć: jeśli dobrze im się przyjrzyś dostrzeżesz figury: męską i żeńską. Oto jest dach ze szkła, pod którym znajduje się wewnątrz muzeum, cały w kolumnach... staram się zrobić model, ale to jest bardzo trudne.... Pod muzeum znajdowała się przestrzeń, którą można dowolnie zaaranżować dzięki przesuwalnym ścianom, do tego kolumnada dookoła szklanych partii, przepierzenia oraz schody, które wychodzą na zewnątrz. To byłoby z pewnością piękne muzeum.

A.K.: Może brakowało wówczas odwagi aby zrealizować ten projekt...

L.B.: Zdecydowanie tak, ale mogliby chociaż dać mi nagrodę!

A.K.: Możesz opowiedzieć mi o języku projektowym, jaki tutaj zastosowałeś?

L.B.: To był pre-dekonstruktywizm. Spójrz tutaj, to jest panel, który zrealizowałem – dwa na trzy metry, bardzo ładny – do studia dentystycznego. Mam również zamiar zrobić dywan z tego projektu, konstrukcja oglądana z góry... można chodzić po architekturze jak po dywanie. To jeden z wielu projektów, jaki chcę zrealizować. To są wszystkie rysunki przygotowawcze do projektu Murate. Są w stylu rysunków Eschera i są wynikiem procesu odwrócenia. Zobacz ile jest do zrobienia! Na przykład Poltronova mogłaby stworzyć nową kolekcję dywanów, zwracając się do mnie czy do innych. Jeśli pozostali nie mają tyle determinacji to ich problem, ja się nie zatrzymuję. Kiedy robią wystawy, jak ta, która będzie miała za chwilę miejsce na pięćdziesięciolecie architektury radykalnej [Utopie Radicali, Palazzo Strozzi, Firenze 20.10.2017–21.01.2018], wszystko zaczyna ograniczać się do badań filologicznych nad datami, kto był pierwszy, kto był przed kim, kto zaczął ruch... Oczywiście, również taka analiza historyczna na

temat ruchu jest potrzebna, jednak później trzeba spojrzeć jak ta galaktyka się rozrosła. Teraz stała się prawdziwym kosmosem...

A.K.: ... polifonicznym...

L.B.: Właśnie, polifonicznym. I to jest przesłanie, które chciałbym forsować, bez bycia oskarżonym o falsyfikowanie historii. Ja jej nie falsyfikuję, jestem jednym z protagonistów: roszczę sobie prawo do historii, do przeszłości, terażniejszości i przyszłości. Roszczę sobie prawo do swojej wersji. Inni robią to samo ze swoją.

AK: Chciałabym lepiej zrozumieć twój sposób myślenia o architekturze, o projektowaniu wewnątrz za pomocą elementów niearchitektonicznych, takich jak światła, dźwięki...

L.B.: Jakie wewnątrz na przykład?

A.K.: Na przykład restauracja *Sherwood*, wewnątrz, w którym współuczestniczyło się w spektaklu, w wydarzeniu, poprzez które chcieliście zmieniać zachowania i percepcję przestrzeni. Jak doszedłeś do takiej idei?

LB: Ta idea nie była tylko moja, narodziła się wewnątrz grupy. Wszyscy z grupy mieli swój wkład. To był sposób na zastosowanie teorii, które wykładał nam Umberto Eco, to jest teorii semiologii, która była w tym czasie dziedziną eksperymentalną. Architektura w pewien sposób reprezentowała eksplozję wyobraźni i krzyżowania się różnych konotacji. To znaczy łączenie idei stawało się projektem architektonicznym. Czyli, wychodząc od jakiegoś pomysłu, poprzez inkluzję, nigdy przez odejmowanie, wszyscy uczestnicy grupy dokładali i wzbogacali tę ideę aż do realizacji. Dla *Sherwood* nigdy nie powstał żaden rysunek techniczny. Ja wykonałem rysunek wnętrza, ale dopiero po 1972.

A.K.: Czyli nie było jakieś wspólnej myśli, jednej linii koncepcyjnej?

L.B.: Nie. To był taki sposób projektowania, w którym jeden zajmował się jedną rzeczą, a drugi inną... na przykład Riccardo Foresi miał pomysł łodygi fasoli, która pięła się aż księżycy, ja miałem pomysł na karawanseraj i okrągły stół, następnie powstały lampy *Dollaro*... o, tutaj mam oryginalne rysunki i publikację... rysunek wnętrza *Sherwood* ma 70 x 100 cm, podarowałem go Domowi Aukcyjnemu Pandolfini, tu we Florencji, skąd został zakupiony przez Frac d'Orléans.

A.K.: Nie masz innych kopii?

L.B.: Niestety nie. To jest rzecz, której mi najbardziej szkoda. Zrobiłem go w Nowym Jorku w 1972.

Dzięki burzy mózgów zdecydowaliśmy, że dziedziniec zaaranżujemy za pomocą tapety Sandersona z dwuwymiarowym motywem kamiennej ściany, aby przywodziła skojarzenia z karawanserajem, natomiast pomieszczenie ze sklepieniem krzyżowym stało się wnętrzem zamku. Wszystko to jest niezwykle radykalne, ale jednocześnie ci, którzy to widzą, uważają, że jest to raczej postmodernizm. Ale postmodernizm narodził się w 1976 roku, ponieważ niektórzy – w tym

Amerykanie: Robert Venturi, Denise Scott Brown – kopiowali z tych projektów. Zastosowali oni eklektyzm w architekturze. My natomiast byliśmy wolni.

Jedną z cech charakterystycznych była subwersja Eschera, odwrócenie perspektywy. Tutaj nie ma właściwie perspektywy: cechy przestrzenne tworzą relacje między elementami a językiem użytym do ich opisanie. Historie w restauracji Sherwood są nieskończone. Dlatego mówiłem o fraktalach. Fraktalach opartych na matematyce nieciągłości autorstwa René Thoma. Są to rzeczy, które intuicyjnie wynieśliśmy z semiotyki i kojarzenia idei. Takimi skojarzeniami był np. Okrągły Stół, ale umieszczony przy lustrze, dlatego robimy tylko jedną połowę, aby druga się odbijała. Na stole musi pojawić się obrus, ale jak wygląda obrus Okrągłego Stołu króla Artura wewnątrz szkockiego zamku? Plastikowy, w kratkę firmy McIntosh, który akurat jest na rynku do kupienia. Trony były siedziskami ze starych autobusów znalezionych na złomowisku, z nowym obiciem z czarnego lateksu. Były też krzywe stoły, przy których odbywała się gra ról – pana, który jadł wygodnie i biedaka, który siedział na stołku i patrzył na brzuch pana. Kiedy stworzyliśmy to wnętrze naszym pragnieniem było, aby interpretowano je we właściwy sposób. Jednak nikt nie rozumiałby tego, co mieliśmy na myśli, dlatego organizowaliśmy tam również performansy, akcje.

Następnie dodaliśmy lampy *Dollaro*, dziwne, nawiązujące do estetyki Kaczora Donalda, i tak dalej. Tutaj odnaleźć można wszystkie pomysły tego typu. Jest na przykład sala będąca wnętrzem wieloryba, który połknął galeon: podłoga jest pochylona, a stoły mają nogi o różnych wysokościach. Natomiast w kambuzie, który pokryty jest skórą węża, znajduje się okno. Jest też jaskinia, w której roślinka fasoli pnie się na Księżyc. Aż do ostatniej chwili, do dnia inauguracji, było coś do dodania: chcieliśmy dodać kraty i postanowiliśmy zrobić je z bambusowych kijów. Ale gdzie znaleźć bambusowe kije? Ja się tym zajmę – powiedziałem. Bambus znajduje się w ogrodzie willi na Placu Michała Anioła lub przy Porta Romana. Pojechałem tam więc samochodem i piłą wyciąłem pędy bambusa, które potem wsadziłem do bagażnika i przywiozłem do restauracji i wstawiłem do okna

[...]

Florencja, 25.04.2016

Agata Knapik: Po naszej poprzedniej rozmowie zdałam sobie sprawę, że jest wiele perspektyw, punktów wyjścia do analizowania ruchu architektury radykalnej lat 60. i 70. Mam jednak wrażenie, że ruch ten nie został odpowiednio doceniony przez te badania...

Lapo Binazzi: To jest polemika, dyskusja. Na przykład Emanuele Piccardo prowadzi badania, które z jednej strony dotyczą happeningów radykalnych

architektów na placach, a z drugiej dyskotek, które architekci zaprojektowali i zrealizowali jako nowy typ miejsc rozrywki. Z czasem poszerzył ten temat o naszą restaurację *Sherwood*, o której mu opowiedziałem, o nasze sklepy, butiki, miejsca komercyjne. Twoje podejście natomiast, tak mi się wydaje, skupia się bardziej na wypełnieniu pustki polegającej na spojrzeniu na architekturę radykalną jako na utopię, utopię architektoniczną.

Dzisiaj próbuje się powrócić do specyfiki architektury, jak to robi Patrizia Mello wraz ze swoimi studentami. Robi to poprzez teorię, utopię, obrazy ruchu radykalnego. Patrizia Mello i jej studenci napisali książkę *Firenze e le avanguardie radicali*. Można by o niej podyskutować, ale zaoszczędzę ci tego...

A.K.: Dlaczego? Nie jest dobrze napisana?

L.B.: Jeszcze jej nie skończyłem czytać, więc jest za wcześnie, aby wydać osąd. Jest tam wywiad ze mną, są zdjęcia i derywacje Superstudio... to też są badania studentów nad analizą teorii i obrazów ruchu radykalnego, ale cóż...

W książce deklarują chęć powrotu... albo inaczej: aktualne perspektywy wskazują na powrót do specyfiki architektury. Jest to jednak negacja tego, co robili radykalni. Dlatego też goszczą Bruna Orlandoni, który wszystko bardzo upraszcza. Bruno Orlandoni to ten, który w 1974 wraz z Paolą Navone napisał *Architettura „radicale”*. Uważa się za pierwszego badacza ruchu architektury radykalnej, wtedy był jeszcze studentem młodszym od nas. Jest przy tym niesprawiedliwie krytyczny, widział pracę radykalnych w negatywnej optyce, już w tej książce z 1974 roku.

Chciałbym żebyś zrozumiała, że jeśli w swojej pracy wraca się do perspektywy dyscyplinarnej specyfiki architektury jako pozytywnej praktyki natychmiast staje się pracą antyradykalną. Wyszliśmy od zakwestionowania nauczania i praktyki architektonicznej opartej na specyfice, która odnosiła się prawie wyłącznie do ruchu modernistycznego. Modernizm, spuścizna Bauhausu, który następnie stał się skorumpowany przez International Style – patrz P. Johnson, patrz cała powojenna odbudowa, patrz powojenna architektura amerykańska.

W latach 60. mieliśmy na barkach funkcjonalizm i „good design” Joe Colombo, Vico Magistrettiego czy Gae Aulenti, którzy byli zdeklarowanymi racjonalistami i którzy, zintegrowani z przemysłem, z sukcesem wykonywali swój zawód tworząc piękne przedmioty.

Radykalni pojawiają się na fali pop-artu, na fali beatników. Pojawiają się na fali przemian, które nadeszły po cenzurze Bauhausu, który załża Środkową Europę [...]. Zdaliśmy sobie sprawę, że ten sposób interpretowania rzeczywistości, pomimo swojej wartości, przestał być aktualny. Jedną z tych przemian był konsumpcjonizm, wobec którego radykalni szukali krytycznej postawy, radykalnej krytyki. Była to ironiczna krytyka wywodząca się z lekcji pop-artu. Florentczycy pojawiają się w 1966 i od razu zdają sobie sprawę z ostatnich przemian

społecznych. Motorem tych przemian nie było tylko zaspakajanie potrzeb, funkcji, satysfakcji. Były one wynikiem spontanicznych kontestacji studenckich i były to potrzeby przede wszystkim duchowe, psychologiczne, potrzeby kreatywności. Potrzeby poszerzenia panoramy badań nad sztukami wizualnymi

[Radykalni] odeszli od tradycyjnego, akademickiego sposobu, w którym naucza się dyscypliny architektury, jednocześnie nie chcą całkowicie odrzucać modernizmu. To nie znaczy, że radykalni mówią, że modernizm był bezwartościowy i niczemu nie służył. Nie. Mówią, że modernizm służył, kiedy był wyrazem, poprzez Bauhaus i architekturę lat 30. zwłaszcza w Ameryce, gdzie pracowali Walter Gropius i Ludwig Mies van der Rohe, istotnego momentu, w którym nastąpiło przejście z dekoratywizmu do minimalizmu. A więc uprzywilejowana struktura w porównaniu do struktury nadbudowanej. Industrializacja zamiast rzemiosła. Wszystkie te rzeczy były potężnym motorem napędowym, ale tylko do pewnego momentu.

Kiedy pojawia się, na przykład, Federico Fellini... dla włoskiego społeczeństwa Fellini jest ważniejszy od badań architektonicznych, które zaspokoić miały materialne potrzeby powojennej ludności lat 50. Co oczywiście nie było rzeczą negatywną, to był moment, w którym radykalni oglądali panoramę tych lat. W obszernej książce *Il design italiano degli anni '50* wydawnictwa Casabella, której nie można już nigdzie znaleźć, próbuje się zidentyfikować co było motorem napędowym lat 50. I odkryli, że były nimi takie postaci jak Carlo Mollino, jak Gio Ponti, którzy wywodzili się bardziej ze społeczeństwa burżuazyjnego, aniżeli tego pracującego. Zajmowali się przede wszystkim wnętrzami i wzornictwem przemysłowym, które w tym czasie przeznaczone były tylko dla bogatych. Dla biednych był przemysł meblowy Cantù... ale to były ochłapy o niskim poziomie pomysłów i technologii! Dziś byśmy powiedzieli, że coś w stylu Ikea... chociaż nie do końca, ponieważ Ikea jest fenomenem wyrafinowanym o globalnym zasięgu. Natomiast to, co było bardziej interesujące powstawało u Gio Pontiego, Carlo Mollino, Joe Colombo, Carla Scarpy, czyli tzw. *good design* lat 60. Społeczeństwo włoskie zaczyna rozumieć, że potrzebuje do rozwoju czegoś więcej niż tylko zaspokojenia potrzeb materialnych odbudowy powojennej, potrzebuje zwrócenia się ku wyobraźni. Na początku lat 60. narodzili się poeci Novissimi, w literaturze narodziła się grupa 63 z Umberto Eco, Alberto Arbasino, Edoardo Sanguinetim, Elio Pagliaranim, Antonio Portą, którzy zajmowali się formalnymi eksperymentami. Równolegle, w tym czasie zaczyna dochodzić do nas James Joyce z *Ulissem* czy *Finnegans Wake* – książką, którą dziś zdefiniować można jako postmodernistyczną i niemalże nieprzetłumaczalną przez grę znaczących i znaczonych, poprzez asocjacje idei ze swojej własnej historii. Istnieje kilka tłumaczeń, które wskazują, że *Finnegans Wake* jest formalnym eksperymentem i jest to rewolucja

na polu językowym pokazująca, że aby dotrzeć do znaczących należy przejść przez las znaczących.

Syntetyzując, formalizm początku lat 60. to potrzeba wyobraźni, dzięki której społeczeństwo odrzuca jedynie zaspokojenie potrzeb materialnych. Zważywszy, że taka postawa była pozytywną postawą socialdemokratyczną, zwrot ku psychologii, ku wyobraźni, ujawnia najgłębsze warstwy ludzkiego ducha. Ujawnia to, co dziś nazwalibyśmy ikonizacją, ujawnia potrzebę symboli prezentujących to przejście. Radykalni interpretują ten moment.

Następnie, wraz z powodzią we Florencji pojawiła się *tabula rasa*. Powstające wówczas sklepy są więc bardzo ważnym epizodem, ponieważ tak irracjonalne, naturalne wydarzenie jakim jest powódź generuje sytuację awaryjną. Wszystkie partery i piwnice całego miasta zostają zatopione przez wodę. Wymagają zatem restauracji. W sklepach nie da się odtworzyć tego, co było wcześniej, bo wszystko nadaje się do wyrzucenia. Dlatego też wykorzystuje się tę sytuację, żeby zrobić coś nowego. W tym klimacie narodziły się eksperymenty radykałów we wnętrzach sklepów, w miejscach komercyjnych. I to jest właśnie fakt „rewolucyjny”. Ponieważ w tym czasie nigdzie indziej się tak nie dzieje. Jako pierwszy zauważa to, w połowie lat 80., Arata Isozaki we wstępie do *Casa Calda* Andrea Branziego.

Krytyki Bruna Orlandoniego zakładają, że radykalni w pewnym sensie zepsuli się wraz z radykalnym designem. Dla niego architektura radykalna to w zasadzie dyskurs ograniczony do roku 1972. Następnie powstaje design radykalny – co jest nieprawdą, ponieważ wystawa *Italy: The New Domestic Landscape* w Nowym Jorku jest już sposobem, w jaki radykalne grupy radzą sobie z projektowaniem – wydaje się, że radykalni reprezentują wszystkie wady tego świata, to daje początek końca jakiegokolwiek możliwej ewolucji w architekturze itd., itd. Jest w tym trochę prawdy, jednak trzeba uwzględnić także to, że radykalni nie mieli bezpieczeństwa związanego z miejscem pracy, bezpieczeństwa ze strony Uniwersytetu, bezpieczeństwa historycznej myśli, która stanowiła szkołę, nie mieli praw, które pozwalałyby konstruować jakiegokolwiek rzeczy według nowych teorii... Wille dla bogatych zostały już stworzone przez Ricciego, Saviolę... dlatego my mieliśmy następujący wybór: albo tworzyć architekturę, której nauczyli nas ci utalentowani profesorowie, ale należąca do pokolenia, które przeminęło wraz z falą przemian, albo podążać za naszymi przekonaniem.

Powódź, przede wszystkim, dała radykalnym możliwość łączenia teorii i eksperymentowania. Dzięki takim miejscom jak dyskoteki, radykalni mogli przeżyć. Dlatego też architekci przetrwali nie dzięki owocom swojej pracy zawodowej, ale dzięki tej identyfikacji – połączeniu teorii i praktyki, uwalniając się tym samym od ingerencji profesjonalnych studiów architektonicznych.

A więc czego chcieli tak naprawdę radykalni? Zarzuty skierowane w naszą stronę dotyczyły tego, że tworzyliśmy tylko teorie, ale nie tworzyliśmy

architektury. Pomijam fakt, że pierwszy i jedyny dom, który zbudowałem to był [dom] w Castel Rigone z 1971 roku. Podpisałem go osobiście, nie jako UFO, i jak widać zawarte w nim były wszystkie radykalne teorie. W 1971 roku jesteśmy w pre-postmodernizmie; ponieważ postmodernizm rodzi się w 1976 wraz z książką Charles'a Jencksa *The language of post-modern architecture*. Później jest prefiguracjonizm dekonstruktywizmu – wszystko zostaje zburzone, aby na nowo zostało złożone. W moim projekcie domu jest rowerzysta z *Giro d'Italia*, który spada ze zburzonego akweduktu rzymskiego, czyli wprowadza do samej architektury obecność ludzką dzięki performansowi. Tak jak w restauracji *Sherwood* i w innych lokalach przez nas stworzonych. Jest to idea nowa, rewolucyjna i nikt inny nie wprowadził jej do praktyki. Wszyscy tworzyli teorie, teorie futurystyczne, ale nikt nie wprowadził obecności ludzkiej. Ja byłem pierwszym i jedynym, który to zrobił.

Architektura z ludzką obecnością, a więc wraz z performansem, wraz ze sztukami wizualnymi nadaje sens całej operacji architektury zrealizowanej jako globalne, totalne eksperymentowanie. Od człowieka po architekturę. Jak Hans Hollein utrzymywał *alles ist architektur* – „wszystko jest architekturą”, tak ja utrzymywałem, że radykalni zawsze tworzyli architekturę. To znaczy, że wnętrza stworzone przez radykalnych, czy to były dyskoteki, restauracje czy butiki, były wyrazem języka architektonicznego zastosowanego we wnętrzach, a czasami także na zewnątrz

Dochodząc do sedna mojej wypowiedzi: czy architektura stała się tą dyscypliną, która przyjęła w zakres swojej działalności eksperymentowanie w ramach koncepcji poszerzania architektury? Nie, ponieważ bała się, że zostanie zniszczona. Dlatego mamy więc opierać się na teoriach naszych studentów, czy to zwolenników czy przeciwników, którzy przywracają do architektury to, co narodziło się, aby podważyć i zakwestionować samą architekturę? My to robiliśmy od wewnątrz, ale z perspektywy struktur akademickich działaliśmy na zewnątrz. Zawsze mówili nam: wy jesteście przeciwko nam, dlatego my jesteśmy przeciwko wam.

I tu pojawia się grupa Tendenza, wspierana przez Vittorio Gregottię, która stara się sprytnie przywrócić do dyscypliny architektury to, co wydawało się narodzone na zewnątrz. Dlatego zmieniają architekturę eksperymentalną w tych radykalnych punktach, które ich zdaniem są zbyt zaawansowane i starają się przywrócić do architektury wszystko to, co pozostało. W pewnym sensie postmoderniści robią to samo, od Roberta Venturiego i Dennise Scott Brown po New York Five, z Peterem Eisenmanem, Richardem Meierem, Johnem Hejdukim, Charles'em Gwathmeyem i Michaeliem Gravesem, który jest najbardziej postmodernistyczny z nich wszystkich..., i reinterpretują współczesny ruch jako podkreślenie tych obrazów, które są największą siłą napędową tego ruchu. A zatem

Casa del Fascio Giuseppe Terragniego w Como z 1930 roku i tym podobne przykłady w duchu modernizmu. Ale to jest postmodernistyczne, nie jest tym, czym się wydaje na pierwszy rzut oka – nie jest minimalizmem. Zwyczajnie operuje w obrębie obrazów ruchu modernistycznego.

W obecnej rzeczywistości ważniejsze są zjawiska analizowane przez radykalnych, w tym np. konsumpcjonizm, krytyka konsumpcjonizmu. Ale krytyka ta nie opiera się na tym, że jeśli ja krytykuję konsumpcjonizm, to nie robię dyskotek, nie robię supermarketów. To nie ma sensu. Zgodnie z ówczesnymi teoriami, politycznie poprawnymi, architektura musiała jedynie tworzyć domy robotnicze, ponieważ miała złudzenie, że dzięki architekturze możemy ulepszać społeczeństwo. Radykalni postanowili zanurzyć się w teraźniejszość i zdali sobie sprawę z poszerzenia możliwości. Dzięki temu otworzyli drzwi, przez które przeszła fala uderzeniowa „Wielkiego Wybuchu”, czyli nowego świata, eksplozja postatomowa. Objęła całą interdyscyplinarność, przewyciężyła specyfiki dyscyplinarne. To było właściwie niczym praktyka przetrwania, która dziś już nie zadziwia nikogo. Nie zadziwia już to, że ktoś jest architektem, artystą, designerem zarazem... jak ja, jak inni byli i nadal są, np. Gaetano Pesce.

Są to więc dwa światy, które nie znalazły punktu zaczepienia. Właśnie dlatego Patrizia Mello ma zastrzeżenia, pomimo że, poprzez teorię i utopię, bazuje na rysunkach radykalnych! Oto numer 379 *Casabella* z 1973 roku, w którym opublikowane są moje rysunki do *Produzione industriale e creatività individuale* i gdzie czytamy: „obiekt z trudem przeciągnął się w głąb lasu, aby nigdy już nie wrócić”. Ale jaki obiekt? Obiektem jest tutaj jakiś gatunek pająka, który wychodzi z miasta na drzewach Flasha Gordona. Wszystko tu ma nieco inny wymiar. A więc przedmiotami są te... są te stworzone przez UFO, a więc wielbłądy dla Forte de' Marmi, *Paramount* z 1969 roku. Dajemy życie przedmiotom, które są same w sobie znaczące, same w sobie ikoniczne, a ponadto także działają. Wieszak działa dobrze, lampa *Paramount* działa dobrze, tak samo lampa *MGM* działa dobrze. Pracujemy jako artyści na całym polu.

Albo nasze zdjęcia, które w tym czasie zrealizowaliśmy do *Controguida di Firenze*. Takie rzeczy z trudem można było odnaleźć u wykładowców, którzy pochodzili ze świata Wydziału Architektury lub Wydziału Sztuk Pięknych. Nikt nie był w stanie zinterpretować tego okresu lepiej od radykalnych. I to jest powód, dla którego mają w sobie niewyobrażalny akumulator energii, ponieważ zrozumieli to zjawisko i rozprzestrzeniają je jak kręgi na wodzie.

AK: Historyczne badania nad architekturą utrzymują, że ruch radykalny zakończył się wraz z antyszkołą Global Tools.

LB: Historycznie tak, ponieważ Alessandro Mendini przyznał, że po Global Tools „architektura radykalna umarła, niech żyje *post-radical*”. I to on właśnie uznał się za pierwszego z postradykalnych. Później natomiast razem z Mendinim,

Alessandro Guerriero i Nazareno Noia daliśmy początek grupie Alchimia. Później był Memphis. Następnie byli międzynarodowi projektanci, tacy jak Philippe Starck, którzy zrozumieli nasze przesłanie, jednocześnie znajdując rynek gotowy do tej współpracy. Udało im się to ponieważ skupili się na samym obiekcie, nie trudzili się połączeniem go z naszymi teoriami.

My wszyscy natomiast byliśmy jednością z naszymi teoriami, dlatego rynek nie gościł nas tak łatwo. Nawet firmy Gufram i Poltronova, jedne z pierwszych, które w tym czasie zrealizowały radykalne przedmioty, trzymały wszystko w ciszy przez trzydzieści lat. Kiedy o tym zaczęły mówić? Kiedy stało się to wygodne z biznesowego i ekonomicznego punktu widzenia. A dlaczego stało się to interesujące z punktu widzenia ekonomicznego? Ponieważ te przedmioty stały się jedynymi, które przetrwały w swojej ikoniczności. Ta ikoniczność jednak jest nazywana ogólnie pop-design, architektura pop. Ale z pop-artu miała tylko swój początek, tę początkową iskrę, inspirację. Służyła natomiast do przeprowadzenia dyskursu na temat włoskiego i europejskiego społeczeństwa.

Prawdą jest, że dziś istnieje mała różnica pomiędzy producentem Kartell z takim projektantem jak Philippe Starck, który stworzył przeźroczyste krzesła albo barokowe lampy z poliwęglanu, a Gufram, który produkował radykalne projekty, albo UFO, które miało swoją autoprodukcję. Kiedyś ta przepaść była o wiele większa, Kartell wówczas produkował użyteczne przedmioty w tradycyjnym znaczeniu, w których forma podążała za funkcją.

Natomiast radykalni od początku używali innych systemów... które ktoś zamienił z *form follows function* na *family follows fiction*... trzy „f”, które nie oznaczały już formy podążającej za funkcją, lecz rodzinę siedzącą przed telewizorem i oglądającą fikcję. Innymi słowy zajęliśmy się fenomenami masowej komunikacji, biorąc pod uwagę również wszystkie negatywne aspekty tego terminu. Są natomiast tacy, którzy chcą oczyścić architekturę radykalną z najbardziej – według nich – wątpliwych aspektów i zamiast tego przywrócić ją do teorii i utopii, które objawiły się w świecie, w epoce, która już przeminęła, a więc jest czymś niepowtarzalnym, ale z której dziś studenci mogą korzystać... zbyt wygodnie! Ja jeszcze żyję! Ani mi się widzi być pochowanym za mojego życia! Tak samo Andrea Branzi nadal żyje... Ettore Sottsass umarł, inni odeszli... my też umrzemy, ale póki co, ja nadal pracuję, operuję. Na mój sposób. Przejdę do rzeczy – czy to jest przestarzałe? A może jest to odrodzenie energii, która zawsze przybiera nowe formy, aby otwierać nowe drogi?

[...]

Florencja, 14.06.16

Agata Knapik: Termin architektura narracyjna został użyty do opisania Waszych projektów. Skąd narodził się ten termin?

Lapo Binazzi: To był Nigel Coates, który założył grupę NATO – Narrative Architecture Today (1983). Na tę okazję wybór tego termin okazał się całkiem szczęśliwy, ponieważ czerpiąc inspirację z naszych projektów, zaprojektował i stworzył np. kawiarnie *Bongo* (Tokio, 1986). Coates był naszym kontynuatorem i w pewnym sensie także uczniem. Następnie stał się świetnym architektem i projektantem. Z czasem pojawiło się zainteresowanie architekturą narracyjną i Gianni Pettena zajął się nią z historycznego punktu widzenia. Zdefiniował naszą pracę jako architekturę narracyjną, ponieważ taką właśnie jest – przede wszystkim jeśli się pomyśli o dyskotekach czy restauracji *Sherwood*, gdzie opowiedane były historie, konfrontowane z publicznością i wymieszane z nią.

A.K.: Jak w panoramie urbanistycznej Wasze projekty oddziaływały na opinię publiczną?

L.B.: Te lokale odniosły pewien sukces, ale we Florencji był on dosyć ulotny, przejściowy. Przede wszystkim dlatego, że lokale, takie jak dyskoteki, restauracje, tawerny zmieniają się... ludzie się zmieniają, czasy się zmieniają... a więc ich czas trwania jest ograniczony. Są natomiast dwie ciekawe rzeczy. Jedną z nich jest to, że te projekty były możliwe po powodzi w 1966, która była swoistą *tabula rasa*. Oczyszczyła partery, a niekiedy też pierwsze piętra. Arrata Izosaki napisał we wstępie do *Casa Calda* Andrea Branziego, że architektura radykalna zrodziła się z powodzi. Co jest w pewnym sensie prawdą, jeśli pomyśleć, że pierwsza wystawa *Superarchitettura* miała odbyć się w listopadzie we Florencji, ale z powodu powodzi została przeniesiona do Pistoii na grudzień 1966 roku.

Drugą rzeczą jest fakt, że Florencja, poprzez tę nadzwyczajną sytuację, w tym szczególnym momencie transformacji, przez tę katastrofę znaną na całym świecie, określiła kierunek, w jakim chciała być widziana i rozpoznawana. Określał to związek, oś między architekturą renesansową XVI wieku i współczesnym minimalizmem, który stawał się coraz bardziej widoczny. Ten efekt odnalazł się następnie w modzie, tym samym ustanawiając silny bodziec do przekształcenia XVI-wiecznego rzemiosła wysokiej jakości we współczesne marki modowe na globalną skalę.

Tak więc, Florencja coraz bardziej utożsamiała się z markami miodowymi, które odznaczają się wspaniałą jakością rzemiosła, na przykład początki Gucciego, który zaczynał od rymarstwa, akcesoriów do jazdy konnej. Zaczął z wielkim wyrafinowaniem inspirować się światem „status-symbol”, bogactwem tokańskiej wsi itp. Następnie poddał się bardziej „młodej” wizji, która utożsamiana była z minimalizmem. Minimalizm produkcji. Podobnie Armani. Cavalli, który

studiował w Instytucie Sztuki przy Porta Romana, przywrócił modę wielkiemu rzemiosłu, włączając również wiele ze sztuk wizualnych. Tak więc tym, co się liczy jest to, że Florencja widziała swoje przeznaczenie poprzez bogactwo reprezentowane przez minimalizm oraz globalizm. Oznacza to w praktyce, że kto ma pieniądze – wygrywa. Kto reprezentuje wyższą klasę, może dyktować prawo.

Jest to banał, ale taka jest prawda, jednak my pozostawaliśmy raczej obojętni, zimni. Zamiast tego szukaliśmy indywidualnej i zbiorowej kreatywności, sposobu przedstawienia rzeczywistości pełnej możliwości. Gdybym Ci teraz powiedział, że siedzisko *Superonda* grupy Archizoom było wielkim sukcesem handlowym, powiedziałbym nieprawdę, ponieważ Poltrona, jeśli odniosła pewien sukces, to odniosła go teraz, a nie pięćdziesiąt lat temu, nie w 1967, kiedy *Superonda* została wymyślona. Tak jest też w przypadku łóżka *Formaggio*, możesz mówić co chcesz, ale nie jest tak, że wszyscy teraz biegną kupić łóżko *Formaggio*, aby mieć je w swoim mieszkaniu.

Tak więc zawsze byliśmy w pewnym sensie w opozycji, ale opozycji, która miała wielki zasięg, wielkie, międzynarodowe echo. Przetrywaliśmy polegając na naszych pomysłach, nie poddając się temu, co Florencja chciała sobie wmówić i o sobie opowiedzieć.

Albo, rzecz prostsza, wieszaki *Alberello*, które zrobiłem dla kilku gabinetów dentystycznych. Jest ich około dziesięciu w obiegu, ale to zawsze była ograniczona produkcja, która bardziej identyfikowała się z autorami niż z publicznością. Wieszak na ubrania jest tak radosnym, kolorowym motywem, który wydobywa wewnątrz na zewnątrz, jednak z drugiej strony, wprowadza w kryzys wszystkie tradycyjne meble mieszczańskiego domu. Podobnie z lampami *Superstudies*, *Archizoomu* czy wielu innych. Powodem, dla którego przetrwały jest to, że nalegaliśmy ze swoimi pomysłami, teoretyzowaliśmy je i zdobyliśmy wielki, międzynarodowy rozgłos. Teraz również historia musi się z nami rozliczyć, a więc od 2000 roku muzea, takie jak Centrum Pompidou, Centrum Pecci, MoMA... wszystkie muzea na świecie o tym mówią. Dzięki temu osiągnęliśmy rozpoznanie na miarę nowego Bauhausu.

Nigdy rzecz eksperymentalna nie jest w głównym nurcie, nurcie minimalizmu, z którym utożsamia się całe społeczeństwo. Dlaczego się utożsamia z minimalizmem? Ponieważ pocieszają je nowe odkrycia technologiczne. Jest to logiczne: jeśli świat idzie naprzód rozwijając naukę, technologię i produkcję, ludzie odnajdują siebie w tych przemianach. Takich jak np. telefony komórkowe. Nikt nie chodzi przecież z telefonem ze słuchawką, tylko z komórką! Społeczeństwo identyfikuje design i architekturę wewnątrz tych przemian, przywraca wszystko do tych transformacji. Jeśli natomiast jest coś, co wymyka się tym przemianom, idzie w innym kierunku, dla swoich własnych, cholernych interesów, to zawsze jest to postrzegane jako wyjątek. To samo się tyczy *Made in Italy*, *Ferrari*. Podob-

nie jak w przypadku architektów lat 50. takich jak Carlo Mollino czy Gio Ponti. Wysoka jakość ekspresyjna ich pomysłów, ich wynalazków, ich eksperymentów, ich mebli, reprezentuje *genius loci*, a następnie zostaje zaadoptowana i ponownie użyta jako pochwała, jako swoiste świadectwo włoskiej kreatywności. *Superleggera* autorstwa Gio Pontiego czy stoły Molliniego wykonane z części samolotów, czy też meble Ico Parisiego, który drukuje obrazy historycznych zabytków na tradycyjnych meblach i identyfikuje je jako formę komunikacji, skórę mebli. Stamtąd rodzą się nasze rzeczy, takie jak mój regał na książki w kropki... rodzi się Alchimia, Mendini i jego fotel *Proust* i cała seria interesujących transformacji. Jest więc część technologiczna, która łączy się z postępem i techniką, a następnie część ekspresyjna, bliższa człowiekowi, uczuciom, artystycznej ekspresji, sztuce, która niekoniecznie musi być rozgrywana na poziomie technologicznym.

Wyobraziliśmy sobie rewolucję, do której należał np. projekt *Superstudia Super Superface*, gdzie na środku pustyni wszystko jest okablowane... Środek pustyni z najnowszym sprzętem technologicznym. Dziś byłaby to komórka, sieć internetowa. Architekci z grupy *Superstudio* opisali sieć, która była siecią fizyczną, nie niematerialną, do której dzisiaj przywykliśmy.

[...]

A.K.: Powróćmy do architektury narracyjnej. Jakie historie chcieliście opowiedzieć?

L.B.: Chcieliśmy opowiedzieć historie, które się wzajemnie przeplatały, przecinały, krzyżowały. I robiły to z przypadku, nie według jakiegoś scenariusza. Przykładem tego jest restauracja *Sherwood*. O proszę *Corriere di Sherwood*, tutaj możesz przeczytać historyjkę wzbogaconą zdjęciami...

A.K.: Kto napisał ten tekst?

L.B.: Ja wraz z Titti Maschietto. Takie historyjki były pisane dla *Corriere dei Piccoli*. Tę zbieżność widać również w oprawie graficznej, *Corriere di Sherwood* miało nawiązywać do *Corriere dei Piccoli*, gazetki dla dzieci, w której publikowane były takie historyjki do opowiadania. Dlatego właśnie architektura narracyjna. Ta kartka była menu, znajdowała się przy wejściu do restauracji. Jest to niestety jedyna kopia, którą zachowałem... i to jeszcze w połowie podarta.

A.K.: Gdzie się znajdowała ta restauracja?

L.B.: Na via Torta, dokładnie na wprost dyskoteki Mach2, która należała do tego samego właściciela. Zaaranżowanie wnętrza Mach2 zlecił *Superstudio*, następnie chciał zrobić restaurację, którą zlecił nam – UFO. I nawet nam nie zapłacił!

A.K.: Naprawdę?!

L.B.: Zapłacił nam tylko małą część, ponieważ poszliśmy do adwokata. Najpierw musieliśmy jemu zapłacić, żeby później dostać tę niewielką część z kwoty,

którą był nam winien. Chociaż obiecał nam zapłacić wszystko... no cóż, przynajmniej pozwolił nam zrobić we wnętrzu wszystko to, co nam wpadło do głowy...
[...]

A.K.: Czy możesz opisać mi dokładniej Waszą relację z Umberto Eco oraz semiologią, kiedy byliście na Uniwersytecie?

L.B.: To była semiologia eksperymentalna. Praktycznie byliśmy grupą, która tłumaczyła na sztuki wizualne i architekturę traktaty teoretyczne Umberta Eco. Tym samym staraliśmy się nadać, wskazać nowe możliwości, nowe granice, nowe sposoby realizowania tych teorii. Na przykład domy A.N.A.S. Umberto Eco był nam bardzo bliski, ponieważ widział możliwości w tym, co robimy – to, czego nas nauczał natychmiast tłumaczyliśmy w praktyce.

A.K.: Jest jakaś dokumentacja tych zajęć?

L.B.: Opisał swoje teorie w *Elementi di semiologia*, które następnie zostały wydane pod tytułem *La struttura assente* (Nieobecna struktura), [książce] która była zbiorem jego wykładów uniwersyteckich. Książka została wydana w 1967 przez Bompiani i zadedykowana była Leonardo Ricciemu.

A.K.: Są jeszcze jakieś inne teksty, które omawiałyby Waszą relację?

L.B.: Tak. Z artykułów są te autorstwa Amita Wolfa i Emanuele Piccarda. W pewnym momencie, w 1971 roku, wysłałem Umberto Eco kwestionariusz „Elementi di prossemica territoriale”, który wydrukowałem w 400 kopiach, a on zabrał go na Kongres Literatury Włoskiej w Nowym Jorku w 1972. Z tego wydarzenia powstały *Atti di Convegno*, przygotowane przez Folco Portinari, i tam cytuje Eco nasz kwestionariusz jako przykład młodej literatury. Byliśmy jedyńymi, którzy zostali przez Eco zaprezentowani jako przykład włoskiej literatury. Następnie opublikował go w swojej książce *Dalla periferia dell'impero*, wydanej przez Bompiani. Ten kwestionariusz wystawiłem również na wystawie w Centro Pecci, oprawiając każdą ze stron, ponieważ traktuję go jako pracę, którą należy odbierać wizualnie, jak pracę konceptualną...

A.K.: W Twojej bibliotece widziałam książkę, która wydaje mi się interesująca: *Fantazja i logika w matematyce*.

L.B.: Ah, to książka Luigi Campadelliego, naszego profesora geometrii.

A.K.: Naprawdę w matematyce jest fantazja?

L.B.: Cóż... to była publikacja, którą przygotował specjalnie z okazji wystawy w Palazzo Capponi w 1966 roku, zatytułowanej *Forma e verità* (Forma i Prawda). W tym czasie wypracowywał i nadawał kształt konkretnym strukturom poprzez geometrię czy też próbował wyjaśniać nietypowe struktury, takie jak muszle, poprzez matematykę. A oto katalog wystawy, która odbyła się w Palazzo Capponi. Katalog zredagowany jest przez Lorenza Papi, są tam piękne rzeczy. Zobacz, to był kształt sieci trakcyjnej, krzywej... wszystko to odbywa się na zasadzie sko-

jarzenia pomysłów, jak matematyczną intuicję można przełożyć na artystyczną figurę. Ursula Andress i rzeźba *Nocy* Michała Anioła. Konstrukcja Ferrari, pierwsze Ferrari. Rzeźby Antoine'a Pevsnera czy Antoniego Gaudiego. Riccardo Morandi i struktury obrotowe. Giovanni Michelucci, Leonardo Savioli. Spójrz. Model helikoidalny struktury profesora Campedellego. A oto fotogrametria Riccarda Foresi, członka UFO. Stół do fotogrametrii został przyjęty jako forma... ja również zrobiłem jeden z takich stołów z Ugo Saccardim.

A to jest ta książka *Fantazja i logika w matematyce* Campedellego...

A.K.: Co powiesz o samym autorze?

L.B.: Campedelli był diabelnie trudny. To jest traktat o logice matematycznej zastosowanej w geometrii. Figury, które zostały wyodrębnione są bardzo złożone. Wszystkie ustanowione przez formuły, stąd nowa forma, która pochodzi z nauki. Jednak to, co odkrył traktował jako jedną z możliwości wyrażania, nie jako jedyną możliwość. Natomiast jeśli przedstawić je w pewien sposób, to tak jakby powiedzieć, że inne formy nie są ważne. Kiedy geometrię opisową prowadził Saccardi, byłem całkiem dobry, na tyle, że dostałem najwyższą ocenę – 30 *e lode*. Ale kiedy prowadził Campedelli, z egzaminu dostałem 24. A przede mną oblał 14 osób. Wszystkich. Od rana oblewał wszystkich. Przychodzę ja i zdobywam 24. Dwóch innych, którzy przyszli ze mną – Alessandro Magris i Sandro Gioli, wzięli nogi za pas i nie przystąpili do egzaminu. I byłem sam na egzaminie. W tym czasie poświęciłem się studiowaniu tej książki. Campedelli to geniusz rozpoznany na całym świecie. *Wyobraźnia i logika w matematyce* nie jest tekstem o geometrii opisowej, lecz pokazuje, za pomocą wzorów matematycznych to, co dzieje się w przestrzeni trójwymiarowej.

A.K.: Inny świat...

L.B.: Tak, to inny świat, o niesamowitej złożoności. Wówczas i mnie to bardzo interesowało... krótko mówiąc, będąc na kierunkach ścisłych, byłem dobrze zorientowany w tych formułach. Teraz nic bym nie zrozumiał, nic już z tego nie pamiętam...

To jest natomiast książeczka *Matematyczne modele morfogenezy* René Thoma. René Thom poświęcił się koncepcji nieciągłości, zdefiniował ją matematycznie, wymyślił fraktale oraz teorię katastrof. Poczucie upadku systemu, który trwa i w pewnym momencie się zawala. Ta katastrofa, która jest wyrazem nieciągłości, zostaje poddana teoretyzacji i matematyce.

Florencja, 19.06.2017

Lapo Binazzi: Jak idzie pisanie pracy?

Agata Knapik: Dobrze, jestem w trakcie zbierania materiałów. Wypisałam listę publikacji, w których Wy jako grupa UFO jesteście cytowani, napisałam również rozdział opisujący tło kulturalne Waszych czasów...

L.B.: Widziałaś te dwie książki? Są autorstwa Patrizi Mello. Pierwsza to *Firenze e le avanguardie Radicali. Un seminario di ricerca*. Druga natomiast jest publikacją bardziej historyczną, zatytułowana *Neoavanguardia e controcultura a Firenze. Il movimento Radical e i protagonisti di un cambiamento storico internazionale*. Ta ostatnia jest bardzo ciekawa, ponieważ wskazuje na poprzedników radykalnych, a więc Independent Group z Londynu oraz wszystkie inne doświadczenia..., np. Tom Hayden w Stanach Zjednoczonych, czyli lata 1952, 1953. Ja wówczas miałem dziesięć lat, niewiele wtedy mogłem kojarzyć... Także polecam Ci tę pozycję. Tutaj jest wiele informacji, wiele pożytecznych treści. To książka o tradycyjnym podejściu krytycznym, niemniej jednak z wieloma ważnymi uwagami. Następnie zapisz sobie 24 czerwca [2017], w San Gimignano odbędzie się wydarzenie nazwane *Nottilucenti*, czyli biała noc, podczas której nadmuchana będzie nasza kopuła. Następnie, 20 października [2017] będzie miała miejsce inauguracja [obchodów] 50-lecia architektury radykalnej w Palazzo Strozzi, w salach wystawienniczych Strozzi. Pracuje nad nią cała ekipa z Gianni Petteną na czele. Zostanie wydany z tej okazji obszerny katalog w języku angielskim. Także wartymi odnotowania są ostatnio wydane książki, jedna dotyczy działalności Art/tapes 22 Gianni Melottiego, do której należeli Bill Viola jako technik wideo, Gianni Melotti jako fotograf. Byłem tam również ja oraz artyści tacy jak Giuseppe Chiari, Sandro Chia z Transawangardy z Barbarą Campigli, Achille Bonito Oliva, Giancarlo Biccocchi, Pier Paolo Calzolari, Andrea Daninos... Innymi słowy, była to 3-letnia przygoda, w której uczestniczyłem od środka. Tutaj jest natomiast katalog wystawy w Rzymie na temat konfrontacji Włochów z Japończykami, zorganizowanej przez Rite Adamo i zatytułowanej *Architettura invisibile*. Ta wystawa prawdopodobnie pojedzie do Tokyo, ponieważ została zorganizowana przez Fundację Italia Giappone. Ciekawa jest też wystawa w Villa Borghese. Jest więc spory ferment, z pewnymi niesnaskami wśród radykalnych ze strony Adolfo Nataliniego, Superstudia, Piero Frassinelliego. Cristiano Toraldo di Francia jest natomiast bardziej przychylny.

Polecam Ci również książkę Aleksandry Accocelli *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967-1970*, tam znajduje się rozdział o naszym wydarzeniu w San Giovanni Valdarno. Accocella, razem z Cateriną Toschi, napisała również *Arte a Firenze 1970-2015. Una città in prospettiva* na temat Flo-

rencji z lat 70. To są wszystko najnowsze publikacje. Emanuele Piccardo napisał natomiast o dyskotekach *Radical pipers. Architetture per il divertissement*.

A.K.: Dziękuję za te wszystkie informacje. A czy udało Ci się odnaleźć nagranie wywiadu z Umbertem Eco w restauracji *Sherwood*?

L.B.: Nie, niestety nie. Ta dziewczyna z RAI była bardzo uprzejma, ale powiedziała, że być może nagranie znajduje się na kasecie, która została inaczej nazwana, dlatego nie może go odnaleźć. Być może udało by się skontaktować z żoną Eco, ale szczerze wątpię, ponieważ zawsze była wycofana.

A.K.: Opowiedz mi proszę o debacie zatytułowanej *Arte e provocazione*.

L.B.: Kiedy zorganizowaliśmy wydarzenie w San Giovanni Valdarno, później zostało zwołane posiedzenie, w którym uczestniczyli Umberto Eco, Furio Colombo, Beppe Chiari, burmistrz miasteczka, Claudio Popovic, Titti Maschietto, Patrizia Cammeo i ja. To posiedzenie miało na celu załagodzenie nastrojów..., aby móc przywrócić w debacie to, co tak mocno wstrząsnęło mieszkańcami San Giovanni.

[...]

A.K.: Czy możesz mi opowiedzieć w takim razie o atrofii przedmiotu.

L.B.: Atrofia przedmiotu koresponduje z hipertrofią wyobraźni. To wszystko co jest utopią, w naszym przypadku jest to architektura lub design o poetyckich cechach, ma dla nas w tym czasie duże znaczenie. W 1968 roku atrofia przedmiotu staje się atrofią przedmiotów ogólnego użytku, a więc tych przybyłych ze szkół w Ulm czy Bauhaus, [pochodzących] z tak zwanej rewolucji społeczno-demokratycznej. Mówi o tym maksyma Johna Stuarta Milla: „najwięcej dobra dla jak największej ilości ludzi”. Idealnie objawia się to w hasle *made in Italy*, czyli włoskie zakłady produkcyjne, w których tworzy się we współpracy z architektami i przemysłem, aby następnie zdobyć świat. Jednak na marginesie pozostaje możliwość hipertrofii wyobraźni, którą radykalni eksplorują, sprzeciwiając się strategii społeczno-demokratycznej. Atrofia przedmiotu powinna korespondować z wysoką konceptualizacją, większą artystycznością opartą na sztukach wizualnych, wzornictwie... To było po trosze utopią *Global Tools*.

A.K.: Obok waszych projektów równie ważny jest poziom pisarski. W katalogu *UFO Story* czytamy: „rzucają się w totalne eksperymentowanie technikami pisarstwa, niezwykłymi zwłaszcza w dziedzinie architektury”. Gdzie się krzyżują te dwie dziedziny? Czy można „czytać” jedno bez drugiego? Jak należy się przygotować, aby właściwie odczytać wasze interwencje?

L.B.: Część pisarstwa jest homologiczna z samą architekturą. W praktyce jest to architektura eksperymentalna, która wyraża się również w piśmie i jej eksperymentalnych formach (proroctwach, kabałach, kalamburach, prozie, poetyce itp.).

A.K.: Wracając do Waszych projektów *Urboeffimeri*, wybraliście dmuchane obiekty. Czy możesz opowiedzieć o znaczeniu jakie im nadaliście?

L.B.: Były to formy zaczerpnięte z informacji. Na przykład rakieta jako stały element podziału świata, która z jednej strony pokazywać ma mięśnie ewentualnej wojny nuklearnej, z drugiej wykorzystywana jest do celów czysto handlowych. Następnie były komunikaty reklamowe, jak „Colgate con Vietcong”, który widniał na tubie przypominającej pastę do zębów, wskazując na relację między koncernem Colgate a wojną w Wietnamie. W przypadku dmuchanego dolara – był on symbolem supermarketu, dlatego napisy zaczynały się od gwiazdki „*upermarket” czy „*alvarani” (Salvarani – firma produkująca meble kuchenne) i tak dalej. Dmuchany dolar zdołała na pół przecięta amerykańska flaga oraz wizerunek Rudiego Dutschke.

A.K.: W piśmie *Marcatrè* nr 37–40 opublikowaliście materiały do *Effimero Urbanistico*. W tekście czytamy: „będą produkować unikalne dzieła sztuki, będą potępiać ich charakter niepewności, a także niezdatną rzemieślniczą produkcję, będą przeszkadzającymi elementami w rytuałach i mitach SOCJO-URBANISTYCZNO-ARCHITEKTONICZNYCH, kto może niech przyniesie, wystawimy paragony halucynogennych smakołyków i niedopałków marihuany, cukru, pączki kwiatów, świeżej ricotty, do nieskrępowanego obrotu...”

L.B.: UFO chciało organizować wydarzenia, które angażowałyby studentów i ich w pewnym sensie uwalniały. *Disinibitorio* znaczy uwolnić się z krępujących hamulców.

A.K.: W ostatnim happeningu *Urboeffimeri nr 7* wkorzystaliście kurczaki z różna. Jakie mają konotacje?

L.B.: Happening nr 7 zaczyna się od przybycia na dach Ratusza statku kosmicznego z Wenus. Kosmici z Wenus przybyli, aby rozpocząć konfrontację między swoimi kurczakami z plastiku a prawdziwymi kurczakami z Valdarno. Cały happening to gra przrzucania kurczaków, które reprezentują konsumpcjonizm. Superkonsumpcjonizm, który sprzedawany jest w supermarketach.

A.K.: Wzięliście udział w tej wystawie aby przeszkodzić?

L.B.: Nie, nie. Zaproszono nas, a my zorganizowaliśmy ten wielki happening.

A.K.: A spotkanie zorganizowane po tym wydarzeniu zmieniło coś, udało Wam się wytłumaczyć waszą prowokacyjną postawę?

L.B.: Zmieniło w tym sensie, że nastroje nieco opadły, mieszkańcy w pewnym sensie się uspokoili. Zrozumieli, że nasza prowokacja miała coś na celu, nie była prowokacją dla zabawy, aby zdenerwować mieszkańców San Giovanni Valdarno.

A.K.: *Mostro dell'ID* to projekt niezwykle frapujący, a zarazem niejasny dla mnie. Czy możesz opowiedzieć o jego znaczeniu?

L.B.: Jest to swoista konceptualna utopia na temat terytorium. Pomiędzy „A” i „B” – na nieciągłym odcinku terytorium wykonuje się performanse jeżdżąc

samochodem, wykonując fotografie latających nad tym terytorium samolotów, startujących i lądujących na pobliskim lotnisku. Z tych zdjęć, nałożonych jedno na drugie, zostaje stworzone monstrum składające się z tzw. przepływów informacji. Przez to chcieliśmy powiedzieć: ostrzegamy terytorium przed tym, co wkrótce ma się na nim wydarzyć. Czyli pokazujemy architekturę jako potwora, nie jako rzecz pozytywną, ale jako coś, co musi kolonizować terytorium.

Mostro dell'ID był potworem świadomości według technik psychoanalizy. I w taki oto sposób chcieliśmy dać ludziom do zrozumienia, że procesy budowy architektury nie są neutralne w odniesieniu do samego terenu, ponieważ głęboko go zmieniają. I wszystko to, co później zostało nazwane ekologią w jakimś sensie jest związane z tym potworem ID. Tak więc architektura nie jest siłą neutralną.

A.K.: Podobną kwestię próbowaliście poruszyć w *Giro d'Italia*?

L.B.: *Giro d'Italia* jest próbą uwolnienia, poprzez przejazdówką rowerem, tych miejsc, które są przestrzeniami zakazanymi, a więc miejscami zabronionymi lub miejscami, w których praktykuje się formy przywłaszczenia, kolonizacje terytorium, takie jak szklarnie na warzywa, jak słupy ENEL, jak druty kolczaste i tak dalej. Ostatecznie rozszerzyliśmy swoje badania na całe miasto, peryferię, jak np. domy A.N.A.S., używając do tego mediów, form, które były bardziej formami sztuk wizualnych niż samej architektury. To byliśmy w stanie dostrzec, podczas gdy pozostali nie widzieli nic ponad swój czubek nosa.

A.K.: W jakim sensie?

L.B.: W takim sensie, że my byliśmy bardziej proroczy niż to, co sądzili ludzie wewnątrz Wydziału Architektury. Wzięliśmy los w swoje ręce i zobaczyliśmy co można zrobić różnymi metodami śledczymi. Bardziej zbliżonymi do sztuk wizualnych.

A.K.: Podobnie jak *Kontrprzewodnik*...

L.B.: Tak, jak *Kontrprzewodnik*. Jest on bardziej rozpowszechniony, bardziej wszechobecny, ponieważ zajmuje się wszystkim: podjazdami, domami A.N.A.S., elektrowniami, rurociągami..., wszelkimi formami tetriaryzacji, na które w tym czasie stawiał kapitał, aby kontrolować społeczeństwo. Na przykład rachunki... My natomiast robiliśmy akcje, które były odpowiedzią na te rachunki, a następnie próbowaliśmy sprzedać domy A.N.A.S., aby opłacić rachunki.

A.K.: Udało się Wam?

L.B.: Jasne, parę lat później można powiedzieć, że nam się udało.

A.K.: Te domy nadal istnieją?

L.B.: Tak, nadal istnieją. Teraz powinno odbyć się spotkanie z Ritą Adamo i pracownikiem A.N.A.S., który skontaktował się również z nami, jako świadkami. Nasza praca była bowiem postrzegana jako pozostawione świadectwo. Będą

wprowadzać program ponownego wykorzystania domów A.N.A.S., aby je wynająć lub nawet sprzedać.

A.K.: Teraz nie są używane?

L.B.: Prawie w ogóle. Najpierw należy je odrestaurować. Są ogromnym dziedzictwem. Dla nas było to trochę jak konfrontacja centrum z peryferiami. Domy A.N.A.S. są symbolem tego co się dzieje na ulicach, co się dzieje poza miastem. Są więc raczej na obrzeżach niż w historycznym centrum. Ale taką samą wartość przywiązujemy do historycznego centrum jak i do przedmieść. Wychwalamy, wywyższamy znaczenie domów A.N.A.S., elektrowni, gazociągów itp. zgodnie z myślą, która jest obecnie nieco bardziej rozpoznawalna.

A.K.: Kiedy domy A.N.A.S. zostały zbudowane?

L.B.: Domy A.N.A.S. zostały zbudowane w połowie XIX wieku, następnie zostały zniszczone przez faszyzm i zaadaptowane na przechowywalnie narzędzi dla drogowców, którzy budowali autostrady i je utrzymywali. Stały się więc firmą narodową, która bierze udział w przetargach na budowę autostrad i co jakiś czas wychodzi na jaw jakiś skandal, w którym dochodzi do niesamowitej korupcji. Tak więc staliśmy się tego prorokami.

A.K.: Z jednej strony opracowywaliście temat terytorium, z drugiej realizowaliście wnętrza używając do tego języka pop...

L.B.: Ponieważ we wnętrzach chcieliśmy zrealizować parodię lat 50. Nasza młodość to były lata 50. Wszystkie komiksy – Kaczor Donald, Myszka Miki Walta Disneya, które były dla nas tym, czym dziś są joysticki. Tak więc można powiedzieć, że lata 50. są pierwszym pierścieniem pamięci, którą w sobie zachowujemy jak nasze dziecięce zabawki.

Odkryliśmy, że komiksy mogą być równie ważne jak powieści. Mało tego, były fundamentem naszych osobistych wspomnień, naszej wizji świata. Są to rzeczy, na których możemy dobrze budować.

A.K.: Można powiedzieć, że mieliście takie same zainteresowania jak Umberto Eco, o czym świadczy jego książka *Apokaliptycy i dostosowani*, a więc zainteresowania kulturą popularną. To także odniesienie do jego teorii znaków, gry znaczonego ze znaczącym...

L.B.: Centralnym mechanizmem jest konotacja, czyli łączenie idei. A więc idea, która odwołuje się do innej idei. Jednak między tą pierwszą a następną, jest przeskok znaczenia. Czyli te konotacje odsyłają coraz dalej. Zaczynając od rzeczy oczywistych stopniowo dochodzi się do świata fantazji, do wymyślnego świata.

Ważna jest koncepcja konotacji, konotacja jest fundamentalna przy łączeniu idei. Używaliśmy symbolów naszych czasów łącząc je z ideami coraz bardziej zaawansowanymi. Teorie Eco są między znaczącym a znaczoną. Cała ta kwestia, która przewiduje nieciągłość między znaczoną a znaczącą.

Nieciągłość bierze się właśnie stąd. Koncepcja nieciągłości, sformułowana przeze mnie dla UFO, odnosi się do faktu, że prace UFO oscylują między pop-artem a konceptualizmem, czerpiąc z tej oczywistej sprzeczności kreatywną energię w jej najczystszej postaci. We wnętrzach odnosi się do łańcucha konotacji, skojarzeń, które łączą znaki z coraz bardziej odleglejszymi od nich znaczeniami. W tej kwestii jest jeszcze wiele do powiedzenia i zobaczenia. Koncepcja rozciąga się na inne rzeczy, inne projekty, takie jak *A i B*, jak *Mostro dell'ID*, domy A.N.A.-S. Ta nieciągłość stała się naszą specjalnością.

A.K.: Odnosisz wrażenie, że zrobiłeś wszystko, co chciałeś?

L.B.: Cóż... zrobiło się tyle, ile się mogło zrobić. Ponieważ wtedy nam nie płacili, więc studio szło z trudem. Zrobiliśmy coś, ponieważ mieliśmy *carte blanche*, ale nam nie zapłacili. Jednak jeśli spojrzysz na wszystkie rzeczy, które zrobiliśmy... są tacy, którzy zrobili mniej. Są też tacy, którzy zrobili więcej. Jednak my mogliśmy wyrazić siebie w sposób kompletny, totalny.

A.K.: W książkach o architekturze radykalnej, jeśli chodzi o inspiracje, wspomina się przede wszystkim o austriackich grupach i architektach... miałeś jakąś grupę lub artystę, który miał na Ciebie szczególny wpływ?

L.B.: Powiedziałbym, że to był Fluxus, Sytuacjoniści, pop-art, land-art, wszystko to, co było wówczas awangardą. Na przykład książka Michaela Kirby'ego, na którą zwróciłem Ci uwagę, ponieważ dobrze określa środowisko happeningu. Nie jest to już ten sam sposób podejścia do rzeczy. To rewolucja o 360 stopni. Wszystko się wówczas zmienia. Polecam również książkę Patrizi Mello *Neoavanguardia i controcultura a Firenze*. Zaprezentowane w niej zostały precedensy lat 50.: Debord, Constant, Sytuacjoniści, Independent Group, brytyjski pop, Archigram, Smithson, Fluxus, Rauschenberg. Czyli sam środek problemu. I to jest ciekawe. Zdobyłem przez to nowe informacje, których nie posiadałem, więc może również i Ty na tej lekturze skorzystasz.

A.K.: Z pewnością!

L.B.: No dobrze... Znalazłaś sobie ciężki orzech do zgryzienia.

A.K.: To prawda.

Florencja, 20.10.2017

Lapo Binazzi: To jest katalog z wystawy w Nowym Jorku *SUPERDESIGN* Evana Snydermana, którego poznałaś...

Agata Knapik: I jak się prezentuje?

L.B.: Świetnie! Spójrz: *There is nothing better than radicals...*

A.K.: Dokładnie!... Zupełnie inaczej prezentuje się katalog z wystawy *Utopie radicali...*

L.B.: Ponieważ katalog zawiera więcej tekstu. Ważnym punktem zwrotnym ewolucji jest, moim zdaniem, ikoniczność naszej historii, która była na początku, ale nie była postrzegana jako ukończony projekt, ukończona sztuka. Następnie ta ikoniczność szła w parze z naszymi tekstami, naszymi eksperymentami i krytyką. Ponieważ zarówno we Włoszech jak i w Europie zawsze istnieje nadmiar ideologizacji. Z drugiej strony Amerykanie, czy to Mark DiDomenico z mojej szkoły FIDI (Florence Institute of Design International) czy Evan Snyderman, są znacznie bardziej praktyczni. I nawet w grafice redakcyjnej idą od razu do sedna, to znaczy wzmacniają znak, podkreślają przesłanie obrazów, a nie tekstów czy ideologii.

Wiesz, że w poniedziałek 23 października (2017) odbędzie się konferencja *Maratona Radical* w Palazzo Strozzi, i o 12.30 będziemy opowiadać o naszych doświadczeniach wraz z Titti Maschietto i Patrizią Cammeo

A.K.: Nie wiedziałam, przyjdę w takim razie... Kto był pomysłodawcą wystawy *Utopie Radicali*?

L.B.: Ja. Potem powiedziałem o tym Pino Brugellisowi, który był kuratorem tej niewielkiej wystawy, pamiętasz, w galerii Base-Progetti per l'arte (Florencja), gdzie zrobiłem performans. Przyszedł ją obejrzeć Alberto Salvadori, ówczesny dyrektor Museo Marino Marini. On z kolei rozmawiał z dyrektorem Palazzo Strozzi – Arturem Galansino i pojawiła się możliwość wsparcia ze strony Domu Oszczędności. Tak więc wszystko zaczęło się kręcić. Później Gianni Pettena został kuratorem.

A.K.: To był pierwszy raz, kiedy wszyscy Radykalni się zjednoczyli, właśnie tu, we Florencji.

L.B.: Po raz pierwszy, we Florencji, po pięćdziesięciu latach, wszyscy razem robimy wystawę, na pięćdziesiątą rocznicę architektury radykalnej. Powiedziałem, jak pamiętasz, jak w ciągu pięćdziesięciu lat wielu z nas zmarło, odeszło, a zrealizowanie wystawy tego ruchu nadal nie było możliwe. Robiliśmy wystawy na całym świecie, ale nie we Florencji – to skandal. A więc w końcu. Mówię o tym od kilku lat, Ty to wiesz, i w końcu trafiam na odpowiednich ludzi, którzy praktycznie stali się wykonawcami moich pomysłów. Nie zostałem kuratorem, ale też nie chciałem nim być...

A.K.: Dałeś impuls... przecież Palazzo Strozzi nie organizowało wcześniej tego typu wystaw sztuki współczesnej. To też zasługa Artura Galansino.

L.B.: To prawda. Galansino wniósł wiele nowości, np. wystawa Billa Viola i wiele innych... To jest odważna i zdolna osoba. Taka była potrzebna. Powiedział mi, że nasza inauguracja była jedną z najlepszych, jakie mieli w Palazzo Strozzi. Pod względem wpływu jaki miała oraz zainteresowania. To piękna wystawa...

Natomiast zacząłem Ci tłumaczyć, jaka jest różnica między tą wystawą, a tymi, które były wcześniej. Były one różne, tak samo ciekawe..., ale zawsze towarzyszył

im duży nacisk krytyczny, który kadrował historię, tak, aby łatwiej było wytłumaczyć, aby ludzie mogli zrozumieć. To tak, jakby teraz nie było to już potrzebne, ponieważ jesteśmy wystarczająco znani. Zatem można bezpośrednio rzucić przed publiczność rzeczy takie jakimi są, jakimi je stworzyliśmy, tym samym poszerzając znak artystyczny, podkreślając go. To coś, czego wystawa nie była w stanie dobrze pokazać. Natomiast film zaprezentowany na wystawie, zrealizowany przez dawne studio Azzurro, w którym nie ma ani jednego słowa komentarza, interpretuje cały ruch przy fantastycznej muzyce. To jest prawie wyłącznie świat wizualny. W Ameryce nie ma z tym problemu. Robią to bez wielkiego wysiłku umysłowego. Dajesz im szkic, rysunek, a oni umieszczają go na całej stronie. Jak widać w tym katalogu *SUPERDESIGN*, wszystko jest bardzo dobrze widoczne, nie ma zbyt wielu komentarzy. Na przykład jest tekst Marii Cristiny Didero, który później poprawiłem. Moim zdaniem ten katalog jest nieco lepiej zrobiony od naszego. Są tam też inne grupy z Turynu, takie jak Studio 65, a tutaj są tylko florentczycy. Widać też różnicę w wymiarach, w naszym katalogu wszystko jest zredukowane, jest wiele rzeczy, ale mniej bezpośrednio docierają do widza. Na przykład projekty Archizoomu w amerykańskim katalogu są przedstawione na dwóch dużych stronach, widzisz je natychmiast i rozumiesz od razu. Zmienia się znaczenie graficzne, zmienia się wartość – reprezentacja w dużej skali, która nadaje znaczenie i czyni różnicę graficzną. W katalogu naszej wystawy obrazy są zredukowane do małej skali. Małe zdjęcia słabo oddziałują. Znaczenie ma tekst, eseje, wyjaśnienia. Ponieważ każdy chce mieć coś do powiedzenia... jest esej Marii Cristiny Didero, esej Pino Brugellisa, esej Gianni Petteny, Alberto Salvadoriego... wszyscy chcieli przedstawić swoją interpretację, co jest oczywiście w porządku. Ale w przypadku materiałów takich jak nasze, to przedmioty, rysunki, przedstawienia przemawiają – to wizualny świat. Nie ma już potrzeb wyjaśniania, uzasadniania... Na przykład spójrz tutaj na nadmuchiwaną kopułę. Tutaj jest zdjęcie na pół strony, a gdyby było w amerykańskim katalogu, byłoby na całą stronę. I wtedy bum! Trafia w Ciebie. Wówczas ten przedmiot jawi się w pełni, w pełnym znaczeniu. Tak samo inne projekty. Jesteśmy przyzwyczajeni do tego materiału, który, powiedzmy, jest bardziej conceptualny, to pomysły, które się pojawiają. Ten projekt *No-Stop City* lub wnętrza-scenerie, które są wizualną sztuczką. Gdyby to było na dwie strony... Albo na przykład Casa A.N.A.S. w dyskotecce *Bamba Issa*, wyobraź sobie to na pół strony, albo na dwóch stronach: zupełnie inna sprawa. Ludzie zaczynają lepiej widzieć poszczególne szczegóły... to tak jakby *full immersion*.

Ale wtedy pojawiają się koszty. To jest banał, ale im większy format tym większe koszty.

A.K.: Poza tym zostało napisanych wiele tekstów na temat tego okresu. Może więc brakuje tego elementu skoncentrowanego na obrazie.

L.B.: Tak, tak... no cóż. Pomimo to jest to bardzo dobry katalog z wystawy w Strozzi. Podobnie jak ta książka *Firenze e le avanguardie radicali* napisany przez studentów Patrizii Mello.

A.K.: Ona jest bardzo aktywna...

L.B.: Tak, dużo robi. Przedstawiła tę książkę podczas swojego pobytu na Triennale di Milano. I tam została, nie przyjechała do Florencji na inaugurację. Pytali się jej, czy nie chciałaby napisać komentarza do wystawy, ale ona woli być sama, sama pisać książki. Tak więc odmówiła.

Tak więc należy zawsze mieć na uwadze różnicę skali. Powoli zarobiliśmy na to, aby być prezentowani w ten, coraz bardziej umocniony sposób.

Te książki są teoriami, te Patrizii Mello... nabyłaś te książki?

A.K.: Tak, zdobyłam obydwie.

L.B.: Świetnie. Ta natomiast jest Alessandry Acocelli, w poniedziałek poprowadzi ona *Maratona Radicale*.

Tak więc, tutaj jesteśmy bardziej literaccy. Dom wydawniczy Quodlibet Libreria to świat literacki, gdzie część wizualna jest bardzo mała, bardzo zredukowana. To jest ich wybór. Tak jakby w Europie, we Włoszech był jakiś opór wobec poszerzania znaku, kultury wizualnej. Z punktu widzenia semiotyki jest to zawsze walka między kodami wizualnymi (semiologia, semiotyka) a lingwistyką. Oni reprezentują fazę lingwistyczną – czyli dydaktyka, objaśnianie, itp. Amerykanie natomiast uderzają bezpośrednio – boom! ... wolą kulturę wizualną i mają ją bardziej rozwiniętą. Mają również więcej możliwości i publikują książki, które kosztują więcej. Książka z kolorowymi fotografiami kosztuje zdecydowanie więcej. Tam, gdzie jest tekst tekst, ilustracje są zredukowane. Natomiast tam, gdzie są same zdjęcia, są one traktowane jako punkt centralny, nie tekst czy wyjaśnienie. Tak jak tutaj mamy zdjęcie lampy *Paramount*, *MgM* czy *Dollaro* w złocie na dwóch stronach... Ten, kto widzi te przedmioty na tych dużych, kolorowych zdjęciach, ma chęć kupienia ich. Gdyby było inaczej, byłaby wątpliwość...

A.K.: Są tylko do studiowania...

L.B.: Dokładnie! Zrozumiałas? Amerykanie natomiast przechodzą do rzeczy, ponieważ dzięki temu, co się zarabia ze sprzedaży na rynku, można później tworzyć wystawy takie jak w Palazzo Strozzi.

To była batalia, o której Umberto Eco i Roland Barthes jasno pisali, między kodami wizualnymi i literackimi w starej Europie środkowej. Z jednej strony lingwistyka – analiza języka, czyli kwestia literacka, natomiast obrazy, które są ikonami należą do semiotyki. Nadal była to stara kwestia, *la vexata quaestio*, Roland Barthes'a i jego *Podstaw semiologii* oraz Umberta Eco z *Nieobecną strukturą*: czy semiotyka jest częścią lingwistyki czy raczej lingwistyka jest częścią semiotyki, która dokonuje analizy wszystkich znaków – wizualnych i literackich. Tak więc de Saussure, który był oczywiście niezwykle ważny, oraz jego zwolennicy,

próbowali wprowadzić semiotykę do lingwistyki. Podczas gdy ci, którzy zrozumieli wartość znaków wizualnych, telewizję, komputer, te wszystkie przemiany społeczne i technologiczne, chcieli, aby kultura wizualna zajęła swoje stanowisko. Powstały wówczas dwa punkty widzenia: kto był za de Saussure'em zaczął identyfikować się ze środkową Europą, z racjonalizmem, z modernizmem, jako przeciwstawiający się kulturze obrazu. Z drugiej strony byli ci, jak my, którzy „ujeździli” kulturę wizualną umacniając ją refleksjami politycznymi, sztukami wizualnymi, performansami. Było w tym wiele głębi, ale aby ją odkryć musiała przejść przez ikoniczność. Ikoniczność nie powstaje tak jak kanapa Bocca... Ona jest ikoniczna z definicji, ponieważ na okładce jest absolutna. Maria Cristina Didero, która jest bardzo dobrą kuratorką, ona te rzeczy świetnie rozumie. Dlaczego tak jest? Ponieważ jest kuratorką niezależną. Gdyby była na przykład uniwersytecką, nie mogłaby robić takich rzeczy. Ponieważ wsadziliby jej patyk w szprychy. Pojawiliby się przeciwnicy, próbowaliby ją przekonać, powiedzieliby jej, że gdyby tak zrobiła, to by nie zrobiła doktoratu, nie objęłaby profesury, nie zrobiłaby kariery itd. A ona to robiła i miała więcej wolności.

A.K.: Wydaje mi się, że nadal dominuje tendencja intelektualizowania wszystkiego. A sam powiedziałeś, z grupą UFO, że nie chcesz niczego tłumaczyć, robić przypisów...

L.B.: Tak, to jest pewna prowokacja, kiedy mówię, że lepiej kiedy jest mniej wyjaśniania, a więcej konsystencji. Więcej mięsa, mniej dodatków...

A.K.: Rozumiem, że materiałem, z którym się powinno pracować są wasze projekty. Wszyscy są w stanie napisać co myślą, ale prawda leży w waszych projektach...

L.B.: Tak, ale jest to zawsze prawda relatywna. Jest to jednak proces wzmacniania znaku, który służy zarówno części zintelektualizowanej, krytycznej, esejistycznej, o której mówiliśmy wcześniej, jak i w części ikonicznej. Stół Gaetano Pesce przedstawiony w taki sposób jest absolutny. Zmusza ludzi do powiedzenia „kto wydał tyle pieniędzy na ten katalog, aby zrobić wystawę?”. A więc w ludziach pojawia się chęć posiadania jakiegoś przedmiotu, ponieważ wiedzą, że dziś wart jest, nie wiem 50 tysięcy euro, a jutro może być wart 200 tysięcy euro. Podobnie jak fotel Rona Arada, który pochodzi ze świata industrialnego. Czyli widzieli oni drogę tam, gdzie inni jej nie dostrzegali, dostrzegali to 20, 30 lat przed Ronem, przed Philippem Starckiem itp. Słusznym jest mieć taką waloryzację, jednak nie możesz ich utrzymać bez właściwej reprezentacji. W przypadku performansów, happeningów itp., aby je zobaczyć należy je odpowiednio przedstawić... jak *Bamba Issa*. Czyli na dużym zdjęciu, tak żeby je zrozumieć, przeanalizować. Jeśli to zrobisz na małej ilustracji, na pół strony... nic nie widzisz. Mówisz: „ah okej, rozumiem, zrobili performans”... Nie jest to właściwy sposób wyjaśniania. Potrzeba te rzeczy zobaczyć dobrze. Tak, aby nie było wątpliwości.

Rozumiałaś, w jakim jesteśmy momencie?

A.K.: Wyboru reprezentacji?

L.B.: Tak. Jest to moment, w którym należy koncentrować się na przedmiotach, aby je sprzedać. Jednak co się wówczas dzieje? Ponieważ ja takie podejście przeczulem wcześniej, jestem na to przygotowany. Inni muszą się zorganizować. Nie mają już nic. W sumie to ja też, ale ja w przeciwieństwie do nich kontynuowałem produkowanie. I teraz mam nowe projekty, nowe rzeczy, tak więc dochodzą również rzeczy nowe.

A.K.: Masz jakieś propozycje wyprodukowania Twoich projektów?

L.B.: To już miało miejsce. Teraz to ja muszę się zdecydować, ponieważ od dawna chciałem wyprodukować 2-metrową kanapę-grzyba. To co stworzyliśmy zostało zniszczone. Więc trzeba wszystko odtworzyć. Proponowałem to Robercie Meloni z Poltronova, która do tej pory odmawia. Ponieważ nie zrozumiała. Teraz widzi, że to ja namówiłem... moimi wysiłkami, moimi przekonywaniami, moją autoprodukcją, niezawodnością... namówiłem Gianniego Pettene, aby odradził Poltronovej kontynuację produkcji elementów, których ludzie nigdy nie wstawią do swoich mieszkań, nie dlatego, że są to obiekty, które nie pasują do osobistego gustu, ale ponieważ są one swoim własnym potępieniem. Pochodzą z pop-artu, ze sztuki konceptualnej. Z jednej strony trudna konceptualność, z drugiej rodzaj powierzchowności i kolorystyki, za dużo kolorów, za dużo wzorów. We Włoszech na przykład nadal podąża się za minimalizmem, próbując faworyzować stronę etyczną. Myli się etykę z ruchem nowoczesnym i dziedzictwem współczesnego ruchu, a racjonalizm to dla nich etyka. Reszta to materiał pochodzący z Ameryki, z pop-artu. My natomiast staliśmy się jeźdźcami awangardy, uosabialiśmy ją, reprezentowaliśmy ją taką, jaka była.

[...]

A.B.: Czy przechowujesz w swoim archiwum dokumentację ze spotkania w Ratuszu San Giovanni Valdarno, kiedy Umberto Eco „uratował” was przed mieszkańcami miasta?

L.B.: Z tego konwentu są zdjęcia i dokumentacja, ale wciąż nie zostały należyście opracowane. Część pojawiła się w książce *L'arte intera di Marezzo* (2009) Giorgia Marrotty. Ta książka jest pierwszą oficjalną publikacją na ten temat, czyli od 1968 do 2009 minęło 40 lat. Są w niej zdjęcia. Na tej fotografii jest Umberto Eco, Beppe Chiari, Furio Colombo, burmistrz miasta, Claudio Popovich, oraz my: ja, Titti Maschietto, Patrizia. Tutaj jest wieża, Anita Garibaldi, tutaj manifestacje niezadowolenia. Czyli tutaj znajdziesz dokumenty, których w tym momencie potrzebujesz. Nic więcej i lepiej nie zostało zrobione. Ja mam natomiast inne manifesty, ale nie należą one do łatwej lektury, ponieważ powinny być odczy-

tane chronologicznie, kiedy pojawiały się na murach miasta. Z tego powstałaby oddzielna książka. W Twoim przypadku powinnaś zrobić kwerendę w Archiwum San Giovanni Valdarno. Fausto Forte jest radnym kultury, był również na inauguracji wystawy w Palazzo Strozzi. Nie ma sensu, żebyś brała wszystkie informacje, jeśli interesuje cię tylko przypadek UFO.

A.K.: Tak, tak, dokładnie. Jestem ciekawa co wówczas powiedział Umberto Eco.

L.B.: Co powiedział? Eh, ... co powiedział? Ja mam te materiały, ale są nie zredagowane. Nie są przeznaczone do publikacji i być może są niekompletne. Lepiej jeśli poszukasz ich w archiwum... ja mam tutaj swoją interwencję oraz Umberta Eco.

A.K.: Czy w tym archiwum mają te interwencje?

L.B.: Tak, mają... Następnie jest interwencja Furio Colombo, która została później opublikowana w *Espresso*. Jednak wszystkie te materiały powinny być zebrane w jednej publikacji. I ja te materiały... szczerze mówiąc, niechętnie pokazuję poza moim studium. Ponieważ wierzę, że się je wszystkie zbierze... Być może mają również interwencję Micciniego i pozostałych, którzy uczestniczyli w debacie. Również Miccini pisał manifesty do gazet... Ta debata uratowania nam skórę.

A.K.: Chciałabym jakiegoś potwierdzenia inspiracji, wpływu, bliskości, jakie czerpalicie od Eco.

L.B.: Oczywiście. Jednak, chciałabym zaznaczyć, temat, którym chcesz się zająć... nie ma pewnych punktów zaczepienia, w tym sensie, że nie są to publikacje, są to materiały, które nie zostały jeszcze opublikowane. Więc jeśli zrobisz książkę o San Giovanni Valdarno, to jest już inna sprawa. Możesz to pogłębić, a ja dam Ci kserokopie i wszystko. Ale w tym przypadku będzie lepiej, jeśli pójdziesz do archiwum gminy Valdarno, przestudujesz te materiały, a potem wybierzesz to, czego potrzebujesz.

A.K.: A może zrobić analizę poprzez happening w San Giovanni Valdarno?

L.B.: To będzie dopiero zadanie. Zasluguje na pogłębienie i kompleksowe potraktowanie, jest to fundamentalny rozdział pracy UFO, ale to ciężkie zadanie. Teraz są dmuchane obiekty w Palazzo Strozzi, w Mercato Centrale, jest kopia Duomo, dom A.N.A.S. w Museo Pecci. Jest więc tak wiele materiałów. Nawet jeśli weźmiesz tę książkę i książkę Patrizii Mello, jest już wiele rzeczy. W porównaniu z Twoją rozprawą, to tutaj staje się epizodem, nie jest centralną kwestią. Nie ma potrzeby używania oryginalnego materiału. Aby uzyskać oryginalny materiał, musisz zagłębić się w to za bardzo. To co tu znajdziesz wystarczy do opowiedzenia. Ta książka Marotty to mały rdzeń, ale wystarczy na to, czego potrzebujesz do swojej pracy. Ponieważ kwestia San Giovanni Valdarno może stać się kolejną, oddzielną pracą.

A.K.: Kto wykonał nowe dmuchane obiekty, które zostały zawieszane w Palazzo Strozzi i w Mercato Centrale?

L.B.: Fundacja Palazzo Strozzi. Zostały wykonane w Chinach.

A.K.: I są dokładnie takie jak te z 1968 roku?

L.B.: Nie, ponieważ tamte były przezroczyste, natomiast ja zdecydowałem się zrobić je białe, PCV jest zbyt przezroczysty i przez to napisy byłyby nieczytelne. Dlatego zdecydowałem, aby były bardziej mięsiste.

Na szczęście Marc Didomenico odkupił prawa autorskie do reprodukcji Rudiego Dutchke na dmuchanym *Dolarze*, który teraz wisi w Palazzo Strozzi. Gdyby nie to, ten projekt nie byłby kompletny. A tak został odtworzony bardzo dobrze. Ponadto podpisałem odpowiednią umowę, dlatego po wszystkim to ja otrzymam dmuchanego Dolara i pocisk.

A.K.: Świetnie!

L.B.: Tak, cudownie, ale nie wiem, gdzie mam je trzymać!

A.K.: Gdzie byłoby można?

L.B.: Dostałem zapytania od Centro Pecci, również Centre Pompidou pytało o te obiekty. Ale ja... zapytali, za ile chciałbym je sprzedać, a ja strzeliłem jakieś 150 000 euro i odmówili. Jednak, gdyby znalazły się w Centre Pompidou, byłoby to, mówiąc szczerze, dla mnie korzystne. Zobaczymy... gdyby obiecali mi wystawę o UFO w Centre Pompidou i gdyby coś tam by mi zapłacili za obiekty, to wówczas... jest czas przygotować katalog, wystawę... kto wie.

Pytali mnie również z San Giovanni Valdarno oraz Mirko Zardini z Muzeum w Montrealu, ale powiedzieli: „my nie płacimy... za to wypromujemy”. Zobaczymy co z tego wyjdzie.

A.K.: Tak. Będę trzymała kciuki. Przyjdę posłuchać Waszych wspomnień podczas konferencji *Maratona Radicals*, to będzie napewno bardzo ciekawe.

Dziękuję Ci Lapo za wszystkie nasze rozmowy.

Spis ilustracji

Il. 1.	Lapo Binazzi w swoim studiu-archiwum we Florencji, 2016, fot. autorki.	12
Il. 2.	Studio-archiwum Lapo Binazziego we Florencji, 2016, fot. autorki.	13
Il. 3.	Studio-archiwum Lapo Binazziego we Florencji, 2016, fot. autorki.	13
Il. 4.	Okładka “Gruppo Ufo: le ‘cammelle di salvataggio’”, <i>Domus</i> , 1970, nr 483	14
Il. 5.	Okładka “La provocazione degli Ufo: happening all’Eurodomus”, <i>Domus</i> , 1972, nr 513	14
Il. 6.	Okładka “L’interno della boutique ‘You Tarzan Me Jane’, boutique di ‘dressing’ spontaneo, allestita a Firenze dagli UFO”, <i>Domus</i> , 1973, nr 528	14
Il. 7.	Okładka “Le persone che si sono unite nella redazione di <i>Casabella</i> il 12 gennaio 1973 per fondare la GLOBAL TOOLS (foto di Carlo Bachi dipinta e sistemata da Adolfo Natalini), <i>Casabella</i> , 1973, nr 377	15
Il. 8.	Okładka “‘Ipotesi di sopravvivenza 1’, giugno 1971, dalla serie Fotografie della sopravvivenza, degli UFO”, <i>Casabella</i> , 1974, nr 386.	15
Il. 9.	UFO, <i>Urbeffimero</i> nr 1–3, Wydział Architektury, atrium San Clemente, Florencja 12.02.1968. Archivio UFO di Lapo Binazzi	109
Il. 10.	UFO, <i>Urbeffimero</i> nr 1–3, Wydział Architektury, atrium San Clemente, Florencja 12.02.1968. Archivio UFO di Lapo Binazzi	109
Il. 11.	UFO, <i>Urbeffimero</i> nr 1–3, Wydział Architektury, atrium San Clemente, Florencja 12.02.1968. Archivio UFO di Lapo Binazzi	109
Il. 12.	UFO, <i>Urbeffimero</i> nr 1–3, Florencja 12.02.1968. Archivio UFO di Lapo Binazzi.	110
Il. 13–14.	UFO, <i>Urbeffimero</i> nr 5, Florencja, 26.04.1968. Archivio UFO di Lapo Binazzi.	111
Il. 15–16.	UFO, <i>Urbeffimero</i> nr 6, Florencja, 12.05.1968. Archivio UFO di Lapo Binazzi.	114
Il. 17.	UFO, instalacja do XIV Triennale w Mediolanie, 1968. Archivio UFO di Lapo Binazzi	118

- Il. 18. UFO, zaproszenie na happening *Chicken Circus Circulation, ovvero happenveironment, ovvero Superurbefimero nr 7* podczas VI edycji Premio Masaccio, San Giovanni Valdarno, 1968. Archiwum Casa Masaccio centro per l'arte contemporanea w San Giovanni Valdarno, fot. autorki. 121
- Il. 20. UFO, *Chicken Circus Circulation, ovvero happenveironment, ovvero Superurbefimero nr 7*, San Giovanni Valdarno, 1968. Archivio UFO di Lapo Binazzi. 123
- Il. 19. UFO, *Chicken Circus Circulation, ovvero happenveironment, ovvero Superurbefimero nr 7*, San Giovanni Valdarno, 1968. Archivio UFO di Lapo Binazzi. 123
- Il. 21. Manifest młodzieży parti DC (Demokratyczna Parta Chrześcijańska), San Giovanni Valdarno, 25.06.1968. Archiwum Casa Masaccio centro per l'arte contemporanea w San Giovanni Valdarno, fot. autorki. 125
- Il. 22. Artykuł E. Miccini „Nuovi interventi per il premio ‘Masaccio’”, *L'Unità*, 16.07.1968. Archiwum Casa Masaccio centro per l'arte contemporanea w San Giovanni Valdarno, fot. autorki. 126
- Il. 23. Artykuł C. Popovich, Polemiche e dibattiti attorno al ‘Masaccio’”, *L'Unità*, 07.07.1968. Archiwum Casa Masaccio centro per l'arte contemporanea w San Giovanni Valdarno, fot. autorki 126
- Il. 24. UFO, *ANAS Restoration*, dziedziniec Palazzo San Clemente, Florencja, 1969. Archivio UFO di Lapo Binazzi 132
- Il. 25. UFO, *Rebus gonfiabile (Rebus viventi all'Isolotto fra le baracche di Don Mazzi)*, Florencja, 1969. Archivio UFO di Lapo Binazzi. 132
- Il. 26. UFO, *Restauro acquedotto romano di campagna*, dziedziniec Palazzo San Clemente, Florencja 1970. Archivio UFO di Lapo Binazzi. 133
- Il. 27. UFO, rekonstrukcje *Urbeffimero – Esselunga* z okazji wystawy *Utopie Radicali*, dziedziniec Palazzo Strozzi, Florencja, 2017, fot. autorki 133
- Il. 28. UFO, rekonstrukcje *Urbeffimero – Colgate con Vietcong/UFO* z okazji wystawy *Utopie Radicali*, Mercato Centrale, Florencja, 2017, fot. autorki. 134
- Il. 29. UFO, wnętrza restauracji *Sherwood*, Florencja, 1969. Archivio UFO di Lapo Binazzi. 136
- Il. 30. UFO, wnętrza restauracji *Sherwood*, Florencja, 1969. Archivio UFO di Lapo Binazzi. 136
- Il. 31. UFO, wnętrza restauracji *Sherwood*, Florencja, 1969. Archivio UFO di Lapo Binazzi. 137
- Il. 32. UFO, wnętrza restauracji *Sherwood*, Florencja, 1969. Archivio UFO di Lapo Binazzi. 137

Il. 33.	Lapo Binazzi, rysunek wnętrza <i>Sherwood</i> , 1972. Archivio UFO di Lapo Binazzi.	138
Il. 34.	UFO, wnętrze butiku <i>Mago di Oz</i> , Viareggio, 1969. Archivio UFO di Lapo Binazzi.	141
Il. 35.	UFO, wnętrze butiku <i>Mago di Oz</i> , Viareggio, 1969. Archivio UFO di Lapo Binazzi.	141
Il. 36.	UFO, wnętrze butiku <i>Mago di Oz</i> , Viareggio, 1969. Archivio UFO di Lapo Binazzi.	142
Il. 38.	UFO, happening <i>La comune agricola di Piazza della Signorina</i> , Florencja, 1970. Archivio UFO di Lapo Binazzi	142
Il. 37.	UFO, wnętrze butiku <i>Mago di Oz</i> , Viareggio, 1969. Archivio UFO di Lapo Binazzi.	142
Il. 39.	UFO, wnętrza butiku <i>Saga de Xam</i> , Florencja, 1969. Archivio UFO di Lapo Binazzi.	143
Il. 40–41.	UFO, wnętrza butiku <i>Saga de Xam</i> , Florencja, 1969. Archivio UFO di Lapo Binazzi.	144
Il. 42–44.	UFO, wnętrza sklepu zielarskiego <i>Re di Puglia</i> , Florencja, 1969. Archivio UFO di Lapo Binazzi	145
Il. 45–48.	UFO, wnętrza dyskoteki <i>Bamba Issa I</i> , Viareggio, 1969. Archivio UFO di Lapo Binazzi	147
Il. 49–52.	UFO, wnętrza dyskoteki <i>Bamba Issa I,I</i> Viareggio, 1970–1971. Archivio UFO di Lapo Binazzi	149
Il. 53–54.	UFO, wnętrza dyskoteki <i>Bamba Issa III</i> , Viareggio, 1972. Archivio UFO di Lapo Binazzi.	150
Il. 55.	UFO, lampa <i>Dollaro</i> podczas wystawy <i>Utopie Radicali</i> , Palazzo Strozzi, Florencja 2017, fot. autorki.	154
Il. 56.	UFO, lampa <i>Paramount</i> podczas wystawy <i>Utopie Radicali</i> , Palazzo Strozzi, Florencja 2017, fot. autorki	155
Il. 57.	UFO, lampa <i>MGM</i> podczas wystawy <i>Utopie Radicali</i> , Palazzo Strozzi, Florencja 2017, fot. autorki.	156
Il. 58–59.	UFO, Studio na Piazza della Signorina, Florencja, 1971. Archivio UFO di Lapo Binazzi	157
Il. 60.	UFO, laboratorium rzemieślnicze <i>Casa ANAS Laboratorio artigiano oggetti per la casa</i> , Piazza del Limbo, Florencja, 1975. Archivio UFO di Lapo Binazzi.	157
Il. 61–64.	UFO, dokumentacja fotograficzna przydrożnych domów A.N.A.S., 1969–1973. Archivio UFO di Lapo Binazzi	160
Il. 66.	UFO, <i>Architettura della burocrazia</i> , katalog opublikowany w <i>Casabella</i> , 1973, nr 378	161

Il. 65.	UFO, <i>Viliaggio ANAS</i> , projekt na <i>Eurodomus</i> , Mediolan, 1970. Archivio UFO di Lapo Binazzi.	161
Il. 67.	UFO, <i>Il Mostro dell'ID</i> , 1974. Archivio UFO di Lapo Binazzi	163
Il. 68.	UFO, performans <i>Giro d'Italia</i> , Space Electronic, Florencja, 1970. Archivio UFO di Lapo Binazzi.	164
Il. 69.	UFO, performans <i>Giro d'Italia</i> , Space Electronic, Florencja, 1970. Materiał opublikowany w: <i>In. Argomenti e immagini di design</i> , 1972, nr 6, s. 66–67	167
Il. 70–73.	UFO, performans <i>Giro d'Italia. Evasione alla rovescia sul territorio</i> , wystawa <i>Contemporanea</i> , Villa Borghese, Rzym, 1973. Archivio UFO di Lapo Binazzi.	168
Il. 74.	Rower Lapo Binazziego w jego studiu, Florencja, 2016, foto autorki	169
Il. 75–78.	UFO, seria fotografii <i>Controllo, colonizzazione e fascismo sul territorio</i> , 1970–1973. Archivio UFO di Lapo Binazzi	174
Il. 79.	UFO, seria fotografii <i>Controllo, colonizzazione e fascismo sul territorio</i> , 1970–1973. Archivio UFO di Lapo Binazzi	175
Il. 80–83.	UFO, komiks <i>Produzione industriale e creatività individuale</i> , scena 1, <i>Casabella</i> , 1973, nr 379, s. 46–47.	176
Il. 84–86.	UFO, komiks <i>Produzione industriale e creatività individuale</i> , scena 7, <i>Casabella</i> , 1973, nr 379, s. 46–47.	177
Il. 87.	UFO, happening <i>Casa a ostacoli sul territorio</i> , <i>Domus</i> 1972, nr 513, s. 34.	179
Il. 88–93.	UFO, nieprawdziwy kwestionariusz <i>Elementi di prossemica territoriale</i> , opublikowany w: <i>Innovazioni tematiche espressive e linguistiche della letteratura del Novecento: atti dell'VIII Congresso dell'associazione internazionale per gli studi di lingua e lettera italiana</i> (Biblioteca dell'“Archivum Romanicum”, vol. 128), Firenze, 1976, s. 239–244.	182
Il. 94.	Lapo Binazzi, <i>Manifesto del discontinuo</i> , dokument zaprezentowany na wystawie <i>Unidentified Flying Object</i> , Frac Centre, Orléans, 2022–2023. Archives Frac, Orléans.	193
Il. 95.	Lapo Binazzi, <i>Manifesto del discontinuo</i> , dokument zaprezentowany na wystawie <i>Unidentified Flying Object</i> , Frac Centre, Orléans, 2022–2023. Archives Frac, Orléans.	194
Il. 96.	Lapo Binazzi (UFO), „Umberto Eco <i>Segno</i> ”, <i>Domus</i> , 1974, nr 530, s. 49–50	199
Il. 97–98.	Lapo Binazzi wraz z autorką podczas inaguracji wystawy <i>Utopie Radicali</i> w Palazzo Strozzi, Florencja 2017, fot. autorki.	279

Bibliografia

Materiały źródłowe

Rozmowy z Lapo Binazzim, Florencja, 2015–2017, archiwum autorki.

Książki i czasopisma

- 9999, „Progetto di concorso per l'Università di Firenze”, *Domus*, nr 509, 1972, s. 12.
- 9999, „Space Electronic- environnement audiovisivo”, *Casabella*, 1971, nr 356, s. 46–49.
- XXXI Maggio Musicale Fiorentino. Convegno internazionale Centri Sperimentali di Musica Elettronica*, Firenze, 9–14 giugno 1968.
- Accame Giovanni Maria, Boatto Alberto, Dorflès Gillo, Maltese Corrado, Montana Guido, Popovich Claudio, Vergine Lea, 6. *Premio Masaccio S. Giovanni Valdarno 23–6–24.7*, katalog wystawy, Città di San Giovanni Valdarno, Firenze 1968.
- Achille Bonito Oliva su Krzysztof M. Bednarski e non solo = Achille Bonito Oliva o Krzysztofie M. Bednarskim i nie tylko (ABO – KMB. Sztuka jako forma obrony)*, red. M. Salwa, tłum. M. Fabbri, Łódź 2010.
- Acoccella Alessandra, *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967–1970*, Macerata 2016.
- Ambasz Emilio, *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, New York 1972.
- Angelidakis Andreas, Pizzigoni Vittorio, Scelsi Valter, *Super Superstudio*, Milan 2015.
- Annicchiarico Silvano (red.), *1945–2000. Il Design in Italia. 100 oggetti della collezione permanente del design italiano alla Triennale di Milano*, A. Morello (wstęp), Milano 2001.
- Archizoom, „Discorsi per immagini”, *Domus*, 1969, nr 481, s. 46–50.
- Archizoom, „Dressing Design”, *Casabella*, 1973, nr 373, s. 17–22.
- Argan Giulio Carlo, Assunto Rosario, Munari Bruno, Menna Filiberto, „Architettura e cultura di massa”, *Op. Cit.*, 1965, nr 3, s. 8–21.
- Argan Giulio Carlo, Assunto Rosario, Munari Bruno, Menna Filiberto, „Design e mass media”, *Op. Cit.*, 1965, nr 2, s. 8–30.
- Baj Enrico, Dangelo Sergio, *Peintures nucléaires*, katalog wystawy, Gallerie Apollo, Bruxelles 1952.
- Bargiacchi Enzo Gualtiero, Sacchettini Rodolfo, *Cento storie sul filo della memoria. Il „Nuovo Teatro” in Italia negli anni '70*, Pisa 2017.
- Barthes Roland, *Mitologie*, A. Dziadek (tłum.), K. Kłosiński (wstęp), Warszawa 2000.
- Barthes Roland, „Semiologia e urbanistica”, *Op. Cit.*, 1967, nr 10, s. 7–17.

- Berti Luciana, *La Galleria Inesistente. Pratiche artistiche di un gruppo anonimo tra gli anni '60 e '70*, Milano 2015.
- Biocchi Maria Gloria, *Tra Firenze e Santa Teresa. Dentro le quinte dell'arte. Art/tape/22 ('73/'87)*, Venezia 2003.
- Binazzi Lapo, „Ghiribizzi di luce”, *Interni annual*, 1990, [w:] *UFO Story. Dall'architettura radicale al design globale*, S. Pezzato (red.), katalog wystawy, Centro Pecci, Prato 2012, s. 267–268.
- Binazzi Lapo, *Global Tools – Gruppo 'Teoria'*, 10 October 1974, [w:] *UFO. Unidentified Flying Object for Contemporary Architecture: UFO's Experiments between Political Activism and the Artistic Avant-garde*, Beatrice Lampariello, Andrea Anselmo, Boris Hamzeian (red.), New York, Barcelona 2022, s. 328.
- Binazzi Lapo, „Manifesto del discontinuo” (1969), [w:] *La città invisibile. Architettura sperimentale 1965/1975*, Pettena Gianni (red.), Florence 1983, s. 188–189.
- Binazzi Lapo, *Scrittura creativa*, [w:] Calatroni Sergio (red.), *Lettere Segrete. Antologia di scritti e di oggetti di design*, Milano 1989, s. 22–23.
- Binazzi Lapo, „UFO”, [w:] Lara-Vinca Masini (ed), *Topologia e Morfogenesi. Utopia e crisi dell'antinatura. Momenti delle intenzioni architettoniche in Italia*, katalog wystawy, Venezia 1978, s. 56–57.
- Binazzi Lapo, „Umberto Eco Segno”, *Domus*, 1974, nr 530, s. 49–50.
- Binazzi Lapo (UFO), *Discontinuità e territorio*, [w:] Pezzato Stefano (red.), *UFO Story. Dall'architettura radicale al design globale*, katalog wystawy, Centro Pecci, Prato 2012, s. 248–251.
- Binazzi Lapo (UFO), „Manifesto del discontinuo” (1974), *Progettare Inpiù*, 1974, nr 8, s. 24–25.
- Binazzi Lapo (UFO), „Non-design. Dall'oggetto alla sopravvivenza”, *Casabella*, 1974, nr 386, s. 16–18.
- Birignani Cesare, *Giovanni Klaus Koenig. Dodici note di architettura*, Roma 2001.
- Blauvert Andrew, *Hippie Modernism. The Struggle for Utopia*, Minneapolis 2016.
- Borgonuovo Valerio, Franceschini Silvia (eds.), *Global Tools 1973–1975*, Istanbul 2015.
- Brand Stewart, „Access to tools”, *Whole Earth Catalog*, fall 1968.
- Branzi Andrea, „Al di fuori del design. Global Tools scuola di non-architettura”, *Casabella*, 1975, nr 397, s. 17–19.
- Branzi Andrea, *La Casa Calda. Esperimenti del Nuovo Design Italiano*, Milano 1984.
- Branzi Andrea, *No-Stop City. Archizoom Associati*, Le Plessis-Robinson 2006.
- Branzi Andrea, „Radical Notes”, [w:] Coles Alex, Rossi Catherina (red.), *The Italian avant-garde 1968–1976, EP*, vol. 1, London 2013, s. 179–200.
- Branzi Andrea, „Tecnica povera/Minimal technology”, *Casabella*, 1974, nr 385, s. 6–7.
- Branzi Andrea, *Una generazione esagerata. Dai radical italiani alla crisi della globalizzazione*, Milano 2014.
- Brugellis Pino, Orazi Manuel, *Radicali per sempre*, [w:] Brugellis Pino, Pettena Gianni, Salvadori Alberto (red.), *Utopie Radicali. Archizoom, Remo Buti, 9999, Gianni Pettena, Superstudio, UFO, Zzigurat*, katalog wystawy, Centro di cultura contemporanea Strozzi, Macerata 2017, s. 33–40.

- Burzyńska Anna, Markowski Michał Paweł, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2007.
- Calatori Sergio (red.), *Lettere segrete. Antologia di scritti e di oggetti di design*, A. Mendini, R. Dalisi, F. Vaccari, G. Nicolini, R. Casarin, P. Deganello, M. Yajima, U. La Pietra, L. Binazzi, R. Buti, L. Zotti (testi introduttivi), Milano 1989.
- Campedelli Luigi, *Fantasia e logica nella matematica*, Milano 1966.
- Cavart, „Architettura impossibile”, *Domus*, 1975, nr 552, s. 47.
- Celant Germano, „Sulla scena dello S-Space”, *Domus*, 1972, nr 509, s. 44–45.
- Celant Germano, „Radical architecture”, [w:] Ambasz Emilio (red), *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, katalog wystawy, Museum of Modern Art, New York 1972, s. 380–387.
- Charbonnier Georges, *Rozmowy z Claude Lévi-Straussem*, J. Trznadel (tłum.), Warszawa 1968.
- Chiggio Ennio, *Studio 65*, Milano 1986.
- Chirumbolo Paolo, Moroni Mario, Somigli Luca, *Neoavanguardia. Italian Experimental Literature and Arts in the 1960s*, Toronto 2010.
- Choi Esther, *Atmospheres of Institutional Critique: Haus-Rucker-Co's Pneumatic Temporality*, [w:] Blauvelt Andrew (red.), *Hippie Modernism. The struggle for utopia*, Minneapolis 2016, s. 31–43.
- Choi Esther, *On covers, connections and criticality. An interview with Günter Zamp Kelp of Haus – Rucker – Co*, [w:] Blauvelt Andrew (red.), *Hippie Modernism. The struggle for utopia*, Minneapolis 2016, s. 395–402.
- Coates Nigel, *Narrative Architecture*, London 2012.
- Cogo Michele, *Fenomenologia di Umberto Eco. Indagine sulle origini di un mito intellettuale contemporaneo*, Bologna 2010.
- Coles Alex, Rossi Catherina, *The Italian Avant-Garde 1968–1976*, Vol. 1, Berlin 2013.
- Colomina Beatriz, Buckley Craig, *Clip, Stamp, Fold: The Radical Architecture of Little Magazines, 196X to 197X*, Barcelona 2010.
- Colomina Beatriz, Galán Ignacio G., Kotsioris Evangelos, Meister Anna-Maria (red.), *Radical Pedagogies*, Cambridge 2022.
- Corsani Gabriele, Bini Marco, *La Facoltà di architettura di Firenze fra tradizione e cambiamento. Atti del convegno di studi*, Firenze 2007.
- Corsini Costantino, „Pneumatic Design”, *Domus*, 1967, nr 457, <https://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2011/03/19/pneumatic-design.html> [19.03.2011]
- Costanzo Michele, *Leonadro Ricci e l'idea di spazio comunitario*, Macerata 2009.
- Dautrey Jehanne, Quinz Emanuele, *Strange Design. Du design des objets au design des comportements*, Villeurbanne 2014.
- Debord Guy, *Spółeczeństwo spektaklu*, M. Kwaterko (tłum.), *Panoptikum*, 2008, nr 7 (14), s. 8–102.
- De Fusco Renato, *Architettura come mass – medium: note per una semiologia architettonica*, Torino 1972.
- De Fusco Renato, „Tre contributi alla semiologia architettonica”, *Op. Cit.*, 1968, nr 12, s. 5–19.

- Dery Mark, *Culture jamming: Hacking, Slashing, and Sniping in the Empire of Signs*, <https://www.markdery.com/books/culture-jamming-hacking-slashing-and-sniping-in-the-empire-of-signs-2/> [dostęp 12 czerwca 2011].
- Di Robilant Manfredo, *L'eredità dei Radicali, ovvero le due accezioni di un aggettivo*, [w:] *Utopie Radicali*. Archizoom, Remo Buti, 9999, Gianni Pettena, Superstudio, UFO, Zziggurat, katalog wystawy, Centro di cultura contemporanea Strozziina, P. Bruggellis, G. Pettena, A. Salvadori (red.), Macerata 2017, s. 87–97.
- Didero Maria Cristina, Audrito Franco, *Il mercante di nuvole. Studio 65: cinquant'anni di futuro*, Milano 2015.
- Dorfles Gillo, „Crescita e sopravvivenza nella civiltà tecnologica”, *Marcatrè*, 1968, nr 37–40, s. 32–35.
- Dorfles Gillo, *Człowiek zwielokrotniony*, T. Jekiel (tłum.), I. Wojnar (przedm.), Warszawa 1973.
- Dorfles Gillo, *Nuovi miti, nuovi riti*, Torino 1965.
- Dorfles Gillo, *Simbolo, comunicazione, consumo*, Torino 1967.
- Dorfles Gillo, *UFO – Il Mostro dell'ID*, Milano 1974.
- Dorfles Gillo, „Valori iconologici e semiologici in architettura”, *Op. Cit.*, 1969, nr 16, s. 27–40.
- dż, „Kronika: Z teatrów włoskich”, *Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej teatralnej, filmowej, radiowej, telewizyjnej*, 1969, nr 5, s. 154–158.
- Eco Umberto, *Apokaliptycy i Dostosowani*, P. Salwa (tłum.), Warszawa 2010.
- Eco Umberto, *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive*, Milano 1967.
- Eco Umberto, „Dal cucchiaino alla città”, *L'Espresso*, 1972, nr 23, [w:] Mello Patrizia, *Neovanguardia e controcultura a Firenze. Il movimento Radical e i protagonisti di un cambiamento storico internazionale*, Firenze 2017, s. 294–295.
- Eco Umberto, *Dalla periferia dell'impero*, Milano 1976.
- Eco Umberto, *Diariusz najmniejszy*, A. Szymanowski (tłum.), Kraków 1995.
- Eco Umberto, „Discorso di San Giovanni Valdarno”, [w:] *Masaccio e Angelico. Dialogo sulla verità nella pittura*, katalog wystawy, Museo delle Terre Nuove, Museo della Basilica di Santa Maria delle Grazie, San Giovanni Valdarno, C. B. Strehlke (a cura di), Arezzo 2022, s. 167–169.
- Eco Umberto, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, L. Eustachiewicz i in. (tłum.), Warszawa 2008 (wyd. 3, popr., uzup.).
- Eco Umberto, *How an exposition exposes itself*, [w:] Leach Neil, *Rethinking architecture. A reader in cultural theory*, London 1997, s. 173–195.
- Eco Umberto, „Il medium è il messaggio”, *Marcatrè*, 1968, nr 37–40, s. 36–39.
- Eco Umberto, *Imię róży*, A. Szymanowski (tłum.), Warszawa 2017.
- Eco Umberto, „Le nuove forme espressive”, [w:] *Innovazioni tematiche espressive e linguistiche della letteratura del Novecento: atti dell'VIII Congresso dell'associazione internazionale per gli studi di lingua e lettera italiana*, *Biblioteca dell'«Archivum Romanicum»*, 1976, vol. 128, s. 227–238.
- Eco Umberto, *Mój 1969. Po drugiej stronie muru*, J. Mikołajewski (tłum.), Kraków 2008.
- Eco Umberto, *Nieobecna struktura*, A. Weinsberg, P. Bravo (tłum.), Warszawa 2003.

- Eco Umberto, *Pejzaż semiologiczny*, A. Weinsberg (tłum.), M. Czerwiński (przedmowa), Warszawa 1972.
- Eco Umberto, *Po drugiej stronie lustra i inne eseje*, J. Wajs (tłum.), Warszawa 2012.
- Eco Umberto, *Rakiem. Gorąca wojna i populizm mediów*, J. Ugniewska, K. Żaboklicki, A. Wasilewska (tłum.), Warszawa 2007.
- Eco Umberto, *Semiologia życia codziennego*, J. Ugniewska, P. Salwa (tłum.), Warszawa 1996, s. 158–167.
- Eco Umberto, *Sztuka*, P. Salwa, M. Salwa (tłum.), Kraków 2008.
- Fabbri Paolo, *Eco qui pro quo*, [w:] Cogo Michele, *Fenomenologia di Umberto Eco. Indagine sulle origini di un mito intellettuale contemporaneo*, Bologna 2010, s. 5–15.
- Favari Pietro, *Le Nuvole Parlanti. Un secolo di fumetti tra arte e mass media*, E. Crepax, G. Dorfler, U. Eco, E. Tadini (con le testimonianze di), Bari 1996.
- Fiz Alberto (red.), *Alchimie. Dal Controdesign alle Nuove Utopie*, katalog wystawy, Museo delle Arti a Catanzaro, Milano 2010.
- Gallizio Giuseppe Pinot, „Manifesto della pittura industriale”, *Notizie-Arti Figurative*, 1959, nr 9, s. 26–30.
- Galubara Simon, „Acido e cromosomi”, P. F. Rossi (tłum.), *Paneta Fresco*, 1967, nr 1, b.n.
- Gamberini Italo, Koenig Giovanni Klaus, *Introduzione al primo corso di elementi di architettura e rilievo dei monumenti. Gli elementi dell'architettura come <parole> del linguaggio architettonico*, Firenze 1959.
- Gargiani Roberto, *Archizoom Associati 1966–1974. Dall'Onda Pop alla Superficie Neutra*, Milano 2007.
- Garroni Emilio, „Semiotica e architettura. Alcuni problemi teorico-applicativi”, *Op. Cit.* 1970, nr 18, s. 5–33.
- Gilardi Piero, *Dall'arte alla vita. Dalla vita all'arte*, Parigi 1981.
- Giomi Francesco, „The Work of Italian Artist Pietro Grossi: From Early Electronic Music to Computer Art”, *Leonardo*, 1995, vol. 28 nr. 1, s. 35–39.
- Global Tools, „Documenti. 2”, *Casabella*, 1973, nr 379, s. 44–48.
- Global Tools, „Documento 1”, *Casabella*, 1973, nr 377, s. 4.
- Głowacki Janusz, *Z głowy*, Warszawa 2018.
- Gough-Cooper Jennifer, Caumont Jacques, *Ephemerides on and about Marcel Duchamp and Rose Sélavy, 1887–1968*, Cambridge 1993.
- Gruppo T, *Miriorama 1. Manifesto del gruppo T*, katalog wystawy, Galeria Pater, Milano 1960, [w:] <http://www.archiviovarisco.it/esposizioni/miriorama-gruppo-t/>.
- Guenzi Carlo, „Università: le assemblee propongono”, *Casabella*, 1968, nr 324, s. 58–63.
- Hall Edward T., *Ukryty wymiar*, T. Hołówka (tłum.), Warszawa 2003.
- Higgins Dick, Wolf Vostell, *Fantastic architecture*, New York 1969.
- Hollein Hans, „Ales ist Architektur”, *Bau*, 1968, nr 1–2, s. 2.
- Home Stewart, *Gwałt na kulturze. Utopia, awangarda, kontrkultura. Od letryzmu po Class war*, Ewa Mikina (tłum.), Warszawa 1993.
- Horn Richard, *Memphis. Objects, furniture, patterns*, Philadelphia 1985.
- Illich Ivan, *Deschooling society*, Cuernavaca 1970.
- „Interviste a Venezia. I giudizi dei critici”, *Marcatrè*, 1964, nr 8–10, s. 196–201.

- Jawłowska Aldona, *Drogi kontrkultury*, Warszawa 1975.
- Kaminer Tahl, *Architecture, Crisis and Resusciation. The reproduction of post-Fordism in late-twentieth-century architecture*, New York 2011.
- Knapik Agata, „Architektoniczno-urbanistyczna działalność radykalnej grupy UFO z Florencji jako transpozycja semiologicznych teorii Umberta Eco”, *Sztuka i krytyka*, 2018, nr 06 (69), s. 35–64.
- Knapik Agata, „Architektura pneumatyczna jako forma miejskiej barykady na przykładach Urboeffimeri grupy UFO”, *Sztuka i Krytyka*, 2019, nr 6 (81), s. 49–75.
- Knapik Agata, „Radical architecture and its contribution to art and design education”, [w:] *Sztuka Europy Wschodniej*, J. Malinowski, M. Geron (red.), *World Art Studies* 2022, tom IX, s. 97–105.
- Knapik Agata, „Radical way of clubbing, Radykalne dyskoteki jako nowy typ przestrzeni angażującej”, *Sztuka i Krytyka*, 2019, nr 10 (85), s. 34–57.
- Knapik Agata, „Radykalne projekty wewnątrz grupy UFO jako przykład architektury narracyjnej”, *Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego*, 2018, nr 2 (48), s. 88–106.
- Knapik Agata, „Radykalne projekty florenckiej grupy UFO w kontekście partyzantki semiologicznej Umberta Eco”, *AVANT. Pismo awangardy filozoficzno-naukowej*, 2018, nr 3, s. 51–78.
- Knapik Agata, „Umiejętność patrzenia według Ara Gülera i Gabriela Basilico”, *Sztuka i krytyka*, 2020, nr 7–8 (94–95), s. 16–38.
- Koenig Giovanni Klaus, *Analisi del linguaggio architettonico*, Firenze 1964.
- Krauss Rosalind, *The Originality of the Avant Garde*, London 1997.
- Krawczak Michał, *Przestrzenie komunikacyjne performance art.*, [w:] *Komunikacja przez sztukę, komunikacja przez język*, B. Bączkowski, P. Gałkowski (red.), Poznań 2008.
- Krzysztofek Kazimierz, *Paratekst jako postfabrykat kultury*, [w:] *Pogranicza audiowizualności. Parateksty kina, telewizji i nowych mediów*, A. Gwoździński (red.), Kraków 2010.
- La Pietra Ugo, „Architettura Radicale in Italia. Che ne è successo?”, *Domus*, 1978, nr 580, s. 2–7.
- La Pietra Ugo, „Un negozio per Jabik di Ugo La Pietra”, *Casabella*, 1972, nr 378, s. 49–51.
- Lang Peter, Menking William, *Superstudio: Life Without Objects*, Milano 2003.
- Lavin Sylvia, *Architecture Animé or Medium Specificity in a Post-Medium World*, *10 Internationales Bauhaus-Kolloquium*, Bauhaus, Weimar 2007.
- Leach Neil, *Rethinking architecture. A reader in cultural theory*, London 1997.
- Lotti Giuseppe, *Il design in toscana dal dopoguerra ad oggi*, [w:] *La fabbrica bella. Design toscano: storia e prospettive*, a cura di Gloria Refini, Firenze 2003, s. 28–157.
- Ludwiński Jerzy, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, Poznań 2009.
- Malina Judith, Beck Julian, *Paradise Now*, New York 1971.
- Marotta Giorgia, *La collezione di Casa Masaccio a San Giovanni Valdarno: dagli anni dirompenti del Premio Masaccio fino alle recenti avventure*, [w:] Fornasari L., Uzzani G. (red.), *Arte in Terra d'Arezzo*, Firenze 2009, s. 210–218.

- Martino Valeria, *Pianeta Fresco: L'editoria 'Sulla Strada' di Fernanda Pivano*, [w:] <http://diacritica.it/storia-dell-editoria/pianeta-fresco-leditoria-sulla-strada-di-fernanda-pivano.html>.
- Masini Lara-Vinca, „Firenze”, *Domus*, 1972, nr 509, s. 40.
- Masini Lara-Vinca, *Scritti scelti 1961–2019. Arte, Architettura, Design, Arti applicate*, Alessandra Acocella, Angelika Stepken (a cura di), Pistoia 2020.
- Masini Lara-Vinca, „Intervista a Lara-Vinca Masini”, [w:] Brugellis Pino, Pettena Gianni, Salvadori Alberto (red.), *Utopie Radicali. Archizoom, Remo Buti, 9999, Gianni Pettena, Superstudio, UFO, Zzigurat*, katalog wystawy, Centro di cultura contemporanea Strozziina, Macerata 2017, s. 41–46.
- Mastrigli Gabriele, *Superstudio: La vita segreta del Monumento Continuo. Conversazioni con Gabriele Mastrigli*, Macerata 2015.
- Mello Patrizia, *Firenze e le avanguardie Radicali. Progetti, azioni, super-visioni, oggetti extra. Un seminario di ricerca*, Firenze 2017.
- Mello Patrizia, *Neoavanguardie e controcultura a Firenze. Il movimento Radical e i protagonisti di un cambiamento storico internazionale*, Firenze 2017.
- Melotti Gianni, *Art/tapes/22*, Firenze 2017, <https://giannimelotti.com/arttapes22/>.
- Mellini Alessandro, „Radical Design”, *Casabella*, 1972, nr 367, s. 2.
- Mellini Alessandro, „Didattica dei maestri/The teaching of crafts”, *Casabella*, 1973, nr 377, s. 5.
- Menna Filiberto, „Design comunicazione estetica e mass media”, *Edilizia Moderna*, 1965, nr 84, s. 32–37.
- Merrell Douglass, *Umberto Eco, The Da Vinci Code, and the intellectual in the Age of Popular Culture*, London 2017.
- Mersch Dieter, *Teorie Mediów*, E. Krauss (tłum.), Warszawa 2010.
- Miccini Eugenio, „Nuovi interventi per il Premio Masaccio”, *L'Unità*, Roma, 16 VII. 1968.
- Michelucci Giovanni, „Architettura vivente della città”, *La Nuova Città*, 1945, nr 1, s. 4–8.
- Michelucci Giovanni, „La Nuova Città” 1946, nr 8, [w:] Costanzo Michele, *Leonadro Ricci e l'idea di spazio comunitario*, Macerata 2009.
- Miller Jonathan, *Spór z McLuhanem*, K. T. Toeplitz (tłum.), Warszawa 1974.
- Moles Abraham, *Sociodinamica della cultura*, Bologna 1971.
- MoMA press release *Introductory Statement on the Visionary Architecture Exhibition*, New York s. 1–2.
- Morawski Stefan, „Estetyka a semiotyka”, *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*, 1976, 67/3, s. 359–402.
- Moroni Mario, Somigli Luca, Chirumbolo Paolo, *Neoavanguardia. Italian Experimental Literature and Arts in 1960s*, Toronto 2010.
- Morteo Enrico, *Grande Atlante del Design. Dal 1850 a Oggi*, Milano 2008.
- Możdżyński Paweł, *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność sztuki XX i XXI wieku w oczach socjologa*, Warszawa 2011.
- Mozrzyimas Jan, „Chaos i fraktale w dynamice cząstki drgającej”, [w:] *O nauce i sztuce*, pod red. J. Mozrzyimas (red.), Wrocław 2004, s. 171–188.

- Musil Robert, *Człowiek bez właściwości*, t. I, K. Radziwiłł, J. Zeltzer (tłum.), Warszawa 1971.
- Natalini Adolfo, „Deadly Serious – Interview with Adolfo Natalini (Founder of Superstudio and Natalini Architetti)”, *MONU Editing Urbanism. Magazine on Urbanism #14*, January 2011: <https://st-ar.nl/deadly-serious---interview-with-adolfo-natalini/>.
- Natalini Adolfo, *Il Radical Italiano nel Contesto Internazionale dell'Architettura Utopica e Visionaria 1957–1980*, Gussago 2011.
- Natalini Adolfo, *Intervista*, <http://www.educational.rai.it/lezionididesign/designers/natalinia.htm> [dostęp 24.V. 2018].
- Navone Paola, Orlandoni Bruno, *Architettura Radicale*, Milano 1974.
- Navone Paola, Orlandoni Bruno, “Il disagio delle avanguardie”, *Casabella*, 1975, nr 404–405, s. 76–79.
- Neri Gabriele, *Wrong or Wright. Caricature architettoniche. Satira e critica del progetto moderno*, Macerata 2015.
- Nocentini Armando, “Introduzione”, *19^a Biennale Internazionale d'Arte Premio del Fiorino*, katalog wystawy, Palazzo Strozzi, Firenze 1969, s. 5–10.
- Oppedisano Federico Orfeo, *Espressioni visive per il radical design*, Firenze 2008.
- Pawłowski Tadeusz, *Wartość estetyczna a kicz*, [w:] Idem, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2010, s. 227–263.
- Pezzato Stefano (ed.), *UFO Story. Dall'Architettura Radicale al Design Globale*, katalog wystawy, Prato 2012.
- Pettna Gianni, *Archipelago*, Pistoia 1999.
- Pettna Gianni, *Hans Hollein. Opere 1960–1988*, Milano 1988.
- Pettna Gianni, *La Città invisibile. Architettura sperimentale 1965/75*, Firenze 1983.
- Pettna Gianni, *Le ragioni di un'utopia*, [w:] *Utopie Radicali. Archizoom, Remo Buti, 9999, Gianni Pettna, Superstudio, UFO, Ziggurat*, katalog wystawy, Centro di cultura contemporanea Strozzi, P. Bruggellis, G. Pettna, A. Salvadori (red.), Macerata 2017, s. 21–31.
- Pettna Gianni, *Radical Design. Ricerca e progetto dagli anni '60 ad oggi*, Florence, 2004.
- Pezzato Stefano (ed.), *UFO Story. Dall'architettura radicale al design globale*, katalog wystawy, Centro Peci, Prato 2012.
- Piccardo Emanuele, *Archphoto 2.0 Radical City 01*, Genova 2011.
- Piccardo Emanuele, *Architettura Radicale*, 2008, <https://emanuelepiccardo.wordpress.com/2008/11/22/architettura-radicale/>.
- Piccardo Emanuele, Wolf Amit, *Beyond Environment*, Busalla 2015.
- Pioselli Alessandro, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Milano 2018.
- Pizzinato Patrizia, Villa Angelo, „Anni 60: Architettura come sospensione del senso”, *Marcatrè*, 1968, nr 37–40, s. 139–149.
- Pliszka Tadeusz, „Katastrofy immanentnym elementem bytu przyrodniczego i społecznego”, *Czasopismo Uniwersytetu Rzeszowskiego. Nierówności społeczne a wzrost gospodarczy*, 2011, zeszyt nr 19/36 s. 465.
- Poltronova, <https://www.poltronova.it/about/>.

- Popovich Claudio, „Dibattite e polemiche attorno al Masaccio”, *L'Unità*, Roma 7. VII. 1968.
- Radice Barbara, *Memphis. The New International Style*, Milano 1981.
- Raggi Franco, „M.O.M.A. N.Y.: «Italy: the new domestic landscape»”, *Casabella*, 1972, nr 366, s. 12–26.
- Raggi Franco, „Radical Story”, *Casabella*, 1973, nr 382, s. 37–45.
- Ramat Raffaello, „Espressionismo a Firenze. Un'intervista a Raffaello Ramat e Roman Vlad”, *Marcatrè*, 1964, nr 8–10, s. 7–12.
- Restany Pierre, „Estate 1964: La „Nuova” Figurazione è Pop”, *Domus*, 1964, nr 420, s. 39–41.
- Restuci Amergio, *L'Architettura di Leonardo Ricci e di Leonardo Savioli*, [w:] Corsani Gabriele, Bini Marco, *La Facoltà di architettura di Firenze fra tradizione e cambiamento. Atti del convegno di studi*, Firenze 2007, s. 203–210.
- Ricci Leonardo, *Anonimo del XX secolo*, Milano 1965.
- Ricci Leonardo, „Architetto: Per quale società?”, *Casabella*, 1974, nr 384, s. 2–3.
- Savioli Leonardo, „Firenze: occasioni per un piano pilota”, *Casabella*, 1967, nr 312, s. 16–39.
- Savioli Leonardo, *Ipotesi di spazio*, Firenze 1971.
- Savioli Leonardo, Natalini Adolfo, „Spazio di coinvolgimento”, *Casabella*, 1968, nr 326, s. 32–45.
- Schiffer Daniel Salvatore, *Umberto Eco. Labirynt świata. Biografia*, A. Szymański (tłum.), Warszawa 2001.
- Sottsass Ettore, „Archizoom – good fellas”, *Domus*, 1967, nr 455, s. 51–59.
- Sottsass Ettore, „C'è posto dove provare?”, *Casabella*, 1973, nr 377, s. 6–7.
- Sottsass Ettore, Pivano Fernanda, „Viaggio a Occidente: Nr. 1: che cosa fanno lì dentro?”, *Domus*, 1966, nr 436, s. 42–46.
- Sparke Penny, „A Home for Everybody?: Design, Ideology and the Culture of the Home in Italy, 1946–72”, [w:] *Culture and Conflict in Postwar Italy. Essays on Mass and Popular Culture*, Z. G. Baranski, R. Lumley (red.), London 1990, s. 225–240.
- Standing Guy, *Prekariat. Nowa niebezpieczna klasa*, P. Kaczmarek, M. Karolak (tłum.), M. Szlinder (red.), [w:] <https://www.praktykateoretyczna.pl/artykuly/prekariat-nowa-niebezpieczna-klasa/> (dostęp 28.02.2012).
- Sudjic Deyan, *Ettore Sottsass and poetry of things*, London 2015.
- Superstudio, „Bazaar”, *Domus*, 1970, nr 482, <https://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2011/09/23/superstudio-bazaar.html>.
- Superstudio, „Tipologia didattica/Didactic tipology. Nota 1”, *Casabella*, 1973, nr 379 s. 44–45.
- Thom René, *Modelli matematici delle morfogenesi*, Torino 1985.
- Thom René, *Parabole i katastrofy. Rozmowy o matematyce, nauce i filozofii z Giulio Giorello i Simoną Morini*, R. Duda (tłum.), Warszawa 1991.
- Thom René, *Semiophysic: a skatch. Aristotelian Physics and Catastrophe Theory*, Redwood City 1990.

- Thom René, *Stabilité structurelle et morphogénèse : essai d'une théorie générale des modèles*, Cambridge 1972.
- Trickster Strategies. In *the artists' and curatorial practice*, Anna Markowska (ed.), *Studies and Conferences of Polish Institute of World Art Studies*, Warszawa-Toruń 2013.
- Trincherini Elisabetta, *In teoria... i mobili. La produzione dell'arredo in Toscana dal secondo dopoguerra a oggi: pratiche ed estetiche*, [w:] Trincherini E., Turrini D. (ed.), *Creativa produzione. La Toscana e il design italiano 1950-1990*, katalog wystawy, Fondazione Ragghianti di Lucca, Lucca 2015, s. 30-37.
- Trini Tommaso, „Massacio a UFO”, *Domus*, 1968, nr 466, s. 55-56.
- Trini Tommaso, „L'UFO della parodia”, *Domus*, 1971, nr 495, s. 46-48.
- Trini Tommaso, „Un architetto per vestire la moda”, *Domus*, 1968, nr 460, s. 32-38.
- UFO, „Appunti per una ridefinizione del concetto di fantaurbanistica. Manifesto del discontinuo”, Lapo Binazzi (UFO) 1974 / Controguida di Firenze (elementi di prossemica territoriale)”, *Progettare Inpiù*, 1974, nr 8, s. 24-27.
- UFO, *Architetti Tzigani*, [w:] *UFO Story. Dall'architettura radicale al design globale*, katalog wystawy, Centro Pecci, Stefano Pezzato (a cura di), Prato 2012, s. 84.
- UFO, „Architettura della burocrazia”, *Casabella*, 1973, nr 378, s. 30-31.
- UFO, „Chicken Circus Circulation ovvero heppenveironment ovvero superurboeffimero n. 7”, *Marcatrè*, 1968, nr 41-42, s. 76-91.
- UFO, *Cosa non sono e cosa sono gli Ufo*, *Marcatrè*, 1968, nr 41-42, s. 52.
- UFO, „Effimero urbanistico scala 1:1 / Gli UFO”, *Marcatrè*, 1968, nr 37-40, s. 198-209.
- UFO, „Elementi di prossemica territoriale. Questionario”, *King Kong International*, 1972, nr 2, s. 10-11.
- UFO, „Elementi di prossemica territoriale (questionario diffuso dal gruppo UFO, Firenze)”, [w:] Umberto Eco, „Le nuove forme espressive”, [w:] *Innovazioni tematiche espressive e linguistiche della letteratura del Novecento: atti dell'VIII Congresso dell'associazione internazionale per gli studi di lingua e lettera italiana*, *Biblioteca dell'«Archivum Romanicum»*, 1976, vol. 128, s. 239-244.
- UFO, „Giro d'Italia”, In *Argomenti e immagini di design*, 1972, nr 6, s. 66-67.
- UFO, „Le cammelle di salvataggio”, *Domus*, 1970, nr 483, s. 50-51.
- UFO, „Nel labirinto del quotidiano, superando gli ostacoli della mente”, *Domus*, 1972, nr 513, s. 34.
- UFO, „Pollution, per una nuova estetica dell'inquinamento”, [w:] *UFO Story. Dall'architettura radicale al design globale*, katalog wystawy, Centro Pecci, Stefano Pezzato (a cura di), Prato 2012, s. 178.
- UFO, „Produzione industriale e creatività individuale”, *Casabella*, 1973, nr 379, s. 46-47.
- UFO, „Provocazione degli UFO: happening all'Eurodomus”, *Domus*, 1972, nr 512, s. 34.
- UFO, *Territorio discontinuo*, [w:] *UFO Story Dall'architettura radicale al design globale*, katalog wystawy, Centro Pecci, Stefano Pezzato (a cura di), Prato 2012, s. 300.
- UFO, *Unidentified Flying Object for Contemporary Architecture: UFO's Experiments between Political Activism and the Artistic Avant-garde*, Beatrice Lampariello, Andrea Anselmo, Boris Hamzeian (red.), New York, Barcelona 2022.

- UFO, „Urboeffimeri avvenenti 1:1 / Triennale di Milano 1968 / UFO. La riscossa del calamaro / Chicken Circus Circulartion ovvero superurboeffimero n.7”, *Marcatrè*, 1968, nr 41–42, s. 76–91.
- UFO Story. *Dall'archi tettura radicale al design globale*, katalog wystawy, Centro Pecci, Stefano Pezzato (a cura di), Prato 2012.
- Unali Maurizio, *Atlante dell'abitare virtuale: Il Disegno della Città Virtuale, fra Ricerca e Didattica*, Roma 2014.
- Vergine Lea, „Situazioni in atto”, [w:] 6. *Premio Masaccio S. Giovanni Valdarno 23.6. – 24.7. 1968*, katalog wystawy, San Giovanni Valdarno 1968, b.s.
- Wolf Amit, „Superurbeffimero n.7: Umberto Eco's Semiologia and Architectural Rituals of the U.F.O.”, [w:] Piccardo Emanuele, *Archphoto 2.0 Radical City*, 2011, nr 1, s. 28–29.
- Wysłouch Seweryna, *Analiza strukturalno-semiotyczna*, <http://hamlet.edu.pl/wysouch-analiza>.

Źródła internetowe

- Binazzi Lapo, <http://www.archphoto.it/archives/4231>, 2016 Binazzi Lapo: <http://www.fruitoftheforest.com/lapobinazzi-ufo/>.
- Binazzi Lapo, wywiad dla CCA z okazji otwarcia wystawy *Utopie Radicali*, Palazzo Strozzi, Florencja 26.VI.2018, <https://www.cca.qc.ca/en/events/54736/utopie-radicali-florence-19661976>.
- Guftram, <https://www.guftram.it/en/about.php>.
- Martino Valeria, *Pianeta Fresco: L'editoria 'Sulla Strada' di Fernanda Pivano*, <http://diacritica.it/storia-dell-editoria/pianeta-fresco-leditoria-sulla-strada-di-fernanda-pivano.html>.
- Pettina Gianni, <https://www.giannipettina.it/>.
- Studio 65, <https://www.guftram.it/en/designer-14-studio-65>.

SUMMARY

Radical projects of the Florentine UFO group in the context of the semiology of Umberto Eco

In my research project I address the relationship between the radical activities of the Florentine UFO group and the semiology of Umberto Eco.

The UFO group was one of the most important representatives of the *architettura radicale* (radical architecture) movement that originated in Florence in 1966. Along with other groups such as Archizoom, Superstudio, 9999, Zzigguratt and the architects Gianni Pettena and Remo Buti, former students of the Faculty of Architecture in Florence, UFO undertook a radical revision of their discipline, opening it out to the wider field of the visual arts.

The radical activities of the UFO group included happenings with the use of inflatable objects, the interior design of shops, a restaurant and discos, and performances in both the urban and the peripheral setting. Its projects were full of irony, humor, social criticism and provocation. Using environmental and urban guerrilla tactics, it aimed at disrupting and destroying the habitual myths and rituals of bourgeois society.

My analysis aims to demonstrate the great impact that Umberto Eco had on his students in his role of professor in the Faculty of Architecture in Florence (1966-1969). His influence is significant not only on account of his close relationship with his students, but also in their shared interest in popular culture, comics strips and mass media – not only in their similar approach to architecture as a sign, but also in their guerrilla activities. On the one hand the semiological guerrilla activity of Umberto Eco, on the other the architectural and urban guerrilla activities of UFO.

Founded in 1967 by Carlo Bacchi, Lapo Binazzi, Patrizi Cammeo, Riccardo Foresia, Sandra Giolia, Massimo Giovannini, Vittorio Maschietti and Mario Spinelli, the Florentine UFO group (*oggetti volanti non identificati*), along with other groups (Archizoom Associati, Superstudio, 9999 and Zziggurat) and architects (Gianni Pettena and Remo Buti), created the “radical architecture” movement. Originating in 1966 in Florence, from where it rapidly spread to other Italian cities, this movement paralleled the phenomena and experimentation in art and architecture of the post-war era, both in Italy and worldwide. In architecture, these took the form of the activities of such groups as Archigram, Ant Farm, Utopia, Metabolizm, Coop Himmelb(l)au and Haus-Rucker-Co, and of architects including Michael Webb, Yona Friedman, Cedric Price, Constant Nieuwenhuys, Hans Hollein, Walter Pichler, Frei Otto and Arata Isozaki. The phenomena in art which significantly influenced Italian radical architects were, above all, the activities of the Situationist International, Fluxus, the experience of the artists of arte povera, Kinetic and Conceptual art, and finally Pop Art, which appeared in Italy for the first time during the Venice Biennale of 1964.

An important setting for the formation of radical groups was the Faculty of Architecture in Florence, where in the 1960s a number of outstanding lecturers constituted a strong academic body. The most significant of these were Gillo Dorfles, Giovanni Michelucci, Leonardo Ricci, Leonardo Savioli, Giovanni Klaus Koenig and Umberto Eco. Their didactic work was based mainly on the notion of integrating diverse disciplines, such as semiology, sociology, urban planning and technology, as well as design and visual arts. They encouraged their students to experiment, to create multifunctional, flexible spaces, synthesising various functions and meanings, and to examine new forms of artistic expression, such as photography, film, collage, photomontage, projection and installation, as well as happenings, performances, street theatre and murals.

This is why the radical movement abounds in a variety of projects taking the form of visionary megastructures (among them *Monumento Continuo* by Superstudio), utopian urban planning (*No-Stop City* by Archizoom), happenings and performances (*Grazia&Giustizia*, *Carabinieri* by Gianni Pettena), interiors (*Space Electronic* by 9999), furniture (*Superona* by Archizoom, and *Bazaar* by Superstudio), clothes (*Dressing Design* by Archizoom), as well as a multitude of manifestos, theoretical texts and storyboards (*Dodici Città Ideali* by Superstudio) and comic-strips (*Fotoromanzi* by Gruppo Strum).

For the present work, which is an analysis of the activities of UFO in the context of Umberto Eco’s semiology, I decided to limit my research to projects dating from 1968 to 1975. The year 1968 marked the start of the actual activities of the group, which began with the series of happenings *Urboeffimeri*. It was also the year in which a period of national unrest and tension, of conflict,

student movements and workers' strikes, reached its climax. The year 1975 can be regarded as the symbolic end of this radical activity, not only for UFO itself, but for all the Florentine groups. It also marked the end of the informal anti-school Global Tools.

From the very beginning the radical activities of the UFO group were characterised by an interdisciplinary aspect, crossing the boundaries between various disciplines, oscillating between Pop Art and Conceptual Art, and what the members of the group called "the strategy of discontinuity", as expressed in 1974 in the *Manifesto del discontinuo*.

During these seven years the UFO group worked on such projects as the interiors of shops and boutiques (*Forza John!*, *Mago di Oz*, *Saga de Xam*, *You Tarzan Me Jane* and *Re di Puglia*), a restaurant (*Sherwood*), disco clubs (*Bamba Issa I, II, III*), everyday objects (such as the *Dollaro*, *MgM* and *Paramount* lamps), happenings (*Urboeffimeri*), and peripheral activities (among them performances of *Giro d'Italia* and photographic documentation of A.N.A.S. and *Mostro dell'Id*).

The patron of all the activities of the UFO group was the eminent figure of Umberto Eco, who lectured on the theory of visual communication and the communicative aspect of architecture at the Faculty of Architecture in Florence between 1967 and 1969. These lectures were documented in a text entitled *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive* (Notes for a semiology of visual communication), published in 1967, and later republished as *La Struttura Assente* (The absent structure, 1968). By means of his lectures and publications, Eco opened up the infinite world of signs, messages and symbols, the signifier and the signified, the world of denotation and connotation, and that of iconic continuum, to his young students of architecture.

The influence of this notable semiologist was also manifested in a passion for literature, philosophy and creative writing. Eco was a co-founder of Gruppo 63 and Gruppo 70, both of them collectives representing *poesia visiva* (visual poetry). Members of the UFO group complemented their projects with numerous texts (*Appunti per una ridefinizione del concetto di Fantaurbanistica*, *Controguida di Firenze*), a questionnaire (*Elementi di prossemica territoriale*), manifestos (*Manifesto del discontinuo*), comic strips (*Produzione industriale e creatività individuale*) and rhymes (*Corriere di Sherwood*, *I Grandi Viaggi*). In their writings they made use of techniques such as metaphors, metonyms, puns and paradoxes, which were often intended to reflect similar operations performed by means of visual codes.

The relationship between the semiologist Eco's theoretical research and its practical transposition into the activities of UFO is evident in the group's projects, which are strongly visual, interdisciplinary, and full of associations and

references to popular and historical symbols that constituted the collective imagination of society at the time.

In these activities of both UFO and Eco there is a strong component of critical commentary on their derivation from an increasing number of sources of mass media information, complete with their systems of power, control and persuasion, both political or commercial.

From this perspective, the activities of the UFO group may be interpreted as semiological guerrilla activities, to which Eco repeatedly referred to in his various works and speeches.

The role of UFO as a guerrilla group can be seen in all their projects, on differing levels. One of their strategies was to use architecture as a message. The UFO group paralysed the streets of Florentine by organising a series of spontaneous, unexpected happenings (*Urboeffimeri*), using large inflatable objects in the shape of well-known signs bearing commercial slogans, among them the supermarket logo *Esselunga*. Members of UFO adopted the semiologist's assumptions about the communicative function of architecture, treating their inflatable objects as if they were urban billboards with inscriptions, combining advertising slogans with references to current social and political events. In these instances UFO used architecture as a communication tool, as counter-information to destabilise the passive attitude of society, introducing alternative behaviours to urban myths and rituals such as festivals, inaugurations or demonstrations.

Another strategy used by UFO took the form of activities outside the city (*Giro d'Italia*, *Mostro dell'ID* and *A.N.A.S.*), using simple techniques such as photographic documentation of bicycle rides through marginal and peripheral areas, and identifying forms of city control and influence. The UFO group investigated this invisible network of power and control, demonstrating that architecture is never a neutral force with regard to either the territory or its users, and highlighting the fact that market dictatorship, the product of global consumerism and homogenisation, dominated the entire human environment.

In their interior arrangements UFO focused on collective imagination, on popular events and heroes that had become the symbols of capitalist society. This aspect was explored by the UFO group in accordance with Eco's theory that the secondary functions of architecture are associated with the images and emotions which are concealed behind any given form or object. Creating these spaces, the UFO architects made use of elements of soft architecture, cheap and simple materials, and abandoned objects, often banal and kitschy. The strategy of UFO was to accumulate artefacts of popular culture, objects that demonstrate the symbolic values, sentiments, dreams and desires of modern society. This was all intended to create a background for the the "enacted" stories that they could play with the audience.

One can distinguish distinctive references to the issues of the time in all their projects, to surrounding reality, to culture, lifestyle and current events, as well as to tradition and religion. Like Umberto Eco, members of UFO made reference to all these aspects using irony, parody and provocation.

Their goal was to destroy fixed habits and taboos, the myths and rituals already existing in the collective imagination. They used techniques such as narrativity or subjecting society to specific anthropological research in order to confront difficult and uncomfortable subjects, and subsequently to explore them from within. Counter-information and demystification, as well as activities directly within the territory, among the crowd, outside official institutions, became the tools of the partisan, radical activism of the UFO group.

Indeks osób i postaci literackich

A

Abbagnano, Nicola 42
Accame, Giovanni Maria 119, 130, 131
Acocella, Alessandra 18, 61, 119, 196, 248, 253, 265, 300, 308
Adamo, Rita 300, 301
Adorno, Theodor W. 34
Alfano, Carlo 119
Alloway, Lawrence 34, 35
Ambasz, Emilio 88, 89, 96, 96
Amicis, Edmondo de 212, 241
Anceschi, Giovanni 45
Anceschi, Luciano 42
Andress, Ursula 299
Angelidakis, Andreas 73
Annicchiarico, Silvana 83
Anselmo, Andrea 20, 183, 185, 186, 232, 237
Anselmo, Giovanni 46, 119
Antonioni, Michelangelo 40, 46, 210, 282
Arad, Ron 246, 309
Arbasino, Alberto 40, 75, 282, 290
Argan, Giulio Carlo 35, 36, 47, 61, 90, 219
Armani, Giorgio 295
Arnaud, Noël 44
Asor Rosa, Alberto 75, 85
Assunto, Rosario 35, 36, 219
Astro Boy 96
Auberg, Jean 56
Audrito, Franco 49, 75, 85
Aulenti, Gae 81, 289

B

Bachi, Carlo 10, 67, 103, 113, 122
Baj, Enrico 44, 45
Balena, Francesca 73
Balestrini, Nanni 40, 208, 282
Banfi, Antonio 41
Banham, Reyner 35
Baranski, Zygmunt G. 30
Bargiacchi, Enzo Gualtiero 19

Barilli, Renato 40, 47
Barthes, Roland 17, 18, 53, 122, 205, 218–221, 238, 239, 255, 308
Bartiera, Pierre 111
Bartolini, Dario 10, 12, 67, 73
Bartolini, Lucia 10, 73
Bartolucci, Giuseppe 167
Basilico, Gabriele 162
Baudrillard, Jean 44, 56
Becher, Bernd 162
Becher, Hille 162
Beckett, Samuel Barclay 85
Bene, Carmelo 85
Berio, Luciano 203
Berti, Luciana 47
Biao, Lin 253, 254
Bibi i Bibò 143, 152
Bicocchi, Giancarlo 62, 300
Bicocchi, Maria Gloria 62
Binazzi, Lapo 7, 10, 11, 15, 18–22, 27, 31, 32, 40, 47–50, 57, 63, 64, 70–73, 75, 77, 78, 81–84, 86, 92, 98, 103–106, 115, 124, 131, 132, 134–137, 139, 148, 150–159, 162, 163, 167, 168, 172, 173, 183–189, 192, 195–197, 199, 232–234, 237, 242, 247, 248, 250, 251, 254, 256, 272, 273, 276, 278, 286
Bini, Marco 64, 66, 72, 203
Birelli, Giorgio 117
Birignan, Cesare 205
Blauvelt, Andrew 52, 55, 117
Blup 280
Boetti, Alighiero 119
Bond, James 213
Bongiorno, Mike 211, 213, 215, 216
Borella, Rocco 119
Borgonuovo, Valerio 21, 185
Boriani, Davide 45
Boulez, Pierre 203
Bracci, Rodolfo 179
Branzi, Andrea 10, 15, 20, 21, 50, 53, 72, 73, 79, 92, 93, 95, 97–99, 273, 284, 291, 294, 295
Bravo, Paweł 10, 43, 196, 217

Brecht, Bertolt 42
 Bremond, Claude 205
 Breschi, Alberto 10,
 Brown, Charlie 213
 Brugellis, Pino 20, 69, 76, 77, 306, 307
 Brunetta, Gian Piero 20
 Bruttini, Carla 280
 Buckley, Craig 32
 Burroughs, William 37, 191, 192
 Burzyńska, Anna 206, 238, 251, 269
 Bussotti, Sylvano 61
 Buti, Remo 2, 10, 74, 75, 81, 84, 86, 91,
 189, 283

C

Cage, John 60
 Calatroni, Sergio 19, 189
 Calder, Alexander 46, 208
 Caldini, Carlo 86
 Calvino, Italo 44
 Calzolari, Pier Paolo 300
 Canyon, Steve 214
 Cammeo, Patrizia 10, 75, 103, 117, 301,
 306, 310
 Cammilli, Sergio 77, 84
 Campedelli, Luigi 11, 232, 298, 299
 Campigli, Barbara 300
 Capolei, Giancarlo 86
 Caprotti, Bernardo 115
 Carlo, Giancarlo De 49, 118
 Carrieri, Attilio 119
 Casula, Tonino 119
 Caumont, Jacques 28
 Cavalli, Roberto 295
 Celant, Germano 20, 46, 86, 92, 94, 95
 Ceretti, Giorgio 86
 Charbonnier, Georges 242
 Cherubini, Luigi 60
 Chia, Sandro 63, 300
 Chiari, Giuseppe 15, 42, 60, 61, 63, 92,
 131, 300, 301, 310
 Chiggio, Ennio 85
 Chirumbolo, Paolo 41

Choi, Esther 55, 117
 Christo (właśc. Christo Wladimirow Ja-
 waszew) 39
 Cimatti, Piero 213
 Cioni, Carlo 119
 Clet 280
 Coates, Nigel 11, 246, 295
 Cogo, Michele 201–203, 210, 212–216,
 240, 245
 Coles, Alex 99
 Colombo, Furio 15, 40, 131, 301, 310, 311
 Colombo, Gianni 45
 Colombo, Joe 81, 289, 290
 Colomina, Beatriz 32, 93
 Cook, Peter 246
 Corretti, Gilberto 10, 73, 284
 Corsani, Gabriele 64, 66, 72, 203
 Corsini, Costantino 56
 Corsini, Gianfranco 213
 Costanzo, Michele 64, 65
 Crepax, Guido 152
 Crispolti, Enrico 47,
 Croce, Benedetto 41, 204, 205

D

D'Urbino, Donato 56, 74, 83
 D'Artagnan 151, 152
 Dalisi, Riccardo 47, 74, 91–93, 189
 Dangelo, Sergio 45
 Daninos, Andrea 300
 Dautrey, Jehanne 17
 Davis, Phil 135
 De Alexandris, Sandro 119
 De Beauvoir, Simone 85
 De Lucchi, Michele 21, 74
 De Saint-Exupéry, Antoine 124
 De Saussure, Ferdinand 206, 238, 308
 De Sica, Vittorio 40, 282
 De Stefano, Stefano 117, 135
 Debord, Guy 37, 53
 Deganello, Paolo 10, 73, 189
 Derossi, Pietro 86
 Dery, Mark 277

Detti, Edoardo 283
 Devecchi, Gabriele 45
 Di Robilant, Manfredo 95
 Didero, Maria Cristina 49, 75, 85, 307
 Didomenico, Mark 306, 312
 Dine, Jim 106,
 Disney, Walter 304
 Doesburg, Theo van 51
 Dorfler, Gillo 35, 40, 42, 46, 47, 64, 68,
 89, 119, 120, 130, 131, 152, 163, 164,
 188, 219, 238, 239, 265
 Drei, Lia 119
 Duchamp, Marcel 28
 Dutschke, Rudi 113–116, 132, 133, 254,
 301, 312
 Dylan, Bob 28,

E

Eco, Umberto 9–11, 15–20, 22, 23, 28,
 33–36, 38, 40–44, 46, 48, 51, 57, 64,
 66, 68, 69, 75, 89, 91, 104, 106, 116,
 131, 137, 150–152, 154, 180, 182,
 188–190, 192, 194, 196–199, 201–
 224, 230, 231, 238–241, 243–245,
 247–256, 259–264, 266, 268, 269,
 272, 274–277, 280, 282, 287, 290, 298,
 301, 304, 308, 310, 311
 Eisenman, Peter 292
 Emery, Mark 53
 Escher, Maurite Cornelis 287, 288
 Esposto, Arnaldo 119
 Étienne, Luc 44
 Eustachiewicz, Lesław Antoni 9

F

Fabbri, Paolo 196, 201, 204, 213, 214, 245
 Fabbrizzi, Fabio 64
 Fagiolo dell'Arco, Maurizio 20
 Falka, Lee 135
 Fascetti, Renato 119
 Favari, Pietro 152
 Fellini, Federico 40, 282, 290
 Firenzuoli, Giuliano 10

Fisher, Hervé 268
 Fiumi, Fabrizio 10, 67
 Fiz, Alberto 96
 Flash Gordon 122, 152, 215, 216, 293
 Fontana, Lucio 43, 44
 Foresi, Riccardo 10, 103, 114, 287, 299
 Forte, Fausto 7, 311
 Foucault, Michel 158
 Franceschini, Silvia 21, 185
 Frassinelli, Gian Piero 10, 73, 300
 Frazer, James George 234
 Friedman, Yona 49, 54
 Fuller, Richard Buckminster 51, 56, 93
 Fusco, Renato de 34, 35, 219
 Fusi, Walter 119

G

Galán, Ignacio G 93
 Galansino, Arturo 306
 Galli, Paolo 10, 67
 Gallina, Pietro 119
 Gallizio, Pinot 44
 Galubara, Simon 39
 Gardner, Rea 49
 Gargiani, Roberto 73, 74
 Garibaldi, Anita 124, 310
 Garibaldi, Giuseppe 124, 242, 245
 Garroni, Emilio 89, 219
 Garutti, Francesco 242
 Gasset, José Ortega y 34
 Gaudi, Antoni 299
 Gec Art 280
 Genet, Jean 44
 Geymonat, Ludovic 42
 Gilardi, Piero 46, 47, 84, 155
 Ginsberg, Allen 37–39, 76
 Gioli, Alessandro 10, 103, 299
 Giomi, Francesco 60
 Giovannini, Massimo 10, 103
 Giuliani, Alfredo 208
 Gleiter, Jörg H. 96
 Głowacki, Janusz 278
 Goldrake 151, 152

Gori, Giuseppe 72
 Gough-Cooper, Jennifer 28
 Gozzi, Luigi 40, 41
 Gramigna, Giuliano 213
 Graves, Michael 292
 Gregotti, Vittorio 20, 33, 292
 Greimas, Algridas Julien 205, 206, 218
 Gropius, Walter 70, 290
 Grossi, Pietro 60
 Guarneri, Riccardo 119
 Gucci, Guccio 295
 Guenzi, Carlo 69
 Guerrieri, Francesco 119
 Guerriero, Alessandro 21, 186, 294
 Guevara, Che/ Ernesto (właśc. Ernesto Guevara) 110, 113, 116, 254
 Guglielmi, Angelo 40, 207
 Güler, Ara 162
 Guyader, Bernard 211
 Gwathmey, Charles 292

H

Hadid, Zaha 11, 246
 Hall, Edward T. 19, 56, 57, 106, 219, 224, 247
 Hamilton, Richard 53
 Hamzeian, Boris 20, 183, 185, 186, 232, 237
 Hayden, Tom 300
 Heine, Thomas Theodor 49
 Hejduk, John 292
 Hồ Chí Minh 110, 116, 254
 Hollein, Hans 21, 50, 52, 53, 56, 75, 79, 118, 154, 271, 275, 292
 Hołówka, Teresa 57
 Hopnn Yuri 280
 Horn, Richard 21
 Huber, Max 115
 Husserl, Edmund 41

I

Illich, Ivan 93
 Innocente, Ettore 119
 Ionesco, Eugène 85

Isozaki, Arata 21, 118, 291, 295

J

Jacobson, Aldo 85
 Jakobson, Roman 205, 218, 234
 Jarry, Alfred 44
 Jawłowska, Aldona 28, 29
 Jencks, Charles 292
 Jodelle 11, 111, 115
 Johnson, Lyndon 122
 Johnson, Philip 289
 Jones, Tom 122
 Joyce, James 11, 42, 46, 106, 150, 151, 208, 210, 290
 Jungmann, Jean-Paul 56

K

Kaczor Donald (właśc. Donald Duck) 11, 150–152, 288, 304
 Kafka, Franz 42
 Kahn, Louis 51
 Kaminer, Tahl 97
 Kaprov, Allan 106
 Kennedy, John F. 132
 Kerouac, Jack 37
 Kiesler, Friedrich 51
 Kikutake, Kiyonori 51
 King, Martin Luther 28, 132
 Kirby, Michael 19, 106, 305
 Knapik, Agata 9, 86, 92, 97, 117, 153, 162
 Koenig, Giovanni Klaus 16, 42, 64, 68, 219, 220,
 Kołakowski, Leszek 210
 Koolhaas, Rem 246
 Korrek, Norbert 96
 Kotsioris, Evangelos 93
 Krauss, Rosalind 79
 Krawczyk, Michał 274, 264
 Kristeva, Julia 218
 Krzysztofek, Kazimierz 268, 168
 Kuramata, Shiro 21
 Kurokawa, Noriaki 51
 Kwaterko, Mateusz 37

L

La Pietra, Ugo 12, 14, 15, 21, 47, 74, 85, 86, 88, 90–92, 94, 95, 189
 La Roccia, Gaetana „Ketty” 42
 Lameński, Lechosław 7
 Lampariello, Beatriz 20, 183, 185, 186, 232, 237
 Lang, Peter 73, 80
 Latis (właśc. Emmanuel Peillet) 44
 Lavin, Sylvia 96
 Lazzari Bice (Beatrice) 119
 Le Corbusier (właśc. Charles-Édouard Jeanneret-Gris) 49, 82
 Le Lionnais, François 44
 Leach, Neil 218, 250
 Lecci, Auro 119
 Lenin, Włodzimierz 116, 135
 Leonetti, Francesco 40
 Lescure, Jean 44
 Lévi-Strauss, Claude 205, 219, 242, 247
 Libeskind, Daniel 246
 Loewy, Raymond 36
 Lomazzi, Paolo 56, 74, 83,
 Lombardo, Sergio 119
 Lotti, Giuseppe 16, 72
 Ludwiński, Jerzy 43
 Lunetta, Mario 212, 212
 Lumley, Robert 30
 Lynch, Kevin 218

Ł

Łotman, Jurij Michajłowicz 205, 218

M

Madera, Bruna 203
 Magistretti, Vico 81, 289
 Mago Zurlin Piao 253
 Magris, Alessandro 10, 67, 73, 285, 299
 Magris, Roberto 10, 73, 285
 Maizza, Enzo 240
 Majakovskij, Władimir Władimirowicz 85
 Malinowski, Jerzy 7, 92
 Maltese, Corrado 119, 130, 131

Mandrake, Tom 135, 152, 215, 216
 Manganelli, Giorgio 40
 Marcucci, Lucia 42
 Marcuse, Herbert 85, 116
 Mari, Enzo 88
 Markowska, Anna 7, 167
 Markowski, Michał Paweł 206, 238, 251, 269
 Marks, Karol 116
 Marotta, Giorgia 124, 132
 Martino, Valeria 39
 Mascalchi, Vittorio 119
 Maschietto, Vittorio 10, 75, 103, 195, 297, 301, 306, 310
 Masini, Lara Vinca 13, 61, 107, 161, 236
 Massa, Lulu 32, 33
 Masterson, Andrew 234
 Mastrigli, Gabriele 53, 72, 73, 82
 Mathieu, George 230
 Mazzucchelli, Franco 47
 McCartney, Paul 39
 McLuhan, Marshall 216
 Meier, Richard 292
 Meister, Anna-Maria 93
 Melani, Leonetto 131
 Mello, Patrizia 18, 30, 31, 35, 38, 52, 61, 63, 78, 116, 117, 170, 172, 195, 275, 289, 293, 300, 305, 308, 311
 Meloni, Roberta 7, 310
 Melotti, Gianni 62, 300
 Mendini, Alessandro 12, 21, 74, 90, 92, 95, 96, 167, 189, 293, 297
 Menking, William 73, 80
 Menna, Filiberto 35, 36, 219
 Merleau-Ponty, Maurice 41
 Merrell, Douglass 41
 Mersch, Dieter 221
 Merz, Mario 46
 Miccini, Eugenio 42, 61, 130, 311
 Michał Anioł 59, 138, 278, 288, 299
 Michelucci, Giovanni 64, 65, 72, 286, 299
 Mies van der Rohe, Ludwig 70, 290
 Mikka, Pietro 211

Mill, John Stuard 184, 301
 Minc, Sara 205
 Miró, Joan 44
 Mollino, Carlo 81, 290, 297
 Montale, Eugenio 85
 Montana, Guido 119
 Moradi, Il Sediciente 280
 Morandi, Riccardo 299
 Morawski, Stefan 206, 210, 218
 Moroni, Mario 41
 Moretti, Alberto 61, 119
 Morin, Edgar 213
 Morozzi, Massimo 10, 73, 284
 Morris, Desmond 19, 106, 220, 247,
 Morteo, Enrico 79
 Mozrymas, Jerzy 252
 Możdżyński, Paweł 230, 259, 267, 268
 Munari, Bruno 35, 36, 60, 219
 Musil, Robert 11, 106, 158
 Myszka Miki (właśc. Mickey Mouse) 11,
 152, 304

N

Nanni, Mario 119
 Nannucci, Maurizio 119
 Natalini, Adolfo 10, 67, 68, 73, 78, 80, 92,
 286, 300
 Navone, Paola 13, 16, 90, 95, 134, 152,
 153, 289
 Neri, Gabriele 49
 Nespolo, Ugo 119
 Niemeyer, Oscar 51
 Nieu
 wenhuys, Constant
 Nigro, Mario 119
 Nocentini, Armando 62
 Noia, Nazareno 294

O

Oldenburg, Claes 89, 106
 Oliva, Achille Bonito 42, 43, 46, 63, 167,
 300
 Oppedisano, Federico Orfeo 99

Orazi, Manuel 69
 Ori, Luciano 42
 Orlandoni, Bruno 13, 16, 90, 95, 134, 152,
 153, 289, 291
 Ortner, Laurids 55
 Ortner, Manfred 55
 Otto, Frei 56, 118

P

Pace, Achille 119
 Paci, Enzo 42
 Pagliarani, Elio 40, 208, 282, 290
 Paik, Nam June 63
 Paolini, Giulio 119
 Papi, Lorenzo 298
 Pareyson, Luigi 203
 Parisi, Ico 297
 Pas, Jonathan De 56, 74, 83
 Pasolini, Pier Paolo 40
 Pavone, Rita 215, 216
 Pawłowski, Tadeusz 36, 37
 Pecchiolo, Roberto 10
 Pedrini, Enrico 20
 Peirce, Charles Sanders 206
 Peelaert, Guy 111
 Penone, Giuseppe 46
 Pesce, Gaetano 91, 92, 273, 293, 309
 Petitot, Jean 234, 234, 235
 Petra, Elio 32, 33, 56
 Pettena, Gianni 10, 12, 15, 20–22, 53, 56,
 69, 74–77, 81, 84, 86, 87, 91, 92, 97,
 98, 103, 119, 120, 130, 152, 192, 246,
 247, 283, 295, 300, 306, 307, 310
 Pevsner, Antoine 299
 Pezzato, Stefano 7, 19, 20
 Piano, Renzo 118
 Piatigorski, Aleksiej 205
 Piccardo, Emanuel 17, 18, 59, 86, 288,
 298, 301
 Pichler, Walter 21, 50, 56, 271, 275, 301
 Pignotti, Lamberto 40, 42, 61
 Pinter, Klaus 55
 Pioselli, Alessandra 31, 47

Pistoletto, Michelangelo 46
 Pivano, Fernanda 38, 39, 76, 284
 Pizzigoni, Vittorio 73
 Pizzinato, Patrizia 52, 54
 Platon 211
 Pliszka, Tadeusz 233
 Poelzig, Hans 51
 Poletto, Pier 56
 Poli, Alessandro 10, 12, 73, 84
 Ponti, Gio 81, 290, 297
 Popovich, Claudio 119, 124, 128–131,
 263, 264, 301, 310
 Porta, Antonio 40, 208, 282, 290
 Porzio, Domenico 202
 Pousseur, Henri 203
 Price, Cedric 53, 54, 93

Q

Quinza, Emanuele 17

R

Rabelais, François 241
 Radice, Barbara 21
 Raggi, Franco 13, 92, 93, 107, 108
 Raimondi, Giuseppe 84
 Ramat, Raffaello 59–63
 Ramosa, Edival 119
 Rauschenberg, Robert 106, 305
 Ravotti, Barto 119
 Raymond, Alex 122
 Refini, Gloria 16, 72
 Regge, Tulio 84
 Restany, Pierre 47, 48
 Restuci, Amerigo 203
 Revelli, Marco 30, 31
 Ricci, Leonardo 61, 62, 64–66, 69, 70, 72,
 283, 291, 298
 Rizzatto, Paolo 85
 Robin Hood 135, 151, 152
 Rockefeller, Nelson 115
 Rosellini, Roberto 40, 282
 Rossi, Catharine 99
 Rossi, Piero Ferruccio 39

Rosso, Riccardo 86
 Rouillard, Dominique 96
 Ruffi, Gianni 84
 Ruggero, Carmine Di 119
 Ruscha, Edward 162
 Rykwert, Joseph 246

S

Saccardi, Ugo 299
 Sacchetti, Rodolfo 19
 Salvadori, Alberto 20, 69, 76, 77, 306, 307
 Salwa, Piotr 10, 23, 28, 36, 204, 216, 217,
 259, 277
 Sanguinetti, Eduardo 40, 40, 203, 208, 282,
 290
 Sant'Elia, Antonio 51
 Sartre, Jean-Paul 41
 Savioli, Leonardo 62, 64, 65, 67, 68, 72,
 86, 283, 291, 299
 Scarpa, Carlo 81, 290
 Scelsi, Valter 73
 Schefer, Jean-Louis 218
 Scheggi, Paolo 119
 Schiffer, Daniel Salvatore 23, 208, 211,
 261
 Schneckeburger, Manfred 20
 Schönberg, Arnold 42,
 Scott Brown, Denise 138, 139, 162, 288,
 292
 Sedlmayer, Hans 216
 Settembrini, Luigi 20
 Sicuteri, Roberto 130
 Sirello, Enrico 119
 Smithson, Alison 50, 118, 305
 Smithson, Peter 50, 118, 305
 Snow, Charles Percy 202
 Snyderman, Evan 306
 Soleri, Paolo 51
 Sollers, Philippe 218
 Somigli, Luca 41
 Sottsass, Ettore jr 21, 29, 38, 39, 62, 73–
 77, 81, 84, 91, 92, 284, 294
 Sparke, Penny 30

Spinazzola, Vittorio 215
 Spinella, Mario 10, 103
 Squrazina, Luigi 129
 Standing, Guy 158
 Starck, Philippe 294, 309
 Stepken, Angelika 61
 Stewart, Brand 94
 Stinco, Antoine 56
 Stockhausen, Karlheinz 203
 Strawinski, Igor 42
 Strehlke, Carl Brandon 243, 244, 263
 Sudjic, Deyan 29
 Superman 213, 215, 216

T

Tadini, Emilio 152
 Tafuri, Manfredo 75, 85, 89, 90
 Tarzan 151, 152
 Taut, Bruno 51
 Terragni, Giuseppe 293
 Thom, René 11, 138, 139, 150, 151, 233,
 234, 235, 237, 250, 257, 274, 288, 299
 Thun, Mateo 21
 Todorov, Tzvetan 205
 Toeplitz, Krzysztof Teodor 34
 Tonka, Hubert 56
 Toraldo di Francia, Cristiano 10, 12, 71,
 73, 84, 86, 300
 Tortorella, Cino 253
 Toschi, Caterina 300
 Trincerini, Elisabetta 17, 155
 Trini, Tommaso 14, 46, 85, 120, 132, 134,
 143, 146, 153, 196, 265, 277
 Tschumi, Bernard 246
 Turrini, Davide 17, 155

U

Ugniewska, Joanna 23, 28, 116, 216, 217,
 259
 Ugo, Ugo 119
 Uspienski, Boris 205
 Urban Solid 280

V

Vaccari, Franco 189
 Van Eyck, Aldo 118
 Venturi, Robert 75, 89, 138, 139 162, 288,
 292
 Vergine, Lea 119, 120, 130, 131
 Verna, Claudio 119
 Vian, Boris 44
 Villa, Angelo 52, 54
 Villa, Claudio 215, 216
 Viola, Bill 63, 300, 306
 Vlad, Roman 60
 Volanté, Gian Maria 32

W

Wajs, Joanna 41
 Wasilewska, Anna 116
 Webb, Michael 51, 274
 Weinsberg, Adam 10, 43, 196, 217
 Wild, Oscar 124
 Wittgenstein, Ludwig 41
 Wolf, Amit 17, 18, 245, 255, 298
 Wysłouch, Seweryn 206

Y

Yajima, Miyuki 189
 Yeats, William Butler 42
 Young, Le Monte 60

Z

Zamp Kelp, Günter 55
 Zappettini, Gianfranco 119
 Zardini, Mirko 312
 Zedong, Mao 28, 116, 253, 282
 Zevi, Bruno 64
 Zięba, Magdalena 267
 Zimmermann, Gerd 96
 Zolla, Elémire 34, 213, 214
 Zorio, Gilberto 119
 Zotti, Lucio 189

Ż

Żaboklicki, Krzysztof 116