

il. 1 UFO, dyskoteka Bamba Issa, edycja 2. Archiwum L. Binazziego

Radykalne projekty wnętrz grupy UFO jako przykład architektury narracyjnej

Agata Knapik

Uniwersytet Warszawski

Florencka grupa UFO założona w 1967 r. przez Lapo Binazziego, Carlo Bachiego, Patrizię Cammeo, Riccardo Foresiego, Sandra Gioliego, Massima Giovanniniego, Vittoria Maschietiego i Mario Spinellę, stanowiła jedną z ważniejszych formacji przedstawicieli tzw. włoskiej architektury radykalnej¹. Ruch ten narodził się na fali powojennych głębokich przemian społecznych, kulturowych i artystycznych – jako konsekwencja lub, lepiej, kontynuacja prowadzonych wówczas eksperymentów w wielu dziedzinach sztuki we Włoszech i na świecie². Za symboliczną datę narodzin architektury radykalnej przyjmuje się rok 1966. Doszło wtedy do dwóch ważnych wydarzeń. Pierwszym z nich była wielka powódź we Florencji, przez młodych architektów zinterpretowana jako symboliczny koniec tradycyjnego świata, kres epoki rozumu i postępu, a nawet początek nowej, **radykalnej** ery. O tym wydarzeniu opowiedział Cristiano Toraldo di Francia, członek grupy Superstudio, który wspomina:

dla nas powódź oznaczała coś jeszcze, a mianowicie: koniec z racjonalnością. Irracjonalność wkroczyła wewnątrz tego rygorystycznego miasta, geometrycznego, perfekcyjnego. Całkowicie je odmieniając, zalewając marmurowe i kamienne podłogi brudną wodą, w której pływały zniszczone rzeźby. Wielu młodych, tzw. bagiennych aniołów, którzy przyjechali z całego świata, ratując dorobek naszego miasta, było w pewnym sensie świadkami końca oświeconego projektu, końca ślepej ufności w postępek i racjonalność, reprezentując tym samym nadzieję na inną przyszłość³.

Drugie istotne wydarzenie stanowiła wspólna wystawa grup Archizoom i Superstudio zatytułowana *Superarchitettura*, a otwarta



¹ We Florencji były to: Archizoom, Superstudio, 9999, Ziggurat oraz architekci G. Pettena i R. Buti. Poza Florencją: Studio 65, Gruppo Strum (Turyn), Cavart i architekci: E. Sottsass, A. Mendini, U. La Pietra, J. de Pas, D. D'Urbino, P. Lomazzi, M. de Lucchi (Mediolan), R. Dalisi (Neapol).

² W tym miejscu warto przytoczyć takie hasła jak: kontestacja ruchów studenckich, *pop-art*, sztuka konceptualna, sztuka kinetyczna, konsumpcjonizm, kultura popularna i niska, kicz. W kontekście architektury najważniejszymi pojęciami będą: architektura pop, architektura mobilna, architektura pneumatyczna, a także doświadczenia takich grup jak Archigram, Utopie, Metabolism, Ant Farm, Haus Rucker-Co, oraz takich architektów jak H. Hollein i W. Pichler – aby wymienić najważniejszych.

³ Zob. *La Vita segreta del Monumento Continuo. Conversazioni con Gabriele Mastrigli*, Macerata 2015, s. 93: „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 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”.



⁴ Pierwotnie wystawa miała odbyć się we Florencji, jednak po powodzi z XI 1966 architektki zdecydowali się na zorganizowanie ekspozycji 4 XII w galerii Jolly 2 w Pistoii, a następnie w 1967 r. w Modenie. W 2007 r. w Tour des Templiers kuratorzy F. Balena i G. Corretti z pomocą Centro Studi Poltronova zrekonstruowali prezentację w skali 1 : 1. Organizacja przestrzeni oraz odpowiednie ustawienie obiektów możliwe były dzięki fotografom z pierwotnej prezentacji oraz dzięki współpracy z członkami grup Archizoom i Superstudio. Obecnie ekspozycja znajduje się w Museo Novecento we Florencji, gdzie osobną sekcję poświęcono florenckiemu ruchowi radykalnemu.

⁵ Zob. manifest z wystawy Superarchitettura, 4-17 XII 1966, Pistoia: „La superarchitettura è l'architettura della superproduzione, del superconsumo, della superinduzione al superconsumo, del supermarket, del superman e della benzina super”.

⁶ Więcej na temat florenckiego Wydziału Architektury – zob. G. Corsani, *La Facoltà di architettura di Firenze. Fra tradizione e cambiamento: atti del convegno di studi, Firenze, 29-30 aprile 2004*, Firenze 2007; F. Fabbrizzi, *Opere e progetti di scuola fiorentina, 1968-2008*, prefaz. U. Tramonti, postfaz. L. Macci, Firenze 2008.

⁷ Zob. P. Brugelis, M. Orazi, *Radicali per sempre*, [w:] *Utopie Radicali*. Archizoom, Remo Buti, 9999, Gianni Pettena, Superstudio, UFO, Ziggurat, a cura di P. Bruggellis, G. Pettena, A. Salvadori, Macerata 2017, s. 38: „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”.

⁸ Aby zapoznać się z działalnością florenckich radykalnych grup, zob. P. Navone, B. Orlandoni, *Architettura radicale*, Milano 1974; *Radical design. Ricerca e progetto dagli anni '60 a oggi* [kat. wystawy], a cura di G. Pettena, Firenze 2004; P. Mello, *Neoavanguardie e controultura a Firenze. Il movimento radical e i protagonisti di un cambiamento storico internazionale*, Firenze 2017.

dokładnie miesiąc po powodzi⁴. Na niej architekci zaprezentowali zupełnie nową estetykę o kontaminacjach pop-artowych, bazując na mocnych, wyrazistych kolorach i nietypowych formach. Zaprojektowane przez nich przedmioty dalekie były od dotychczasowych realizacji, również pod względem wykorzystanych materiałów, takich jak plastik, poliester, pianka czy laminat. Artyści tak definiowali nowy nurt: „Superarchitektura to architektura superprodukcji, superkonsumpcji, superindukcji superkonsumpcji, supermarketu, supermana i na super benzynie”⁵. Miała to być odpowiedź na nudne, powtarzalne i przewidywalne wnętrza, zaprojektowane według dotychczasowych zasad racjonalizmu i funkcjonalizmu, forsowanych przez starszą generację architektów.

Epicentrum ruchu radykalnego okazał się Wydział Architektury we Florencji. Tam odwagi młodym adeptom dyscypliny dodawali wybitni wykładowcy, którzy w latach 60. XX w. tworzyli silny *corpus* uniwersytecki. Do najważniejszych z nich należeli: Gillo Dorfles, Giovanni Michelucci, Leonardo Ricci, Leonardo Savioli, Giovanni Klaus Koenig oraz Umberto Eco⁶. Świadomi potrzeby zrewidowania przedwojennych koncepcji modernistycznych i dostosowania architektury do nowych realiów, wskazywali swoim studentom nową drogę w myśleniu o dyscyplinie. Opierali się na założeniu, że nie powinna ona się rodzić z tendencji, lecz z wiedzy. Możliwość zdobycia tej wiedzy dostrzegali w konstruowaniu nowego języka architektury, który w obliczu gwałtownych i błyskawicznych przemian objawia się nowymi typologiami budynków, nowymi materiałami, technikami i technologiami. W centrum pracy dydaktycznej wzmiankowanych wykładowców znajdowała się idea łączenia różnych dyscyplin, takich jak nauki o człowieku, socjologia, nauki ścisłe, urbanistyka i technika, a także sztuki wizualne. Zachęcali oni do eksperymentowania, do tworzenia przestrzeni wielofunkcyjnych, elastycznych, integrujących rozmaite role i znaczenia. Innymi słowy, aktywność wymienionych akademików przyczyniła się do „obalenia idei, jakoby architektura była dyscypliną autonomiczną i odizolowaną, tym samym otwierając wydział na świat sztuk wizualnych”⁷.

To wszystko pobudziło młodych studentów kierunku do radykalnej rewizji własnej dyscypliny. W tym celu prowadzili oni badania i eksperymenty na wielu różnych polach. Wewnątrz ruchu powstały m.in. projekty megastruktur, antyutopie, fotomontaże, manifesty, wnętrza, happeningi i performansy, filmy i reportaże fotograficzne. Architekci interesowali się także projektowaniem przedmiotów, mebli, ubrań, biżuterii oraz ceramiki⁸. Adolfo Natalini w wywiadzie dla stacji telewizyjnej RAI Educational, przyznaje:

To była pewnego rodzaju ziemia niczyja, między sztuką a designem, między polityką a utopią, między filozofią a antropologią, była to próba radykalnej krytyki [...] społeczeństwa, nie tyle społeczeństwa konsumpcyjnego,

ile całego kontekstu, w którym się znaleźliśmy i pracowaliśmy. To była działalność – mówiąc wprost – o charakterze destrukcyjnym⁹.

Pośród tych wszystkich radykalnych propozycji aktywność grupy UFO wydaje się tą najbardziej ironiczną, szokującą i intrygującą. W jej interdyscyplinarnej pracy przeważała idea nieciągłości, stała oscylacja między pop-artem a sztuką konceptualną, przebywaniem we wnętrzach i w terenie (miasto i peryferia), w małej i w wielkiej skali. W *Manifesto del discontinuo*, napisanym przez Binazziego w 1974 r., czytamy:

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 czystej energii fizycznej i mentalnej, wykorzystuje najróżniejsze metody i miesza sztukę z nauką i technologią po to, aby ustanowić punkty, które nie należą do żadnej z tych dyscyplin, aby uwolnić ekspresję ludzkiej kreatywności od wszelkich możliwych uwarunkowań. [...]

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. [...] Znaczenie ma nie użycie środków wysoce wyrafinowanych lub dekonstruktywnych, lecz różne relacje, które ustanawiają się poprzez doświadczenie, działania, myśli¹⁰.

Binazzi, lider grupy i wciąż aktywny „radykalny”, w rozmowie z 12 IV 2016 podkreślił, że architektura była zawsze świetną okazją do konfrontacji z innymi sztukami. Według artysty jest ona dyscypliną otwartą, którą zestawia on z kinem, malarstwem, designem, performansem, literaturą i tzw. twórczym pisaniem (*scrittura creativa*). Szczególnie to ostatnie pozostawało członkom grupy niezwykle bliskie. Wartość tekstualna dopełniała ich projekty, a niekiedy stanowiła wręcz osobne dzieło. Tak było w przypadku nieprawdziwego kwestionariusza sporządzonego na okazję performansu *Casa a ostacoli sul territorio* podczas Eurodomus 4 w 1974 roku. Kwestionariusz uznany został przez Eco za przykład tzw. młodego pisarstwa (*letteratura giovanile*) i zaprezentowany podczas konwentu na temat współczesnej literatury włoskiej w Nowym Jorku w 1971 roku¹¹.

Binazzi stwierdza:

Członkowie UFO, wyszkoleni przez Umberto Eco, w latach 1965–1970 wykładowcę na Wydziale Architektury we Florencji, angażują się w eksperymentowanie na szerokim polu technik pisarskich, co wydaje się czymś



⁹ Zob. A. Natalini, *Intervista*, <http://www.educational.rai.it/lezionididesign/designers/natalinia.htm> (data dostępu: 24 V 2018): „una specie di terra di nessuno, che era quella che si stendeva tra l'arte e il design, tra la politica e l'utopia, tra la filosofia e l'antropologia, era un tentativo di critica radicale [...] alla società, intesa non tanto e così semplicemente come società dei consumi, ma come tutto il contesto nel quale ci trovavamo a lavorare. E quindi è stato un lavoro – diciamo pure – di carattere distruttivo [...]”.

¹⁰ Zob. UFO, *Manifesto del discontinuo*, „Inpiù” 1974, nr 8: „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”.

¹¹ U. Eco opublikował ten kwestionariusz również w zbiorze stanowiącym pokłosie tego kongresu, zatytułowanym *Innovazioni tematiche espressive e linguistiche della letteratura del novecento*, New York, 25–28 aprile 1973, a cura di V. Branca, Firenze 1976.



il. 2 UFO, wnętrze restauracji Sherwood. Archiwum L. Binazziego



il. 3 UFO, wnętrze restauracji Sherwood. Archiwum L. Binazziego



¹² Zob. L. Binazzi, *Scrittura creativa*, [w:] *UFO Story. Dall'architettura radicale al design globale*, a cura di S. Pezzato, Prato 2012, s. 286 (pierwodruk w: *Lettere Segrete. Antologia di scritti e di oggetti di design*, a cura di S. Calatroni, Milano 1989): „*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*”.

¹³ Materiał, zatytułowany *Architettura della burocrazia. Il gruppo fiorentino degli UFO presenta una catalogazione sistematica sulle variazioni tipologiche degli edifici ANAS sparsi sul territorio*, opublikowany został w magazynie „Casabella” (1973, nr 378). Skrótowiec ANAS pochodzi od nazwy Azienda Nazionale Autonoma delle Strade. Budynki takie służyły jako miejsca pracy, magazyny do przechowywania narzędzi do utrzymania dróg, a niekiedy nawet jako domy dla rodzin pracowników drogowych. Wiele z tych obiektów zlikwidowano lub zamknięto po 1980 roku.

¹⁴ Opublikowane w magazynie „Inpiù” (1974, nr 8).

¹⁵ Opublikowany w magazynie „Casabella” (1973, nr 379).

niezwykłym w dziedzinie architektury. Tworzą linię nieciągłości całej ich działalności, która do dzisiaj nie doczekała się opracowania i nie wiadomo, jak długo jeszcze przyjdzie jej na to czekać¹².

W latach największej aktywności ruchu radykalnego (1968–1975) grupa zrealizowała serie happeningów z użyciem dmuchanych obiektów (*Urboeffimeri*, 1968). Na terytorium miasta i jego obrzeży przeprowadziła fotograficzną dokumentację domów ANAS (1969–1973)¹³ oraz performans *Giro d'Italia* (1971–1973). Stworzyła również teksty *Appunti per una ridefinizione del concetto di Fantaurbanistica* i *Controguida di Firenze*¹⁴ oraz komiks *Produzione industriale e creatività individuale U.F.O.*¹⁵. Ponadto zrealizowała projekt na konkurs na nową siedzibę Uniwersytetu Florenckiego – *Mostro dell'Id* (1974)¹⁶. Wydaje się jednak, że najbardziej widocznym połączeniem zamiłowań do mieszania dyscyplin, szczególnie tych literackich, były projekty wnętrz: restauracja Sherwood (1969, Florencja), sklepy Mago di Oz (1969, Viareggio)¹⁷, Saga de Xam (1969, Florencja) i Re di Puglia (1969, Florencja) oraz dyskoteka Bamba Issa (1969–1972, Viareggio), przez jednego z architektów radykalnych, Gianniego Pettenę, nazwane wręcz „architekturą narracyjną”:

W ich [tj. członków grupy UFO] wnętrzach [...], które być może są pierwszym przykładem „architektury narracyjnej”, scenografia, efemeryczne wyposażenie i umeblowanie stworzone zostały za pomocą takich materiałów jak karton, poliuretan czy dmuchane elementy¹⁸.

Przed dokonaniem charakterystyki tych nietypowych aranżacji oraz podjęciem próby odpowiedzi na pytanie, na czym owa narracyjność polegała, należy zatrzymać się na chwilę nad samym terminem „architektura narracyjna”. Po raz pierwszy został on użyty w 1984 r., kiedy absolwent Architectural Association School of Architecture (AA)¹⁹, Nigel Coates, założył kolektyw Narrative Architecture Today (NATO)²⁰. 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. Ideę narracyjności przełożył na wnętrza komercyjne, takie jak bary, dyskoteki czy butiki. Jego pierwszymi projektami były *caffè* Bongo oraz Bohemian Jazz Club (Tokio, 1986). 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. 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 wzmocnienia intencji narracyjności dochodził aspekt teatralności przestrzeni: stała się ona sferą performansu, akcji, która miała zaangażować odbiorcę do współtworzenia miejsca wybranego przez artystów.

Te poszukiwania i badania pozostawały w kręgu zainteresowań lingwistycznych i semiologicznych – w latach 60. XX w. niezwykle popularnych. Kwestią architektury jako swoistego języka zajmowali się przede wszystkim Roland Barthes²¹, Gillo Dorfles²², Renato De Fusco²³ czy sam Eco²⁴. Szczególnie teorie tego ostatniego, wykładane na Uniwersytecie Florenckim, chętnie przejmowali architekci radykalni. W jednym ze swoich esejów, zatytułowanym *How an exhibitions exposes itself*, Eco pisze o nowym wymiarze architektury oraz jej percepcji:

Ta nieskończona oscylacja między funkcją prymarną (konwencjonalne użycie przedmiotu albo jego bezpośrednie, podstawowe znaczenie) a funkcją sekundarną (powiązane znaczenie oparte na konwencjach kulturowych, mentalne i semantyczne skojarzenia) formułuje przedmiot jako system znaków, wiadomość. Historia architektury i designu jest historią dialektyki pomiędzy tymi dwoma funkcjami²⁵.



¹⁶ Pełne omówienie działalności grupy – zob. *UFO Story*...

¹⁷ Informacje na temat wewnątrz UFO odnaleźć można w magazynie „Domus” (1971, nr 495). W tym numerze opublikowany został artykuł T. Triniego zatytułowany *L'UFO della parodia*, w którym krytyk charakteryzuje owe projekty. Tekst wzbogacają zdjęcia przedstawiające opisywane wnętrza.

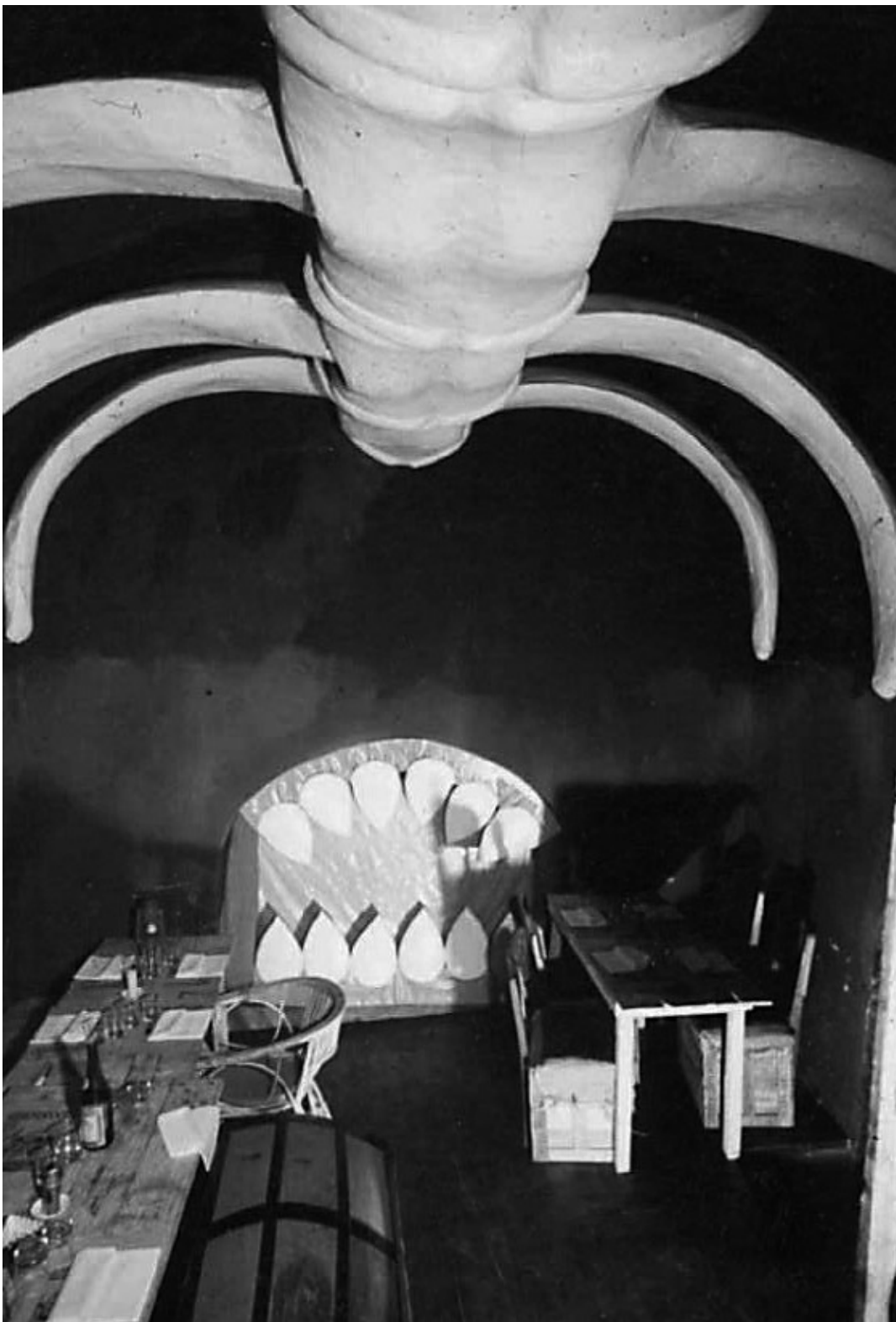
¹⁸ Zob. *Radical design...*, s. 308: „*Nei loro arredamenti [...], che sono forse il primo esempio di «architettura narrativa», scenografia, allestimento effimero e arredo finiscono per identificarsi attraverso l'uso di materiali quali la cartapesa, il poliuretano, i gonfiabili*”.

¹⁹ 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 Poltronovej, jednej z niewielu pracowni meblarskich produkujących propozycje radykalne.

²⁰ N. Coates, *Narrative Architecture*, London 2012.

²¹ R. Barthes, *Semiologia e urbanistica*, „Op. Cit.” 1967, nr 10.

²² Zob. G. Dorfles, *Valori iconologici e semiotici in architettura*, „Op. Cit.” 1969, nr 16: „*I problemi dell'architettura considerata, alla stregua delle altre arti, come un «linguaggio» sono alla base di tutta una nuova corrente di pensiero che permette di far rientrare anche quest'arte entro i canoni d'una teoria informativa e comunicativa. [...] Il «significato» si può considerare come un processo che lega gli oggetti, gli eventi, gli esseri a dei «segni» capaci a volta di evocare tali oggetti, eventi, esseri. [...] Una cosa [...] è certa: l'architettura, come ogni altra arte, può e deve essere considerata come un insieme organico, e sino a un certo punto istituzionalizzato di segni; e come tale può essere identificata almeno parzialmente con altre strutture linguistiche [Problem architektury postrzeganej, podobnie jak inne sztuki, jako «język», jest bazą do nowej linii badań, które pozwalają tym sztukom być odczytywane w kanonach teorii informatycznej i komunikacyjnej. [...] «Znaczenie» może być brane pod uwagę jako proces, który łączy przedmioty, wydarzenia, istoty ze «znakami» zdolnymi do wyrażania tych*



— il. 4 UFO, wewnątrz restauracji Sherwood. Archiwum L. Binazziego



il. 5 UFO, wewnątrz restauracji Sherwood. Archiwum L. Binazziego

* * *

Pierwszym lokalem zrealizowanym przez grupę UFO była restauracja Sherwood [il. 2–5], usytuowana w odnowionych po powodzi z '66 r. wnętrzach parterowych i piwnicznych, na jednej z florencyjskich ulic. Każde pomieszczenie zostało zaaranżowane w wyjątkowy i unikatowy sposób, w każdym „toczyła się” inna opowieść. Jedną z sal przywodziła na myśl zamek króla Artura. Na środku dominowała wychodząca ze ściany złożona konstrukcja na planie półkola, do której przymocowano blaty obłożone ceratą w kratę. U góry konstrukcję zamykał baldachim z czerwonej tkaniny. Przy blatach ustawione zostały wysokie siedziska (przejęte 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’a, ustawione na podeście imitującym marmur. Półkole blatów odbijało się w lustrze na ścianie, do której przymocowano konstrukcję, tworząc aluzję do Okrągłego Stołu. Pod resztą ścian, ozdobionych tapetą ze wzorem kamiennego muru, znalazły się stoliki o różnej wysokości. Zamysł UFO polegał na wprowadzeniu gry ról: wyższe blaty przeznaczono dla „lepiej” urodzonych, natomiast przy niższych siadali biedni, patrząc na brzuchy wygodnie rozpartych panów. Dodatkowe elementy tego wnętrza stanowiły ustawione na stolikach złote lampy Dollaro [il. 6–7] – własnoręcznie wykonane w różnych wersjach; z czasem stały się one ikonami antydesignu²⁶.

Drugie pomieszczenie pomyślano jako wnętrze wieloryba, który połknął statek. Pod sufitem zawieszono prowizoryczny kręgosłup ze schodzącymi po ścianach żebrami, a na końcowej ścianie, przy podłodze, UFO umieściło wykonaną z kartonu otwartą paszczę otoczo-

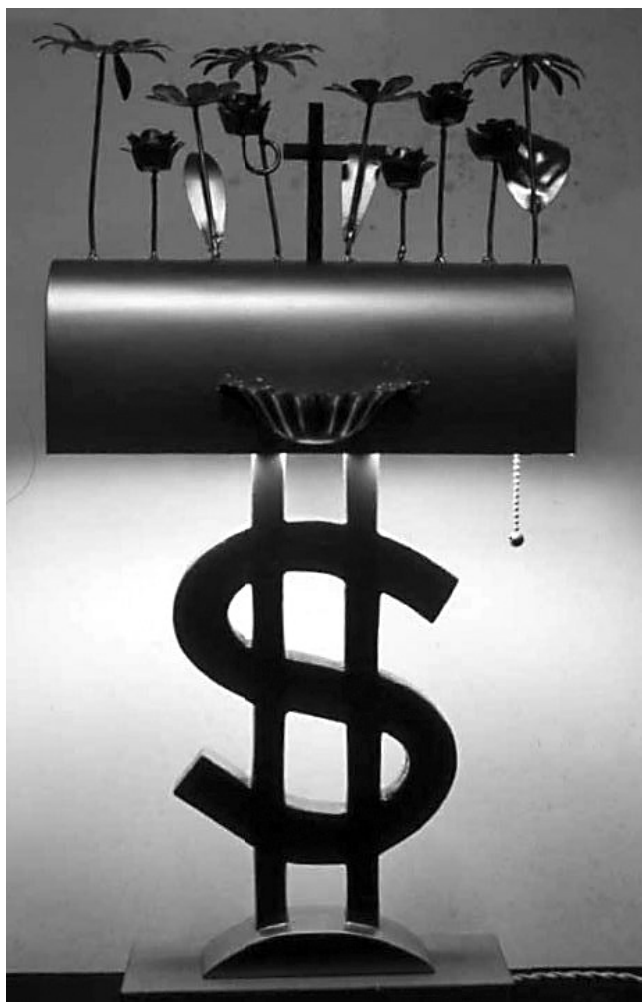
przedmiotów, wydarzeń, istot. [...] Jedno [...] jest pewne: architektura, jak każda inna sztuka, może i powinna być traktowana jako organiczna i, do pewnego stopnia zinstytucjonalizowana przez znaki; i jako taka może być, chociaż częściowo, identyfikowana z innymi strukturami lingwistycznymi”].

²³ R. De Fusco, *L'Architettura come mass medium. Note per una semiologia architettonica*, Bari 1967.

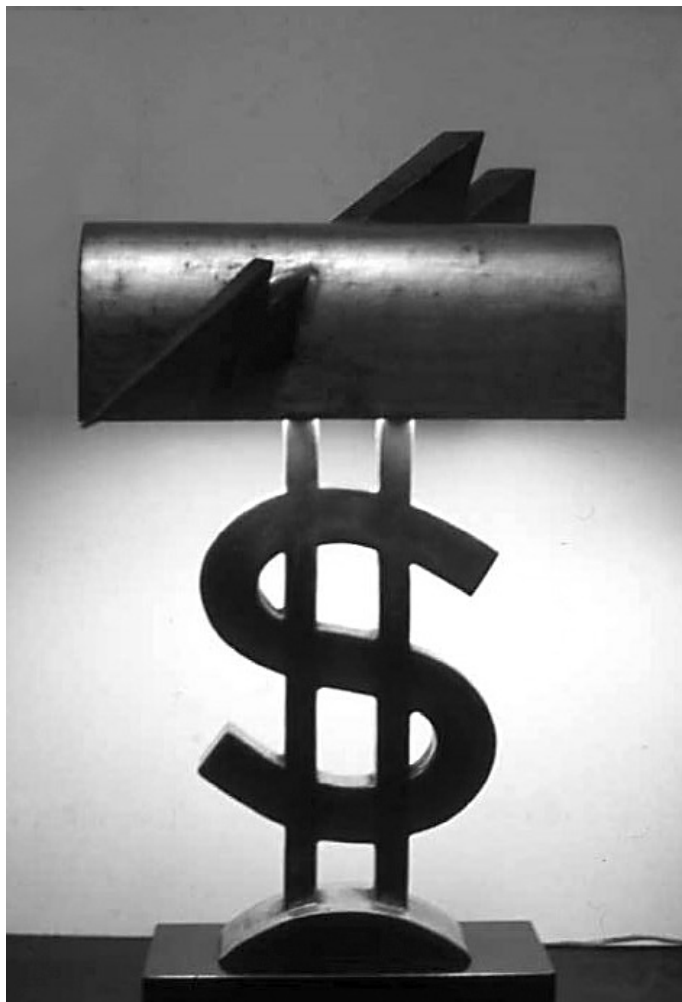
²⁴ U. Eco, *Nieobecna struktura*, przeł. A. Weinsberg, P. Bravo, Warszawa 2003.

²⁵ Zob. *idem*, *How an exposition exposes itself*, [w:] N. Leach, *Rethinking Architecture. A Reader in Cultural Theory*, London, 1997, s. 203: „This continuous oscillation between primary function (the conventional use of the object, or its most direct or elementary meaning) and secondary functions (its related meanings, based on cultural conventions, and mental and semantic associations) forms the object as a system of sign, a message. The history of architecture and design is the history of the dialectic between these two functions”.

²⁶ Jak pisze 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. wystawy], Fondazione Ragghianti, Lucca, 13 VI - 1 XI 2015, Lucca 2015, s. 33), lampy Dollaro, obok Paramount i MgM, stanowiły „ekspresję powziętych przez grupę badań nad znakami i nad językiem, do których to badań zainspirowały wykłady prowadzone przez Umberto Eco w połowie lat 60. XX w. na Wydziale Architektury we Florencji” („espressione di una ricerca condotta dal gruppo sui segni e sul linguaggio, frutto delle lezioni che a metà anni Sessanta Umberto Eco tiene presso la facoltà di Architettura di Firenze”).



il. 6 UFO, lampa Dollaro. Archiwum L. Binazziego



il. 7 UFO, lampa Dollaro. Archiwum L. Binazziego

ną ostrymi zębami. W tej sali, pomalowanej na ciemny, szary kolor, ustawiono drewniane stoliki oraz skrzynie z dorobionymi oparciami – jako siedziska. Między poziomami, przy kręconych schodach, pięła się w górę, aż na Księżyc, wielkich rozmiarów łydga fasoli.

Na zdjęciach ukazujących restaurację widać wnętrza sprawiające wrażenie przeładowanych przedmiotami nagromadzonymi w procesie twórczym (Binazzi mówi o łączeniu idei – *associazione di idee* – poprzez dodawanie kolejnych skojarzeń, a przez to kolejnych elementów). Każdy z członków grupy przyczynił się do budowania opowieści, jaka rozgrywać się miała w środku. Podczas jednej z rozmów architekt zdradził szczegóły na temat procesu kreowania tego wnętrza, dla którego nie istniał ani jeden rysunek techniczny – Binazzi wykonał w 1972 r. tylko ilustrację rekonstruującą wnętrze. Jego uzupełnieniem jest zaś przygotowana przez grupę ulotka „Corriere di Sherwood”. Swoją formą i tytułem nawiązuje do ówczes-

snych gazet i komiksów. Na jednej stronie opublikowanych zostało osiem zdjęć pomieszczeń restauracji, każde opatrzone krótką rymowaną. Całość można określić mianem czystej formy ekspresji, łączenia niekiedy absurdalnych skojarzeń, gdzie logika i sens nie stanowią sedna treści. Odnosi się ona do równie zaskakujących aranżacji, w których toczy się akcja. Jest przykładem łączenia projektu architektonicznego z tekstem.

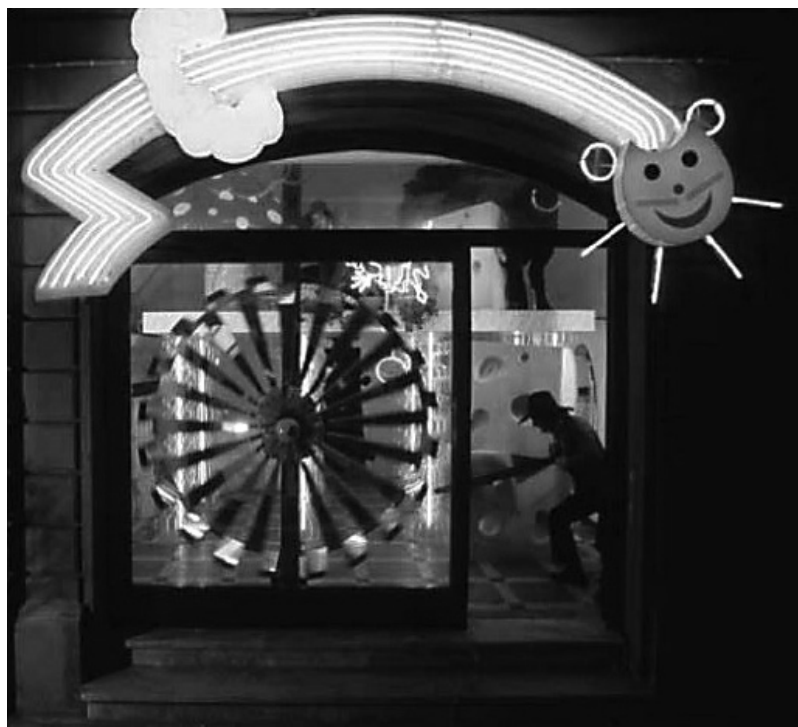
Kolejnym dziełem grupy był butik Mago di Oz (1969, Viareggio), dla którego UFO zaprojektowało nie tylko wnętrze, ale również witrynę i neonowy szyld [il. 8–9]. Już sama nazwa sklepu odnosi się do słynnej powieści dla dzieci i wprowadza baśniowy charakter tej realizacji. W białym wnętrzu dominowały podtrzymujące antresolę kolumny z przezroczystej pleksi z neonową tubą w środku. Pośród wyposażenia zaskakiwały wielkich rozmiarów kawałki sera ementaler oraz kapelusz muchomora – wszystkie wykonane z poliuretanu. Obiekty te zostały wykorzystywane w innych projektach grupy, np. w happening'u *La comune agricola* na placu della Signoria (1970) [il. 10].

Kolejne aranżacje – butiku Saga de Xam (1969, Florencja) – inspirowane były perypetiami komiksowych postaci Bibi i Bibò [il. 11–12]. Poszczególne wnętrza stanowiły scenerie dla przygód, o których UFO napisało krótki wierszyk zatytułowany *I Grandi Viaggi*²⁷. W tym lapidarnym tekście, w którym nadaremnie



²⁷ Zob. UFO, *I Grandi Viaggi*, [w:] *UFO Story...*, s. 92:

„Pedro l'alpino scala il Cerino di groviera
Nella foresta nera c'è la ragnatela
Nel castello del vampiro
Il Gulliver moderno si siede sul castello
Bibi e Bibò sui campi della luna...
La tordella...la colonna...
Nella foresta nera...il groviera...
C'era una volta...”.



il. 8 UFO, butik Mago di Oz. Archiwum L. Binazziego



il. 9 UFO, butik Mago di Oz. Archiwum L. Binazziego



il. 10 UFO, happening La comune agricola. Archiwum L. Binazziego



²⁸ Zob. T. Trini, *op. cit.*, s. 48: „Nella bassa cultura si godono le storie avventurose o i viaggi organizzati con grande gusto”.

doszukiwać się sensu, wymienione zostały najważniejsze elementy znajdujące się w pomieszczeniu: zdobywanie szczytu szwajcarskiego sera z dziurami, czarny las i pajęczyna, zamek wampira, współczesny Guliwer, Bibi 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 stwierdzał krytyk Tommaso Trini: „W kulturze niskiej lubuje się przygodowe historie czy wyprawy przygotowane z wielkim rozmachem”²⁸.

Kolejnym wnętrzem stworzonym przez UFO była zielarnia Re di Puglia (1969, Florencja) [il. 13]. Jej ściany oraz nisze obłożone zostały tapetą z motywem czerwonej cegły, powtórzonym również w witrynach. Do wnek wstawiono półki ze sztuczną trawą, a na nich ułożono porcelanowe naczynia przeznaczone do trzymania ziół. Pośrodku sklepu stało podium, również ze sztuczną trawą, a kasę zamieniono na kamienną studnię z tablicą: „Zagrożenie pożarowe”. 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-świętynia może być wszystkim: aktem ekologicznej litości wobec zabitej natury i trywialnym gestem przeciwko patetyczności ekologicznej, reaktywowanym patriotyzmem i ziołową herbatką patriotyczną²⁹.

Następnie, w latach 1969–1972, grupa zrealizowała trzy aranżacje dla dyskoteki Bamba Issa w miasteczku Viareggio. Pierwsza edycja, z 1969 r., nawiązywała swoim charakterem do *Baśni z tysiąca i jednej nocy* [il. 14]. Wnętrze pomyślane zostało jako wielki namiot, pod którym znalazły się charakterystyczne siedziska – mające przywołać na myśl wielbłądy³⁰. Były to prostokątne drewniane skrzynki obite u góry miękkim materiałem.

Do każdej z nich przymocowano plastikowy pysk zwierzęcia, a do niektórych – również „garby”; niekiedy przy skrzynkach pojawiały się też stoliki na napoje.

We wnętrzu tej dyskoteki znalazły się także wielkie klepsydry z piaskiem oraz „latający dywan” księcia Husajna – platforma konstrukcji dla DJ-a.



²⁹ Zob. *ibidem*: „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”.

³⁰ Zdjęcie karawanu „wielbłądzych” 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. 11 UFO, butik Saga de Xam. Archiwum L. Binazziego



il. 12 UFO, butik Saga de Xam. Archiwum L. Binazziego



il. 13 UFO, sklep zielarski Re di Puglia.
Archiwum L. Binazziego

Druga edycja Bamba Issa (1970–1971) [il. 1] miała już odmienny charakter. Środek lokalu zajęła, ustawiona na obniżeniu w podłodze, sporych rozmiarów konstrukcja, podtrzymująca atrapę domu ANAS. Została częściowo obłożona przez wykonane z poliuretanu fragmenty doryckich kolumn, tych samych, które wykorzystano w butikiu Saga de Xam. W obniżeniu pod owym domem znajdowały się miejsca do siedzenia skierowane w stronę wykonanego z *papier-mâché* wielkiego oka. Całość otaczał plastikowy łańcuch rozwieszony na białoczerwonych słupkach. We wnętrzu usytuowano też wykonane przez grupę krokodyły i hipopotamy, starą huśtawkę dla dwóch osób, a także prowizoryczne kino z krzeselkami po lewej i po prawej stronie.

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 neonami i parkietami do tańczenia.

Wszystkie pokrótce opisane wnętrza autorstwa UFO tworzone były za pomocą tzw. architektury *soft* – z wykorzystaniem tanich i prostych materiałów, znalezionych przedmiotów, niekiedy banal-

nych i kiczowatych. Miały stanowić scenerię dla „rozgrywanych” historii i dla konfrontacji z publicznością. Inscenizacja, teatralizacja stała się dla UFO nową formą ekspresji architektonicznej. Dlatego projekty te podpisywane są jako aranżacje – performansy. Jak stwierdzają Paola Navone i Bruno Orlandoni:

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 pracy³¹.

Podczas jednej z naszych rozmów Binazzi przyznał, że pragnieniem członków grupy było, aby ich projekty interpretowano w odpowiedni sposób. W tym celu organizowali oni w zaprezentowanych wnętrzach różnego rodzaju akcje i performansy³². Odrzucenie logiki oficjalnej architektury na rzecz happeningu, sceniczności i teatralności miało według Binazziego wymiar ekstremalnie radykalny. Skutkowało to wyjątkową specyfiką współkreowania projektu architektonicznego obecnością własną oraz odbiorców. Uśpione 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. Pomagały one utrzymać „dynamikę” nietypowych aranżacji i pozwalały na wprowadzenie ich w wymiar bezczasowości i nieskończoności.

W tym miejscu pojawia się pytanie o treści, jakie członkowie UFO chcieli przekazać poprzez swoje projekty. 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 masowej. Dlatego według Navone i Orlandoniego:

działalność UFO winna być odczytywana raczej w kategoriach [takiej właśnie] [...] wyobraźni [...] niż jako samoukształtowany 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 wyobraźni³³.



³¹ P. Navone, B. Orlandoni, *op. cit.*, s. 63: „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”.

³² Zob. L. Binazzi, rozmowa z 25 III 2016, Florencja: „Naszym pragnieniem było, aby wewnątrz interpretowano we właściwy sposób. Jednak nikt nie zrozumiąłby tego, co mieliśmy na myśli, dlatego zorganizowaliśmy tam również performansy, akcje [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]”. Wszystkie wywiady, które przeprowadziłam z L. Binazzim, opublikowane zostaną w mojej pracy doktorskiej.

³³ Zob. P. Navone, B. Orlandoni, *op. cit.*, s. 63: „Va detto però come nell'operare degli UFO l'azione personale vada letta, più che 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”.



³⁴ 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.

³⁵ Zob. T. Trini, *op. cit.*, s. 48: „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”.

³⁶ O bliskiej, pozauniwersyteckiej, relacji z uczonym pisze L. Binazzi w liście poegnalnym z 2016 r.; wielokrotnie przywołuje postać wybitnego wykładowcy także w odniesieniu do radykalnej działalności UFO. W sporządzonej dla magazynu „Domus” (1974, nr 530, s. 49) recenzji książki U. Eco *Il Segno* (Milano 1973) architekt zwraca się do semiologa: „Drogi wujku Umberto”.

³⁷ Zob. L. Binazzi, rozmowa...: „*idea cresciuta all’interno del gruppo. [...] 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. È chiaro che questa architettura in qualche maniera rappresentava l’esplosione dell’immaginario e l’incrociarsi delle varie connotazioni. Cioè l’associazione di idee diventava un progetto architettonico, quindi da un’idea, sempre per inclusione e non per esclusione, tutti del gruppo contribuivano ad arricchirla fino alla realizzazione*”.

Wychodząc od idei najbardziej oczywistych, ewidentnych, członkowie grupy powoli zbliżali się do fantastycznego świata i przesuwali granice konotacji coraz dalej, tworząc tym samym nieprzerwany ciąg odniesień. Dzięki temu historii w każdym pomieszczeniu jest nieskończenie wiele. Wnętrza miały za zadanie zaangażować odbiorcę we współtworzenie miejsca, włączyć go w grę z konwencją, zmusić do zerwania z wyuczonymi zachowaniami i reakcjami. Miały wyrwać widza z jego statycznej, biernej postawy, zszokować, a niekiedy nawet zniesmaczyć. Ironia, parodia oraz prowokacja były w tych zabiegach dominującymi cechami. Aranżując przestrzeń elementami o różnej proveniencji kulturowej, formalnej i semiotycznej, architekci chcieli zachwiać zastałą rzeczywistość, zdemaskować przywary, archetypy i przyzwyczajenia. Wizjonerska kreatywność artystów połączona z bezczeszczącymi działaniami miała zdemistyfikować współczesne stereotypy i przesady. Trini konstatuje:

W działalności UFO z Florencji jest dużo gry, zadeklarowanej gry, tu i ówdzie zabarwionej okrucieństwem. [...] Oczywiście, jesteśmy w Bengodi³⁴ stereotypów i przesądów – a więc kilka stopni poniżej horyzontu mód i mitów, w kraju tak zwanej kultury niskiej, w której wszędzie czuć „naszą” lokalną atmosferę³⁵.

Radykalna aktywność UFO odczytana może zostać z perspektywy semiologicznej działalności Eco, do którego wielokrotnie odnosił się Binazzi³⁶. Szczególnie w projektach wewnątrz ta zależność jest niezwykle widoczna. Okazały się one wizualną transpozycją teorii włoskiego uczonego na temat semiologii architektury, która wedle owej koncepcji oprócz tego, że pełni swoją funkcję użytkową, jest także środkiem komunikacji, sama jest komunikatem. Wzmiankowaną teorię spisał Eco w 1967 r. w nieformalnym opracowaniu *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive* (Notatki do semiologii komunikatów wizualnych), które stało się podstawą do wydanej rok później książki *La Struttura assente* (na język polski przetłumaczonej pt. *Pejzaż semiotyczny* [1978], a następnie *Nieobecna struktura* [1996]). Binazzi podczas jednej z rozmów na temat specyfiki wewnątrz i ich aspektu komunikacyjnego przyznaje:

Idea narodziła się wewnątrz grupy. [...] To był sposób na zastosowanie teorii, które wykładał nam Umberto Eco, to jest teorii semiotyki, która była w tym czasie dziedziną eksperymentalną. Ta architektura w pewnym sensie reprezentowała eksplozję wyobraźni i konotacji. Łączenie idei stało się projektem architektonicznym, tak więc poprzez włączanie, dodawanie kolejnych idei wszyscy członkowie grupy przyczynili się do stworzenia tego wnętrza³⁷.

Również w kwestiach kultury popularnej i jej przejawów UFO wiele czerpali z doświadczeń i badań Eco oraz z lektury jego najważniejszych tekstów z tego okresu: *Diariusz najmniejszy*, *Semiologia*



il. 14 UFO, dyskoteka Bamba Issa, edycja 1. Archiwum L. Binazziego

dnia codziennego oraz *Apokaliptycy i dostosowani*. We wstępie do tej ostatniej autor przyznał: „Zjawiska obyczajowe, kultura popularna, powieść kryminalna, komiks – to były od dawna moje namiętności”³⁸.

Podobnie jak Eco, UFO w swojej demistyfikującej działalności posługiwali się parodią i ironią, które „pozwalają lepiej penetrować argumenty, osuszając je i zdejmując z nich przystrojenie ambitnej powagi [...]”³⁹. Grupa wyczuwała i pokazywała kryzys dotychczasowych zasad „dobrego” projektowania w sposób intuicyjny i przenikliwy, co było częścią ich architektoniczno-urbanistycznej partyzantki⁴⁰. Binazzi pisze:

„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 znacznym, definitywnym w swojej precyzji lingwistycznej, która miała za zadanie demistyfikację retoryki „dobrego designu” z lat 60. oraz nadętych



³⁸ U. Eco, *Apokaliptycy i dostosowani*. Komunikacja masowa i teorie kultury masowej, przeł. P. Salwa, Warszawa 2010, s. 14.

³⁹ Zob. E. Maizza, *Diario minimo*, „Giornale di Brescia” 1963, nr z 3 VII; cyt. za: M. Cogo, *Fenomenologia di Umberto Eco. Indagine sulle origini di un mito intellettuale contemporaneo*, introd. P. Fabbri, Bologna 2010, s. 47: „*tono è volutamente leggero, ma ciò gli permette di penetrare meglio gli argomenti, disidratandoli e togliendo loro quella patina di ambiziosa serietà [...]*”.

⁴⁰ Warto w tym miejscu zaznaczyć, że U. Eco ze swojej strony prowadził tzw. partyzantkę semiologiczną (*gueriglia semiologica*), o której mówił m.in. na kongresie „Vision 67” w Nowym Jorku w 1967 roku. Treść referatu w przekładzie J. Ugniewskiej i właśnie pt. *Partyzantka semiologiczna* opublikowana została w książce tego autora *Semiologia życia codziennego* (przeł. J. Ugniewska, P. Salwa, Warszawa 1999).



⁴¹ Zob. L. Binazzi, *Ghiribizzi di luce*, [w:] *UFO Story...*, s. 258: „Il carattere »in-dipendente« del nostro e del mio design si manifestava già dagli ormai lontani esordi intorno al mitico '68, quando dall'amicizia con U. 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 [...]».

⁴² U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. L. Eustachiewicz [et al.], wyd. 3, popr., uzup., Warszawa 2008, s. 300.

⁴³ *Idem*, *Pochwała Frantiego*, [w:] *idem*, *Diariusz najmniejszy*, przeł. A. Szymanski, Kraków 1995, s. 83.

zapewnień przemysłu, gdzie technologia i złożoność relacji między formą a funkcją ujawniają się jako metafora statusu-symbolu...⁴¹.

UFO zagłębili się w problematykę masowej komunikacji, „bombardowania” informacjami i chwytliwymi hasłami. Poszukiwali, jak to określił Binazzi, „otwartego nerwu” współczesnego społeczeństwa, który to nerw znajdował się w mitach i rytuałach, w wyobrażeni kolektywnej. Członkowie grupy atakowali i demistyfikowali owe przywary, chcąc tym samym przebudzić „zwapniałe w stereotypowych wyrażeniach i równie stereotypowych sformułowaniach etycznych” społeczeństwo⁴².

Na zakończenie oraz niejako podsumowanie projektów wewnątrz grupy UFO chciałabym przytoczyć fragment eseju Eco *Pochwała Frantiego*. W tytule badacz przywołuje bohatera powieści Serce Edmunda de Amicisa – postać ta okazać się może kluczem do odczytania omawianych projektów. Fragment dotyczy właśnie Frantiego; jest on dla kolegów ze szkolnej ławki, w szczególności dla Henryka, niegodziwcem, łobuzem, szydercą nieprzystosowanym do świata, w jakim żyje. Według Eco reprezentuje Negację, przybierającą formę śmiechu: szyderczego, destrukcyjnego, cynicznego.

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 społeczeństwo uważa za Dobro, ukazuje nam oblicze Zła, choć przecież śmiejący się – albo szydzący – jest po prostu mającą odmiennego społeczeństwa⁴³.

Podobnie jawią się architekci z grupy UFO – właśnie jako niegodziwcy, łobuzy, szydercy, poprzez swoje projekty, w których wyraźnie słyhać ich śmiech, cynizm i autoironię, negujący wszystko to, co we współczesnym społeczeństwie narzucone, konformistyczne i bezrefleksyjne.

* * *

Podsumowując, narracyjny charakter wewnątrz UFO można uchwycić w trzech punktach. Pierwszy to sceniczność aranżacji, osiągnięta poprzez zastosowanie elementów o specyfice teatralnej – tanich lub znalezionych materiałów i przedmiotów – a więc za pomocą tzw. architektury *soft*. Tworzyły one fabułę budowaną grą konotacji i denotacji oraz stanowiły tło dla przeprowadzanych przez UFO akcji i performansów. Drugim punktem jest warstwa tekstualna – ważny obszar działalności członków grupy. Tworzyli oni liczne wiersze

i komiksy, aby dopełnić swoje projekty fabułą, chociaż, podobnie jak same aranżacje, często fragmenty te okazywały się formą czysto eksperymentalnej ekspresji architektów. Trzeci, ostatni punkt, to zastosowanie teorii Umberta Eco na temat architektury jako znaku, jako komunikatu o konotacjach socjalnych i symbolicznych. Dzięki bliskiej znajomości z semiologiem, dla którego eseje, historyjki i opowieści stanowiły środek do odtajania/ujawniania mitów codzienności, UFO z Binazzim na czele wprowadzili narracyjność w zakres swojej demistyfikatorskiej działalności.

Po krótkim przybliżeniu specyfiki wewnątrz UFO dostrzega się w nich wszystkie aspekty architektury narracyjnej wyłożone przez twórcę tego terminu. Dlatego, idąc za Giannim Petteną, projekty owe uznać można za pierwszy jej przykład⁴⁴, traktując je przy tym jako jej prefigurację. Okazała się ona jedną z wielu trafnych intuicji włoskich „radykalnych”, którzy swoją aktywnością poprzedzili postmodernizm czy dekonstruktywizm⁴⁵. Odważny eksperymentalizm członków UFO, ich wolność ekspresji oraz spontaniczność aktów twórczych wskazały drogę następnym pokoleniom architektów, którzy podjęli poszukiwania alternatywy wobec sztywnych zasad i estetyki modernizmu. Za radykalnymi doświadczeniami poszli np. Philippe Starck, Ron Arad, Rem Koolhaas, Peter D. Eisenman, Frank Gehry, Daniel Libeskind, wspomniany Nigel Coates, Zaha Hadid i wielu innych. Sam Lapo Binazzi, do dziś aktywny „radykalny”, swoimi wykładami we Florence Institute of Design International przekazuje młodym studentom swoje doświadczenia eksperymentowania i kontestowania rzeczywistości. Wpływ, jaki UFO wywarło na kolejne pokolenie architektów, jest więc niewątpliwy. Jego prowokacyjne wnętrza z pewnością otworzyły pole do nieskrępowanej kreacji, zabawy z konwencjami i przyjętymi normami. Podobne przykłady współczesnych rozwiązań stosowanych w miejscach komercyjnych zauważyć można w wielu butikach i witrynach znanych marek, takich jak Prada, Gucci czy Dior, często projektowanych przez słynnych architektów. Choć to świat zupełnie odmienny od tego, który proponowali wówczas młodzi, zbuntowani „radykalni”, idea tworzenia wnętrza za pomocą skojarzeń i odniesień do otaczającej nas rzeczywistości pozostaje ta sama.



⁴⁴ Znaczący mógł okazać się fakt pojawienia się Binazziego w londyńskiej AA w pierwszych latach 80. XX w., kiedy osobiście zaprezentował on radykalną działalność włoskich architektów wybitnym studentom Tschumiego.

⁴⁵ Więcej na temat – zob. **Ch. Jencks**, *The Language of Post-Modern Architecture*, New York 1977; **J. Thackara**, *Design after Modernism: Beyond the Object*, London 1988; **B. Tschumi**, *Architecture and Disjunction*, Cambridge [Massachusetts] – London 1994; **R. Sara, J. Mosley**, *The Architecture of Transgression*, London 2013.

Keywords

UFO Group, radical architecture, narrative architecture, soft architecture, anti-design, pop-art, popular culture, semiology, Umberto Eco

References

1. **Coates Nigel**, *Narrative Architecture*, London 2012.
2. **Eco Umberto**, *Diariusz najmniejszy*, przeł. A. Szymanowski, Kraków 1996.
3. **Eco Umberto**, *Nieobecna struktura*, przeł. A. Weinsberg, P. Bravo, Warszawa 2003.

4. **Mello Patrizia**, *Neoavanguardie e controcultura a Firenze. Il movimento radical e i protagonisti di un cambiamento storico internazionale*, Firenze 2017.
5. **Navone Paola, Orlandoni Bruno**, *Architettura radicale*, Milano 1974.
6. *UFO Story. Dall'architettura radicale al design globale*, a cura di **S. Pezzato**, Prato 2012.
7. **Trini Tommaso**, *L'UFO della parodia*, „Domus” 1971, nr 495.

MA Agata Knapik, agata.i.knapik@gmail.com

She graduated from the Institute of Art History at the University of Warsaw. Under the direction of Professor Waldemar Baraniewski, she is preparing a doctoral dissertation devoted to the radical activity of UFO group in the context of Umberto Eco's semiology.

Summary

AGATA KNAPIK (University of Warsaw) / Radical interiors of UFO group as an example of narrative architecture

The aim of this article is to present interiors designed in 1969-1972 by radical UFO Group as examples of narrative architecture. The mentioned projects, referring to the popular culture and collective imagination of the society at that time, were in close relation with the semiological activity of Umberto Eco. The architects created them using “soft” elements (cheap and simple materials, stage design), applying irony, cynicism, provocation and kitsch aesthetics. In the text, I try to answer the question of what was the narrative nature of these projects.