



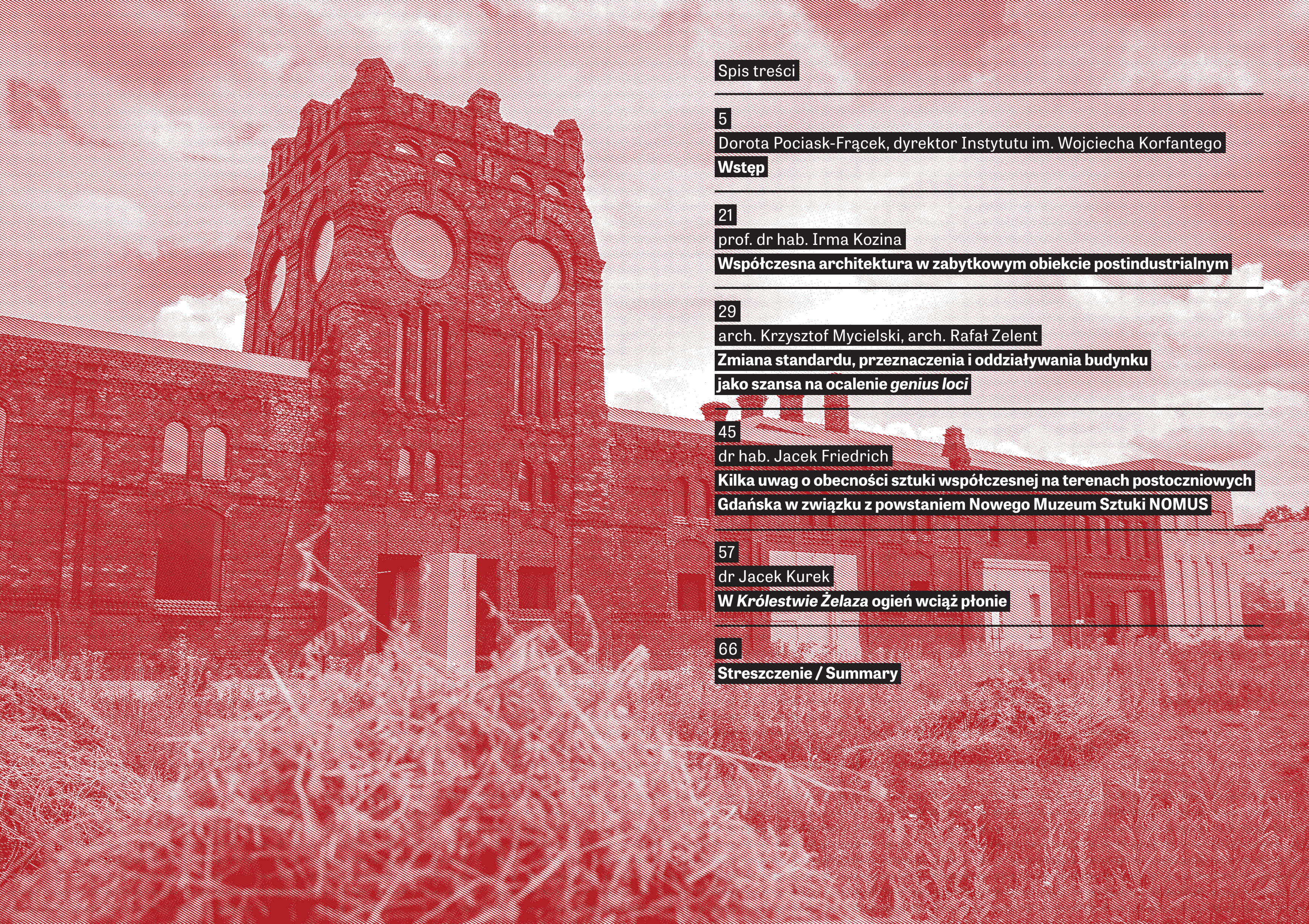
II Forum Dziedzictwa Kultury Przemysłowej

Piękno ocalone. Współczesna architektura w zabytku postindustrialnym

Instytut im. Wojciecha Korfańskiego
Katowice, 17–18 maja 2024 r.

Piękno ocalone. Współczesna architektura w zabytku postindustrialnym

Publikacja pokonferencyjna



Spis treści

5

Dorota Pociask-Frącek, dyrektor Instytutu im. Wojciecha Korfantego

Wstęp

21

prof. dr hab. Irma Kozina

Współczesna architektura w zabytkowym obiekcie postindustrialnym

29

arch. Krzysztof Mycielski, arch. Rafał Zelent

Zmiana standardu, przeznaczenia i oddziaływania budynku jako szansa na ocalenie *genius loci*

45

dr hab. Jacek Friedrich

Kilka uwag o obecności sztuki współczesnej na terenach postoczniovych Gdańska w związku z powstaniem Nowego Muzeum Sztuki NOMUS

57

dr Jacek Kurek

W Królestwie Żelaza ogień wciąż płonie

66

Streszczenie / Summary

Wstęp

Dziedzictwo postindustrialne stanowi potencjał, który niekoniecznie musi być zawadą, może być za to wielką szansą dla miast i regionów. Rewitalizacja terenów przemysłowych, adaptacja budynków postindustrialnych na potrzeby współczesnej architektury, zagospodarowanie terenów poprzemysłowych i oddanie ich lokalnej społeczności – to tematy, które zostały poruszone na II Forum Dziedzictwa Kultury Przemysłowej.

Zagospodarowanie obiektów poprzemysłowych i znalezienie dla nich nowych funkcji w przestrzeni publicznej, kulturowej i gospodarczej stanowią nie tylko element zrównoważonego rozwoju, ale przede wszystkim ważny aspekt pamięci historycznej oraz dziedzictwa przypisany do konkretnego miejsca. Le Corbusier w *Karcie ateńskiej* pisał: „Życie miasta stale się rozwija, objawia się to w dziełach materialnych (zaprojektowanych lub zbudowanych), które nadają miastu osobowość i z których emanuje dusza miasta”¹. Mamy zatem obowiązek ocalenia owej spuścizny nie tylko dla nas, ale przede wszystkim dla przyszłych pokoleń jako wyrazu poprzednich kultur, stanowiących dziedzictwo ludzkości. Tym samym zabytki przeszłości, w tym poprzemysłowe, należy na nowo umiejscowić i zdefiniować w otoczeniu, za które również my jesteśmy odpowiedzialni.

Ponowne wykorzystanie obiektów dziedzictwa przemysłowego może stanowić także istotną część zrównoważonego i aktualnego rozwoju miasta oraz regionu i prowadzić

¹ Le Corbusier, *Karta ateńska*, Warszawa 2017, s. 183.

do powstania nowych, wspaniałych miejsc do pracy i życia. Co prawda powszechnie uważa się je za mało atrakcyjne, jednak mają one nie tylko swój urok, ale także duży potencjał. Opierając się na nim, można wykreować ich pozytywny i unikatowy wizerunek, co bezpośrednio może się przełożyć na uzyskanie korzyści ekonomicznych przez ich właściciela.

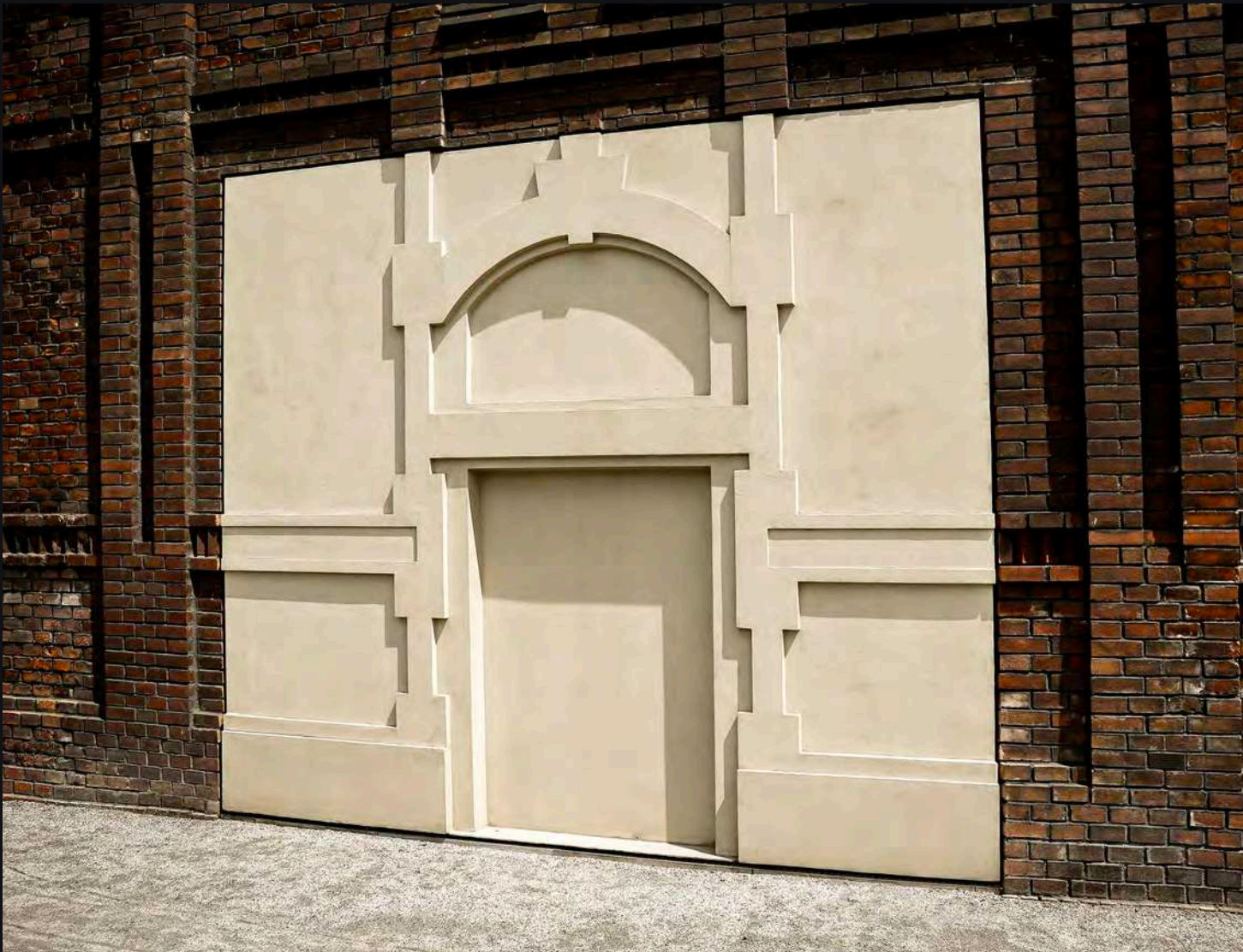
Powinniśmy pamiętać, iż przedsięwzięcia realizowane na terenach przemysłowych są chętnie wspierane przez władze samorządowe, a możliwość pozyskania środków finansowych na ten cel z Unii Europejskiej powoduje, że stają się one atrakcyjne dla inwestorów, także prywatnych.

Patrząc na Muzeum Śląskie, Muzeum Hutnictwa, Nowe Muzeum Sztuki NOMUS czy też Galerię Sztuki Współczesnej PLATO w Ostrawie, na nowo odkrywamy budynki i tereny przemysłowe, którym nadano nowe funkcje kulturalno-usługowe. To również miejsca stanowiące istotny element turystyki kulturowej, która z roku na rok cieszy się coraz większym zainteresowaniem. I to nie tylko z powodu mody na dziedzictwo postindustrialne, ale też po prostu ze względu na pięknie zrewitalizowane obiekty, które żyją i są gościnne, cieszymy się z ich ocalenia, przypominając sobie o przeszłości i patrząc z optymizmem w przyszłość.

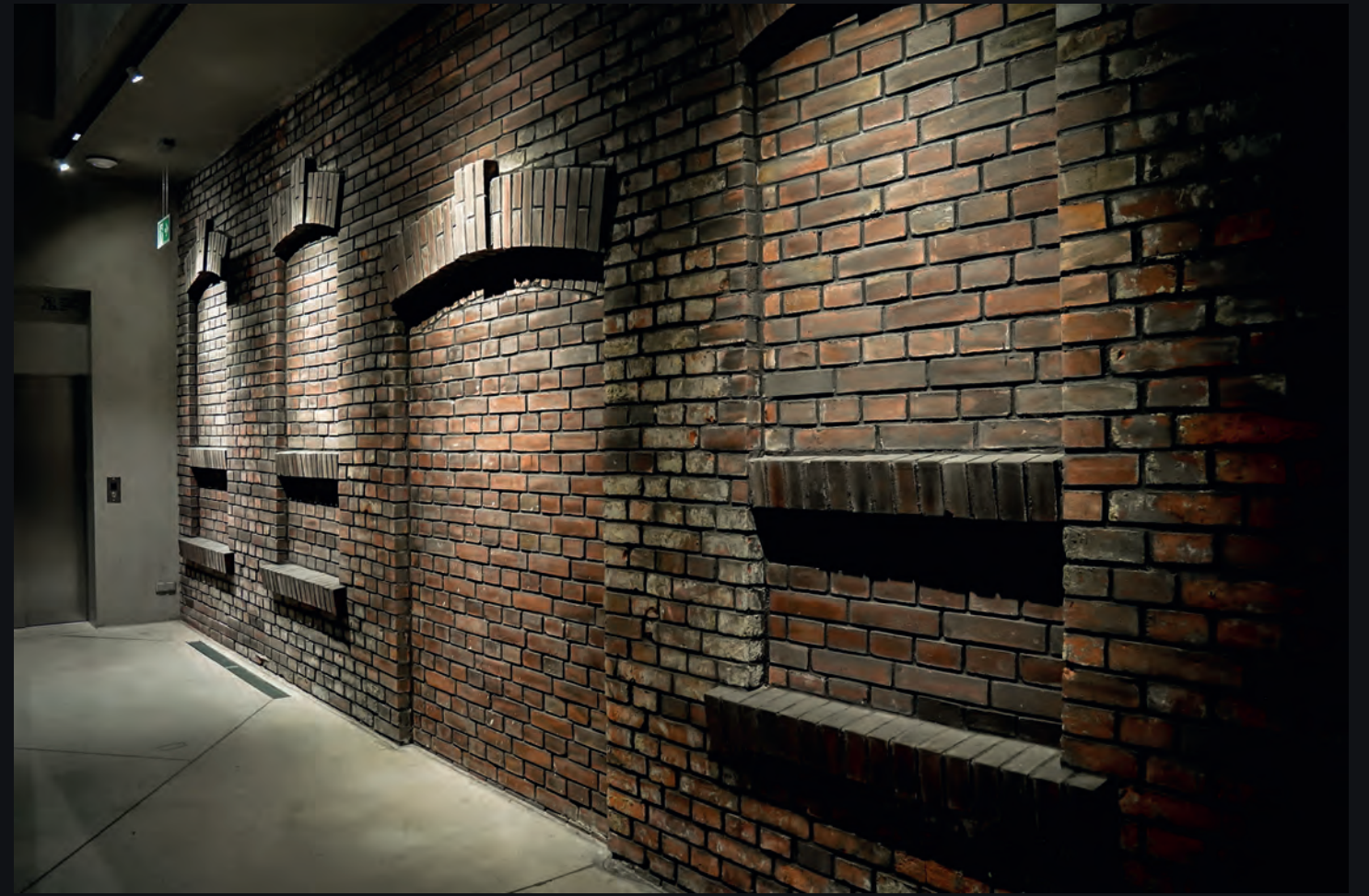
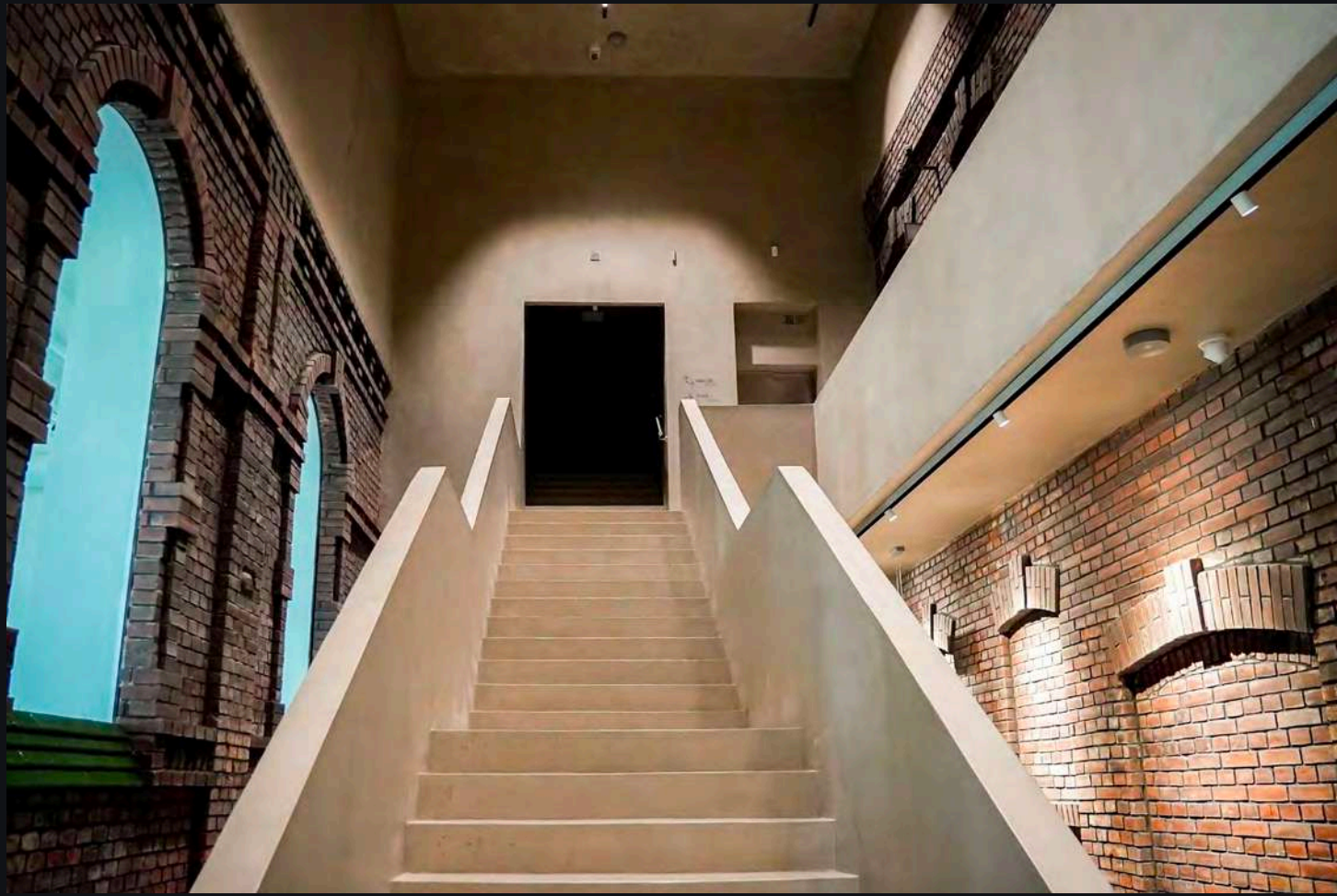


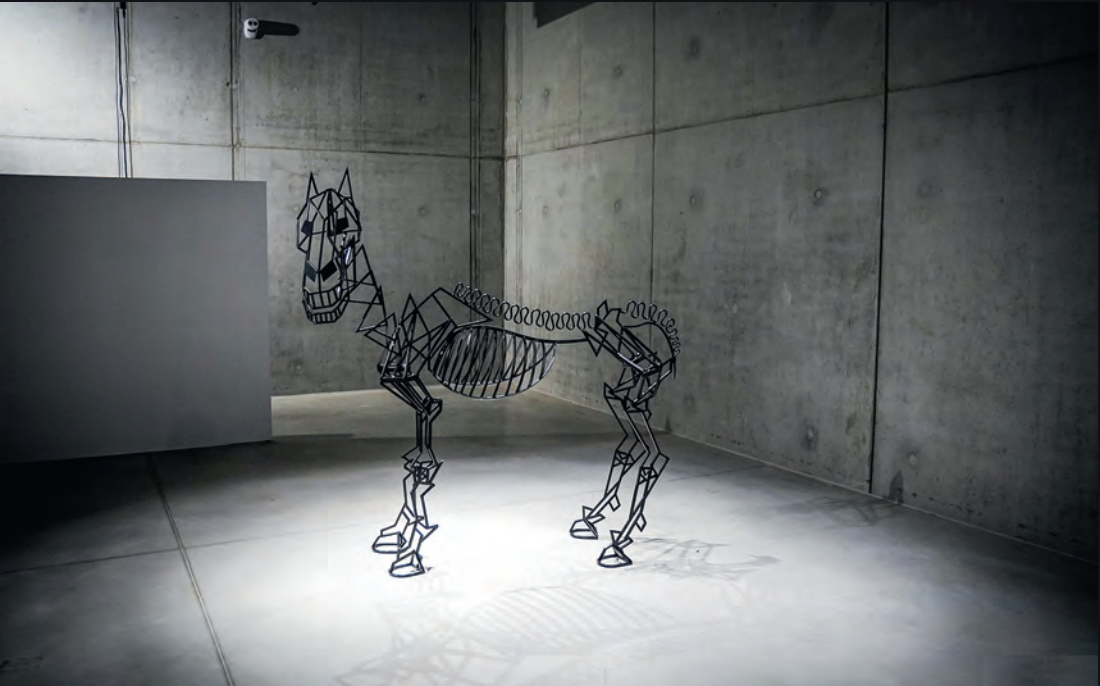












prof. dr hab. Irma Kozina

Współczesna architektura w zabytkowym obiekcie postindustrialnym

Diagnozując sytuację w architekturze końca XX w., Rem Koolhaas, jeden z najważniejszych teoretyków i praktyków współczesnego budownictwa, porównywał specjalistów zajmujących się kształtowaniem miejskich przestrzeni do „szachisty, który przegrywa z komputerami”. Zdaniem Koolhaasa ewolucja miast przyspieszyła tak znacząco, że wszelkie tradycyjne podejścia do tworzenia planów urbanistycznych straciły rację bytu. Jeśli w ogóle można myśleć o „nowej urbanistyce”, to powinno się ją pojmować jako strategię polegającą na inscenizowaniu niepewności. Należałoby odejść od autorytarnego rozmieszczania mniej lub bardziej trwałych obiektów na rzecz kreowania przestrzeni z pewnym potencjałem, pól dla procesów uniemożliwiających krystalizację definitywnej formy. Trzeba się pogodzić z rezygnacją ze skrupulatnego definiowania funkcji albo narzucania granic i rozpocząć obcowanie z nienazwanymi hybrydami, które pozwolą na manipulowanie infrastrukturą służącą niekończącej się intensyfikacji i dywersyfikacji efemeryd funkcjonujących jako odkrywane wciąż na nowo przestrzenie psychologiczne¹.

Zeche Zollverein w Essen

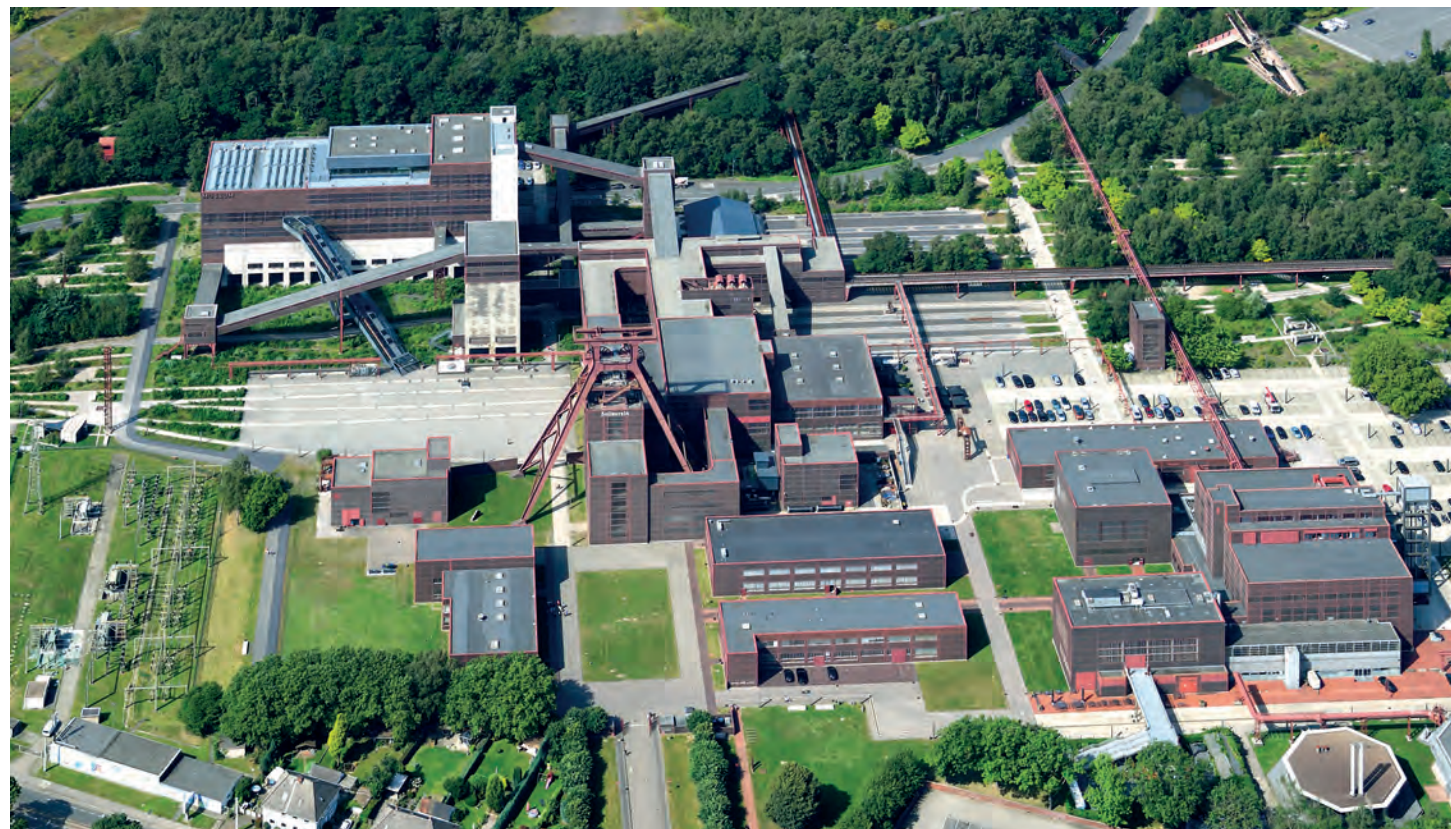
Tego typu spostrzeżenia okazują się niezwykle ważne w kontekście rewitalizacji zabytków, które nie mogą już dłużej służyć swojemu pierwotnemu przeznaczeniu i wymagają modernizacji przekształcających je w przestrzenie użytkowane zgodnie z potrzebami zaistniałymi obecnie. Jak się wydaje, bezpowrotnie minęły czasy, gdy walory estetyczne budowli decydowały o zachowaniu

ich dla potomności. W obliczu kryzysów ekonomicznych i społecznych nieustannie konfrontowani jesteśmy z kwestią samowystarczalności finansowej rewoloryzowanej architektury, toteż konkursy branżowe zakładające jako cel adaptację historycznych zabytków nakładają na architektów dodatkowe zadania i narzucają im konieczność zagwarantowania opłacalności finansowej przedsięwzięć związanych z wtórnym wykorzystaniem zabytkowego obiektu. Kiedy więc założone przez Rema Koolhaasa biuro architektoniczne OMA w latach 2001–2007 realizowało na zlecenie Ministerstwa Kultury, Sportu i Mieszkalnictwa Nadrenii Północnej-Westfalii program rewitalizacji terenów poprzemysłowych Zeche Zollverein w Essen, podstawowym problemem do rozwiązania było znalezienie współczesnej funkcji dla kompleksu, który miał obejmować centrum dla zwiedzających, Muzeum Zagłębia Ruhry oraz przestrzeń pośrednią, wykorzystującą gigantyczną halę sortowni węgla.

Należy jednak podkreślić, że zamknięta już w 1986 r. kopalnia miała zostać zrównana z ziemią, a przewidywana pierwotnie rewitalizacja jej terenów zakładała oddanie tego obszaru w ręce deweloperów. Nie obyło się bez protestów i manifestacji, które wymusiły na miejscowych władzach wypracowanie programu zakładającego ocalenie postindustrialnej spuścizny². W walce o zachowanie Zeche Zollverein nie bez znaczenia był fakt, że ostatni z wzniesionych na terenie kopalni szybów – szyb nr 12 – wybudowano w latach 1928–1932 jako nowoczesne założenie w stylu Neues Bauen (z konstrukcją stalową i szklanymi pasmami okien), według projektów

1 Source: *Whatever happened to urbanism?* – Koolhaas, <https://www.landscapeandurbanism.com/2011/07/22/source-whatever-happened-to-urbanism-koolhaas/>.

2 Ph. Dorstewitz, *Planning and Experimental Knowledge Production: Zeche Zollverein as an Urban Laboratory*, *International Journal of Urban and Regional Research* 2014, vol. 38, issue 2, s. 431–449.



↑↑ Zeche Zollverein w Essen, fot. Carsten Steger, CC BY-SA 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>, Wikimedia Commons

↑ Battersea Power Station w Londynie, fot. Alberto Pascual, CC BY-SA 3.0, <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0>, Wikimedia Commons

wybitnych architektów kompleksów przemysłowych Fritza Schuppa i Martina Kremmera, i od dawna uchodził on za najnowocześniejsze i najpiękniejsze rozwiązanie budowlane w Zagłębiu Ruhry, a jego wieża wyciągowa z charakterystyczną podwójną ramą kozłową była wręcz symbolem miasta³.

W 2002 r. Rem Koolhaas zaprezentował plan strategiczny, który miał być stopniowo wdrażany przez osiem lat. Jego podstawą było wyodrębnienie pięciu sektorów wyróżniających przyszłych użytkowników kompleksu, które wyznaczyły strefy: biznesu, usług, informacji i edukacji, sztuki i dizajnu oraz wydarzeń okazjonalnych. Miały się one wzajemnie przenikać, a jednocześnie już w założeniu były traktowane – przynajmniej częściowo – jako hybrydy, które z czasem mogły zostać zastąpione nowymi funkcjami. Choć cały kompleks Zeche Zollverein miał zachować charakter osobnego założenia, to jednak jego „zewnątrzne mury” miały raczej łączyć niż izolować, stymulując wkraczanie na rewitalizowany teren i przyciągając coraz to nowszych gości⁴.

Mimo że plan OMA przewidywał wzniesienie w obrębie zabytkowego zespołu nowego budynku, biuro zajęło się ostatecznie przekształceniem dawnej sortowni w Centrum Zwiedzania i gmach Muzeum Zagłębia Ruhry. Projekt ten zrealizowali wspólnie Floris Alkemade z OMA oraz pracownia Heinrich Böll Architekt BDA DWB. Do budynku prowadzą specjalne schody wywożące zwiedzających na wysokość 24 m (nawiązujące do ruchomych taśmociągów sortowni), gdzie usytuowano główny hol z punktem informacyjnym, kawiarnią, sklepem, kasami i garderobą. Ponad tym poziomem zachowano oryginalne maszyny i urządzenia nawiązujące do historycznej

3 Zaledwie rok po wpisaniu Zeche Zollverein na listę światowego dziedzictwa UNESCO odbyła się wystawa architektury przemysłowej wznoszonej według projektów tego duetu architektonicznego, której towarzyszył katalog *Symmetrie und Symbol. Die Industriearchitektur von Fritz Schupp und Martin Kremmer* (Ausstellungskatalog), Zeche Zollverein Essen, 31.8 bis 3.11.2002, red. W. Busch, Th. Thorsten, Essen 2002.

4 A. Portillo, *The Ruhr Museum in Zeche Zollverein by OMA*, <https://www.metalocus.es/en/news/ruhr-museum-zeche-zollverein-oma>.

przeszłości miejsca, a poniżej urządzono przestrzeń wystawowe muzeum⁵.

W latach 2003–2006 przy wjeździe na teren kompleksu Zollverein wzniesiono zaprojektowany przez japońskich architektów Kazuyo Sejimę i Ryue Nishizawę (biuro SANAA) gmach prywatnej Szkoły Zarządzania i Projektowania „Zollverein”. W 2008 r. szkoła zbankrutowała i w 2010 r. wprowadziła się tam Wyższa Szkoła Sztuki i Muzyki Folkwang. Od 2017 r. Uniwersytet Folkwang ma nowy gmach, a budynek SANAA jest wykorzystywany jedynie do organizacji wydarzeń specjalnych. Obiekt ten generuje olbrzymie koszty utrzymania i po kilkunastu latach od oddania do użytku wymaga generalnego remontu, prace restauracyjne odłożono jednak na czas nieokreślony z uwagi na kłopoty ze znalezieniem źródeł finansowania tej inwestycji.

Stosownie do założeń teoretycznych Koolhaasa, odnoszących się do profesjonalnego kształtowania miasta, przestrzeń postindustrialna w Essen okazała się terenem niespodzianką. Jej zagospodarowanie jest niekończącym się procesem, wymagającym stałej pieczy zarządców. Entuzjazm towarzyszący konstruowaniu podstaw nowego programu użytkowania opuszczonego kompleksu już dawno ustąpił miejsca zatroskaniu o zdobywanie finansów na funkcjonowanie sytuowanych w nim wtórnie przedsięwzięć. Ponieważ proces restrukturyzacji obiektów przemysłowych toczy się w Europie już od wielu dziesięcioleci, po licznych doświadczeniach oraz niepowodzeniach związanych z ratowaniem tego typu budowli pytanie o sposób finansowania inicjatyw przedłużających życie architektury postindustrialnej zaczyna nabierać podstawowego znaczenia jeszcze na długo przed rozpoczęciem działań sanacyjnych, a ostateczne rezultaty rewitalizacyjne rzadko w pełni zadowolają podmioty zaangażowane w akcje zmierzające do zachowania zabytkowego dziedzictwa.

Battersea Power Station w Londynie

Kwestia finansowania rewitalizacji historycznej architektury sprawia, że uznanie zabytku postindustrialnego za cenny element dziedzictwa kulturowego nie chroni go przed różnego

5 Essen: Sanierung des SANAA-Gebäude verzögert sich – ein Millionengrab?, <https://www.radioessen.de/artikel/essen-sanierung-des-sanaa-gebaeude-verzoegert-sich-ein-millionengrab-635006.html>.

typu spekulacjami deweloperskimi, charakterystycznymi dla współczesnej fazy kapitalizmu (schyłkowej?). Stosowane przez kapitalistycznych inwestorów strategie rewitalizacyjne poddano dogłębnej analizie w przypadku procesów towarzyszących ratowaniu pozostałości po unikatowej Battersea Power Station w południowym Londynie.

Ikoniczna sylweta tej elektrowni (uwieczniona przez projektantów studia Hipgnosis na płycie *Animals* kultowej grupy Pink Floyd), cenionej jako jedyny w swoim rodzaju przykład „ceglanego stylu katedralnego w budownictwie przemysłowym”, powstawała w dwóch etapach: blok A zrealizowano w latach 1929–1935, identyczny blok B dodano w fazie zakończonej w 1955 r., tworząc symetryczną strukturę z czterema kominami. Głównym inżynierem kierującym budową był Leonard Pearce, a jako architekta odpowiedzialnego za fasady i wnętrza zatrudniono sir Gilesa Gilberta Scotta. Nadał on tej budowli stylistykę znaną dla art déco. Scott współpracował przy tym projekcie z architektem Theo Hallidayem.

W 1983 r. elektrownię zamknięto. W 1987 r. kompleks ten został zakupiony przez Johna Broome’a (przedsiębiorcę faworyzowanego przez Margaret Thatcher), który zaplanował założenie na jego obszarze parku tematycznego. W 1993 r. Broome sprzedał ten teren deweloperowi Victorowi Hwangowi, proponującemu przekształcenie kompleksu w luksusowe mieszkania, hotele, kino i cyrk. W 2006 r. coraz bardziej wyniszczoną elektrownię nabyli irlandzcy przedsiębiorcy Johnny Ronan i Richard Barrett, specjalizujący się w handlu nieruchomościami. Zakładali oni wzniesienie w pobliżu elektrowni futurystycznego szklanego wieżowca, którego projektodawcą był nowojorski architekt Rafael Viñoly.

W 2012 r. kompleks zakupiło konsorcjum z Malezji, które rok później rozpoczęło pierwszą fazę restrukturyzacji, nazwaną Circus West Village. W jej ramach tuż przy elektrowni wybudowano zespół mieszkań oraz sieć sklepów i restauracji. W trwającej od 2014 r. fazie drugiej zajęto się zabytkowym budynkiem – stare kominy zastąpiono ich zmodernizowanymi kopiami. W 2021 r. do kompleksu wprowadzili się nowi użytkownicy i otwarto stację metra, a w październiku 2022 r. oficjalnie udostępniono cały teren publiczności.

Nad przekształcaniem elektrowni w centrum handlowe pracowało biuro architektoniczne WilkinsonEyre.

W efekcie restrukturyzacji umieszczono tam ponad 100 sklepów, restauracje i kawiarnie, przestrzeń z pomieszczeniami biurowymi oraz 254 apartamenty mieszkalne. Znamienne, że kierujący zespołem architektów Sebastien Ricard za największą trudność realizowanego projektu uznał „wprowadzenie bogatej mieszanki funkcji, która umożliwi właściwe zagospodarowanie przestrzeni”. Jego wypowiedź dobrze oddaje zmianę oczekiwań w odniesieniu do zawodu architekta, który we współczesnym ujęciu staje się specjalistą od rozwiązywania szeroko rozumianych problemów budowlanych, związanych nie tylko z kreowaniem atrakcyjnej architektury, ale przede wszystkim z kwestiami o charakterze biznesowym, ekonomicznym.

Jednocześnie z tworzeniem nowych funkcji starano się eksponować zabytkowe pozostałości elektrowni w taki sposób, by podkreślały dramaturgię miejsca i snuły atrakcyjną opowieść o przeszłości. W części restauracyjnej i holach zaprezentowano świetnie zakonserwowane maszyny i urządzenia sterownicze. Szklana winda, zainstalowana w jednym z kominów, wywozi turystów na górę, skąd można oglądać widok Londynu z wysokości 109 m nad podłożem. Stare wyposażenie elektrowni pełni funkcję scenografii, która staje się doskonałym tłem dla wykonywanych komórką zdjęć i funkcjonuje podobnie jak gadżety w parkach tematycznych.

Krytycy tej modernizacji zauważają, że w efekcie przeprowadzonej transformacji zamiast ocalonego od zniszczeń historycznego obiektu otrzymaliśmy wysoce skomplikowany produkt komercyjny, wykorzystujący narosłą wokół Battersea Power Station narrację do wykreowania przekonania, że deweloperzy są w stanie zaspokoić nasze potrzeby kulturowe, nawet te metafizyczne. Ameeth Vijay dostrzega w tym zjawisku swoistą sprzeczność. Jego zdaniem kultura rodzi się zazwyczaj jako pewien rodzaj opozycji w stosunku do realiów społeczno-ekonomicznych, tymczasem deweloperzy dokonujący przekształcenia kompleksu Battersea Power Station stawiali sobie za cel stworzenie wrażenia, że ich projekt architektoniczny jest wizją lepszej przyszłości, rozwiązującej wszelkie problemy związane z utraconą tożsamością miejsca i zakorzenieniem w tradycji. Vijay dostrzega w tych działaniach nawet swoisty akt przemocy państwa, polegający na ukryciu własnych zaniedbań pod przykrywką działań związanych z prywatyzacją i zaspokajaniem chciwości deweloperów.

Zaznacza jednak, że przyszłość może się okazać na tyle nieprzewidywalna, że cele założone przez neoliberalnych kapitalistów niekoniecznie zostaną osiągnięte.

Dawna rzeźnia miejska w Ostrawie

Szansę na zachowanie postindustrialnego dziedzictwa w stanie zadowalającym dla środowiska zainteresowanego pielęgnacją tożsamości miejsca stwarzają przede wszystkim restrukturyzacje prowadzone w na tyle małej skali, że mogą zostać sfinansowane ze środków pozyskiwanych przez samorządy regionalne. Potwierdzeniem tej tezy może być zakończona stosunkowo niedawno rewitalizacja kompleksu dawnej rzeźni miejskiej w Ostrawie.

Początek dziejów tego kompleksu sięga 1880 r., gdy František Jureček, prowadzący w Ostrawie przedsiębiorstwo budowlane, wybudował przy karczmie miejskiej stajnię dla bydła rzeźnego oraz małą drewnianą chłodnię, do której lód pozyskiwano ze stawu za torami. W 1890 r. przeprowadzono prace modernizacyjne, które do 1891 r. nadzorował budowniczy Clemens Hladisch. Wyposażenie wewnętrzne dostarczyła firma Brand & Lhuillier z Brna, a kierownikiem prac był ponownie František Jureček. Tym razem chłodnia dysponowała aż 21 boksami z maszyną do chłodzenia. Powstały również nowe stajnie oraz budynek do uboju bydła (rozebrany w 2010 r. ze względu na zły stan zachowania). Zatrudniono na stałe lekarza weterynarii, odpowiedzialnego za kontrolę sanitarną.

Kolejny etap rozbudowy rzeźni przypadł na lata 1902–1903, gdy według projektu Antona Möllera postawiono nową chłodnię z 20-metrową wieżą. W parterowej hali rozmieszczono 51 chłodni, maszynownię, warsztat, kotłownię i magazyn węgla. W wieży ulokowano chłodnicę powietrza, zbiornik na wodę i skraplacz wilgoci. Rozbudowano ubój trzody chlewnej i bydła, urządzono halę sprzedaży mięsa i magazyn skór. Rozbudowę prowadziła firma Vincenc Heinz i Gustav Kulka, a nadzór budowlany sprawował Ignaz Felix. Warto przy tym dodać, że projektujący rozbudowę Möller był uznanym czeskim architektem, który do końca I wojny światowej wznosił w Czechach wiele kościołów, głównie neoromańskich i neogotyckich, a w latach 1903–1904 zaprojektował rzeźnię w miejscowości Kraslice, utrzymaną w stylu eklektycznym.

Ostatniej rozbudowy rzeźni ostrawskiej dokonał niemiecki architekt Walter Frese, który nadzorował prace

modernizacyjne w latach 1925–1927. Rozebrał przy tym znaczną część zabudowy z XIX w., by wzniesć nową chłodnię, mroźnię i targ mięsny. Nowy kompleks łączył się z pozostałościami zabudowy z XIX w. za pomocą krytego korytarza. W 1928 r. Jan Stanislav Kolár nakręcił o tym kompleksie film dokumentalny *Wzorcową nowoczesną rzeźnię*.

W 1951 r. rzeźnię w Ostrawie upaństwowiono, a w 1965 r. jej funkcję przejął nowo wybudowany zakład w Marcinowie (obwód miasta statutarne Ostrawy). Stary kompleks wynajmowały różne miejscowe organizacje, a niektóre z pomieszczeń służyły jako garaże.

Od lat 70. XX w. teren zaczął popadać w ruinę. Zaplanowano rozbiórkę poszczególnych budowli, by uwolnić obszar przeznaczony pod zabudowę mieszkalną. Dzięki staraniom konserwatorów zabytków w 1987 r. rzeźni przyznano status zabytku kultury. Architekt Miloš Matěj przygotował wówczas wybór 20 zabytków postindustrialnych, które miały reprezentować Morawy w ramach listy obejmującej całe Czechy. Rzeźnię ostrawską włączono do tego zestawu.

Na początku lat 90. XX w. miasto przejęło cały kompleks, a w 1995 r. sprzedano go za symboliczną kwotę międzynarodowemu koncernowi Bauhaus, który zamierzał wybudować w centrum Ostrawy sklep branżowy. Teren ogrodzono i nie bardzo można było nadzorować stan zabytków. Firma informowała władze miejskie o ponoszeniu milionowych kosztów inwestycji, ale wkrótce okazało się, że historyczne budowle nie uzyskały stosownego zabezpieczenia. Prowadzono rozbiórki, w wyniku których zawałiła się zabytkowa sala aukcyjna zwierząt rzeźnych. W jej miejscu urządzono parking. Przetrwaly wówczas jeszcze takie obiekty jak stara chłodnia z 1890 r., ubojnia świń i chłodnia z wieżą z 1902 r. Opracowano studium architektoniczne, które przewidywało taką ingerencję w spuściznę historyczną, że konserwatorzy odrzucili plan przedstawiony przez firmę Bauhaus. Po 2000 r. zawałiły się stropy budynku z wieżą z 1902 r. W 2005 r. akcją przeciwko niszczeniu zabytku zaczęli podejmować dziennikarze i mieszkańcy miasta działający w lokalnych organizacjach społecznych. Rok później zorganizowano manifestację, podczas której wzywano ludzi do bojkotowania sklepów firmy Bauhaus. Działania te nie przynosiły oczekiwanych skutków. W 2010 r. ze względu na zły stan techniczny rozebrano rzeźnię bydła z 1892 r. W 2015 r. zdołano uzyskać w Ministerstwie Kultury wpis potwierdzający konieczność ochrony kompleksu jako

zabytku techniki. Sklep Bauhausu pozostawał wówczas już od dwóch lat zamknięty. Przedstawiciele władz miasta mogli wtedy dokonać inspekcji całego obszaru. W połowie 2016 r. miasto odkupiło ten teren od firmy Bauhaus z zamiarem przekształcenia rzeźni w siedzibę Galerii Sztuki Współczesnej PLATO Ostrawa.

Idea powołania do życia ostrawskiej Kunsthalle rozwinęła się w miejscowym środowisku artystycznym ze szczególną dynamiką w latach 90. XX w. Opowiadali się za nią m.in. artysta Eduard Ovčáček, kurator Jan Šmolka, młodszy o pokolenie artysta i performer Jiří Surůvka i grafik Zbyněk Janáček. Z ich inicjatywy utworzono grupę roboczą, która zajęła się przygotowaniem koncepcji galerii i nawet zaproponowała rekonstrukcję pawilonu wystawienniczego. Jednak w 2001 r. władze miasta odrzuciły ten projekt i prace nad wykreowaniem w Ostrawie miejsca do ekspozycji sztuki współczesnej utknęły w martwym punkcie.

Działania na rzecz utworzenia galerii podjęto ponownie w związku ze zgłoszeniem Ostrawy do konkursu na Europejską Stolicę Kultury na 2015 r. Zintensyfikowały się one m.in. dzięki powołaniu stowarzyszenia „Kunsthalle Ostrava”. Już w 2013 r. pod wpływem nacisku opinii publicznej ogłoszono konkurs na kuratora powołanej do życia instytucji. Został nim Marek Pokorný, piastujący uprzednio stanowisko dyrektora Galerii Morawskiej w Brnie. Początkowo siedzibą galerii była nieczynna stacja benzynowa, a następnie – dawny sklep odzieżowy. Od 2018 r. przejęto do użytku halę marketu budowlanego sieci Bauhaus. Placówka dysponowała wówczas ogromną przestrzenią wystawienniczą, a także biblioteką zaprojektowaną przez czeskiego artystę Jana Šerýcha, niewielkim bistro założonym przez kuratora Jakuba Adamca współpracującego z polską artystką Dominiką Olszową i salą kinową zaaranżowaną przez polską twórczynię multimedialną Zuzę Golińską.

Konkurs na modernizację rzeźni i jej przeznaczenie na siedzibę Galerii Sztuki Współczesnej PLATO ogłoszono w lutym 2017 r. Miasto wysłało zaproszenie do pięciu pracowni: Petr Hájek Architekti w Pradze, KWK Promes w Katowicach, Arkan Zeytinoglu w Wiedniu, Irakli Eristavi ze studia Zerozero w Prešovie i Wenink\ Holtkamp Architecten w Eindhoven. Ostatecznie zgłosiło się dziewięć pracowni, z których trzy odrzucono, gdyż nie spełniały wymagań konkursowych. Zwyciężyło praskie studio Petra Hájeka, jednak ostatecznie nie zdecydowało

się ono przystąpić do realizacji projektu – uznało warunki zaproponowane przez miasto za niemożliwe do przyjęcia. W liście otwartym do władz miejskich praski architekt argumentował m.in.: „Jako przykład braku równowagi w umowie i drakońskich warunków dla wykonawcy możemy wymienić prawo zamawiającego do wstrzymania płatności za świadczenie już spełnione i świadczenie, które już zostało wykonane, bez uzasadnienia naruszeniem umowy przez wykonawcę lub jakimkolwiek innym przewinieniem zawodowym ze strony wykonawcy, z którym nigdy nie spotkałem się w praktyce”. W tych okolicznościach podjęto decyzję o przyznaniu prawa do realizacji prac prowadzonemu przez Roberta Koniecznego studiu KWK Promes. Wprawdzie gdy ogłoszono wyniki konkursu, Konieczny zajmował trzecie miejsce, jednak zwycięzca drugiej nagrody – studio Zerozero z Prešova – nie złożył oferty realizacyjnej. Petr Hájek zaoferował projekt za 6,9 mln koron z terminem realizacji 84 dni, a ofertę z Polski skalkulowano na 14 mln koron i 135 dni. Najwyraźniej więc Hájek musiał się wycofać z realizacji przede wszystkim z powodu źle obliczonych kosztów i zbyt krótkiego czasu realizacji. Do tego jednak nie chciał się przyznać.

KWK Promes rozpoczęło prace budowlane w Ostrawie w kwietniu 2020 r. Zakończono je wiosną 2022 r. Choć w trakcie modernizacji niespodziewanie zawaliło się jedno ze skrzydeł, to Koniecznemu udało się utrwalić pierwotny charakter zabytku. Zrezygnował nawet z czyszczenia cegły i wprowadził sztuczną patynę do tych elementów, które trzeba było uzupełnić. Podkreślano przy tym innowacyjny charakter elementów dodanych, wykonując je w nowoczesnych tworzywach. Wykute wtórnie jeszcze w XX w. otwory w murach wykorzystano do zamontowania obrotowych ścian, które pozwoliły na oryginalne połączenie wnętrza galerii z przestrzenią zewnętrzną. Konieczny tłumaczył ten efekt następująco: „Do ubytków podeszliśmy jako do wartości, która świadczy o tożsamości tego miejsca, której nie należy przesłonić, ale odsłonić i dodać kolejną warstwę do historii budynku. Zachowaliśmy charakter zwietrzałych cegieł i wypełniliśmy duże otwory w ścianach współczesnym materiałem. Zależało nam również na zachowaniu funkcjonalności przestrzeni otwartych jako skrótów łączących wnętrza galerii z miastem. Dzięki mechanicznemu

mechanizmowi ciężkie konstrukcje ścian mogą się obracać i otwierać przestrzenie wystawiennicze na zewnątrz. Artyści zyskali zupełnie nowe możliwości wystawiennicze, a sztuka może dosłownie wyjść w przestrzeń wokół budynku, która staje się jednocześnie przestrzenią wystawienniczą. Mobilność przyniosła kulturze kolejną szansę w szerokim tego słowa znaczeniu i pozwala jej być bardziej demokratyczną i dostępną dla nowych odbiorców”.

Tego typu innowacje wymagały precyzyjnych obliczeń i unowocześnień konstrukcyjnych. Zatrudniony do prac inżynierskich przy renowacji rzeźni Jaroslav Habrnal wyjaśniał te trudności na łamach prasy: „Kluczem do rozwiązania tego problemu były szczegółowe obliczenia statyczne, których wynikiem jest wzmocnienie newralgicznych punktów budynku o pomocniczą konstrukcję stalową w połączeniu z posadowieniem wyznaczonych konstrukcji na mikropalach, które mogą być ustawione również wewnątrz budynku. W ten sposób rozwiązano wymagającą statykę budynku. Obiekt wyposażony jest w stałe punkty pomiarowe i jest stale monitorowany geodezyjnie. Wyniki pomiarów wykazały prawidłową zgodność między zachowaniem budynku a obliczeniami matematycznymi inżyniera budowlanego”.

Pomysłem architektów z KWK Promes było urządzenie dookoła galerii naturalnego ogrodu, pomimo wcześniejszych założeń przewidujących wybetonowane place. Można zaryzykować tezę, że wiele wprowadzonych w życie rozwiązań powstało w wyniku intensywnej współpracy architekta Roberta Koniecznego i dyrektora Galerii PLATO Marka Pokornego. Obydwaj mieli początkowo odmienne wyobrażenia o przyszłym funkcjonowaniu tego postindustrialnego miejsca, a ostateczny efekt jest bez wątpienia rezultatem kompromisu, który zdołali osiągnąć. W galerii udało się wygospodarować pięć sal wystawienniczych, które dzięki ruchomym ścianom w elewacjach mogą funkcjonować niezależnie lub w połączeniu ze sobą. Przewidziano też miejsca na biura, sale wykładowe i kawiarnię. Otwarcie pomieszczeń na ogród zewnętrzny poszerza galerię o dodatkową strefę zieleni.

Realizacja biura Roberta Koniecznego okazała się na tyle udana i doceniona, że kompleks dawnej rzeźni w Ostrawie znalazł się w ścisłej czołówce obiektów mianowanych do Mies van der Rohe Award w 2024 r.

Trudno porównywać zaprezentowane tu modernizacje kompleksów postindustrialnych z Essen, Londynu i Ostrawy, ponieważ różnią się one zarówno skalą, jak i lokalizacją. Jednak bez wątpienia łączy je wiele wspólnych elementów. Wszystkie trzy zespoły zostały zachowane dzięki uporowi niewielkich społeczności lokalnych, które postanowiły o nie zawalczyć w momencie, gdy te niszczały i popadały w ruinę. We wszystkich pojawił się problem pozyskania środków na transformację i znalezienia dla nich nowej funkcji. We wszystkich kluczowego znaczenia nabrały koncepcje architektoniczne, które odegrały podstawową rolę w ich restrukturyzacji. Wprawdzie są to przykłady ocalenia dziedzictwa postindustrialnego dla potomnych, jednak w równej mierze kompleksy te egzemplifikują współczesną architekturę, która w zasadzie zawsze musi zaistnieć w zabytkach ratowanych w taki sposób, że nadaje się im nową funkcję, by mogły generować zyski gwarantujące ich ekonomiczną opłacalność. ■



Plac przed Dworcem Głównym we Wrocławiu,
fot. Juliusz Sokołowski

arch. Krzysztof Mycielski, arch. Rafał Zelent

Grupa 5 Architekci

Zmiana standardu, przeznaczenia i oddziaływania budynku jako szansa na ocalenie *genius loci*

Nie uważamy się za gwiazdorów, ale czujemy się już trochę jak weterani. Warszawska pracownia Grupa 5 Architekci ma za sobą 17 lat doświadczeń z adaptacjami budynków historycznych, z których większość to obiekty poprzemysłowe. Jak w przypadku każdej dużej polskiej pracowni nie jest to jedyny profil naszej działalności. Może to Państwa zaskoczy, ale wciąż żyjemy przede wszystkim z projektowania przestrzeni mieszkaniowych i biurowych. Ważne doświadczenia i refleksje płynące z tych komercyjnych realizacji mają duże przełożenie na to, co uważamy za istotne w adaptacjach.

Priorytety

Naszym zdaniem na udaną współczesną modernizację, której oczywistym nadrzędnym celem jest ocalenie *genius loci*, składają się poza wypracowywanym latami warsztatem projektanta w dziedzinie konserwacji trzy kluczowe czynniki zapewniające jej użyteczność i trwałość. Pierwszy z nich, co dla wszystkich jest chyba oczywiste, to gruntowna zmiana standardu technicznego budynku. Drugim, równie istotnym i koniecznym dla powodzenia inwestycji, jest mądrze przemyślane nowe przeznaczenie obiektu wraz z precyzyjnie ułożonym programem użytkowym. Na trzeci aspekt nie zawsze zwracają uwagę inwestorzy, a także niestety niektórzy konserwatorzy zabytków. Jest nim wartość dodana w postaci wypracowanego pomysłu na współpracę budynku z sąsiadującą z nim przestrzenią publiczną, a często po prostu bezpośrednia kreacja tej przestrzeni. Jej wielowątkowe powiązanie z modernizowanym obiektem powoduje, że przestaje on być wyłącznie budzącą nostalgię, nobliwą kubaturą i w pełni integruje się z otoczeniem, stając się jego istotnym elementem funkcjonalnym.

Kluczową rolę w polskich modernizacjach odgrywa czas. Stare budynki, wyłączone z pierwotnego użytkowania,

bardzo często ulegają postępującej i nieodwracalnej destrukcji. Gdy pojawi się inicjatywa modernizacji, która w polskich warunkach przeważnie jest związana z poważnym ryzykiem finansowym, najważniejsza jest współpraca stron. Nie powinna ona mieć wyłącznie charakteru nakazowego. Uzgodnienia i rozmowy pomiędzy służbami konserwatorskimi a inwestorem, w których architekci często odgrywają rolę wspomagającą, muszą nie tylko dotyczyć szacunku do dziedzictwa, ale też uwzględniać realia realizacyjne oraz rynkowe. Inwestycja, zwłaszcza ta zainicjowana przez prywatny podmiot, musi się zwrócić. Brak woli uzyskania obustronnego kompromisu często prowadzi do zaniechania inwestycji. Dlatego tak ważne jest wzajemne zrozumienie, a także elastyczność w podejściu do dogmatów. Doświadczenie uczy nas, że naprawdę niemal każdy modernizowany i adaptowany obiekt stanowi odrębne wyzwanie wymykające się schematom.

Dworzec i miasto

Jako pracownia zostaliśmy niemalże wrzuceni w adaptację. W 2007 r. podpisaliśmy z zagranicznymi inwestorami dwa duże kontrakty na projekty modernizacji wielkoskalowych zespołów przemysłowych: Browaru Piastowskiego we Wrocławiu i fabryki Polleny przy ul. Szwedzkiej w Warszawie. Po roku intensywnej pracy projektowej przyszedł światowy kryzys gospodarczy. Nasi kontrahenci zrezygnowali z obu inwestycji i wycofali się z Polski. Obawialiśmy się wtedy, że wraz z upadkiem koniunktury w budownictwie na długie lata przepadnie dopiero co zaistniała szansa na wielkoskalową modernizację polskich zabytków.

W naszej pracowni pozostał bez zajęcia zespół kilkunastu architektów ze świeżo nabytym doświadczeniem w pracy przy zabytkach. Zaangażowaliśmy go wówczas do udziału w konkursie architektonicznym na rewitalizację

Dworca Główny we Wrocławiu, która miała być ukończona przed rozgrywkami Euro w 2012 r. Zdobyliśmy pierwszą nagrodę i niemal z marszu przystąpiliśmy do działania. Rozeznanie skomplikowanego obiektu historycznego, wykonanie wielobranżowego projektu i jego uzgodnienie ze służbami konserwatorskimi oraz realizacja wszystkich prac budowlanych miały nastąpić w ciągu zaledwie czterech lat. Data była nieprzekraczalna. Wnioski, które wyciągnęliśmy z tej niezwykle wymagającej pracy, stały się dla nas drogowskazem przy kolejnych projektach modernizacyjnych, również tych bezpośrednio związanych z dziedzictwem postindustrialnym.

Oceniając tę inwestycję z perspektywy czasu, widzimy, że pomijając ogromny wysiłek włożony w przywrócenie walorów estetycznych i przestrzennych dworca, zaprojektowanego w połowie XIX w. przez Wilhelma Grapowa, oraz uczynienie z tego unikatowego zabytku nowoczesnego obiektu komunikacyjnego, kluczowym wyzwaniem było ponowne zintegrowanie go z miastem.

Zasadniczym aspektem, którego poważne potraktowanie przez nas zaowocowało wygranym konkursem, stało się zagospodarowanie przestrzeni przed dworcem. Gdy przystępowaliśmy do pracy, była ona odpychającym, wielostanowiskowym parkingiem z dziurawym asfaltem i stacją benzynową. Zarówno miejsca postojowe, jak i zapleczo obsługę komunikacyjną budynku dworca postanowiliśmy przenieść na kondygnację podziemną, zaprojektowaną przez nas pod zastanym parkingiem. W jego miejscu udało nam się wykreować pełnowartościową przestrzeń publiczną, spiętą funkcjonalnie z usługami znajdującymi się w budynku dworca. Zapraszający do niego miejski plac posiada zainstalowaną w posadzce fontannę, zielone pagórki do leżenia, starannie dobrane siedziska i ławki, zadaszone wiaty dla rowerów, a nawet alejkę platanów.

Dzięki tym rozwiązaniom zabytkowy obiekt został na nowo wprzęgnięty w krwiobieg miejskiego życia, co w kolejnych latach dało otoczeniu dworca potężny impuls rozwojowy. Dziś to obszar wielu współczesnych inwestycji i najbardziej tętniąca życiem część Wrocławia.

Droga jako sad jabłoni

Założenia projektowe przyjęte podczas adaptacji wrocławskiego dworca były rezultatem naszych prób i przemysłów z kilkunastu lat pracy poprzedzających tę inwestycję.



Refleksja, iż poza samą architekturą i funkcją budowli jej istotnym potencjałem jest przestrzeń pomiędzy nią a otaczającymi budynkami, stała się niemalże naszą obsesją. Tym bardziej iż w pierwszych latach polskiej transformacji zapotrzebowanie na przestrzeń publiczną w mieście było wyraźnie lekceważone, nie tylko zresztą przez władarzy miast i inwestorów, ale nawet przez media. Wśród wielu naszych podejść projektowych związanych z tą tematyką jedną z najciekawszych idei była zapoczątkowana w 2005 r. koncepcja Drogi do Wolności w Gdańsku.

Projekt dotyczył zagospodarowania przestrzeni przemysłowej, ale co istotne, miał dla nas również wymiar głęboko osobisty. Staraliśmy się oddać w nim hołd pokoleniu naszych rodziców, generacji solidarnościowej rewolucji. Lokalizacją zainicjowaną przez władze miejskie inwestycji był szlak komunikacyjny na terenie Stoczni Gdańskiej (ze słynną bramą nr 2 i salą BHP), na którym rozegrały się utrwalone na tysiącach fotografii wydarzenia sierpniowe. Już w naszej pierwotnej koncepcji adaptacji tego miejsca, przedstawionej podczas miejskiego seminarium, zaproponowaliśmy zamienienie tej przestrzeni w ukształtowany w postaci miejskiego parku liniowego sad jabłoni, symbol ciągle owocującej wolności. Zależało





Hala Ożarowska na osiedlu Koło
w Warszawie, fot. Marcin Czechowicz

nam nie na powielaniu form pomnikowych, takich jak monument na pl. Solidarności czy sama brama nr 2, ale na wyrażeniu emocji za pomocą wykreowania wyrazistego, ogólnodostępnego miejsca o demokratycznym charakterze. W kolejnych latach wzbogaciliśmy nasz pomysł o wątki postindustrialne, podkreślające kontrast między duchowym wymiarem solidarnościowego przełomu, symbolizowanym przez zieleń, a surowymi realiami pracy robotników Wybrzeża, które podkreśliliśmy zaprojektowanymi w rdzawym cortenie elementami zagospodarowania terenu.

Uszczegółowioną, ale niezmienną w swoich zasadniczych założeniach ideę kontynuowaliśmy zarówno w naszej pracy konkursowej na sąsiadujący budynek Europejskiego Centrum Solidarności, za którą otrzymaliśmy wyróżnienie, jak i w kolejnym międzynarodowym konkursie realizacyjnym na samą Drogę do Wolności, który udało nam się wygrać w 2013 r. Po ośmiu latach pomysł drogi jako sadu jabłoni będącego miejscem refleksji nad wolnością przetrwał się w podpisany z miastem kontrakt projektowy. Chociaż projekt uzyskał zgody konserwatorskie, otrzymał pozwolenie na budowę i przeszedł fazę dokumentacji wykonawczej, do dziś nie doczekał się realizacji. Na przeszkodzie stanęły toczące w Trójmieście i zahaczające o polityczne podziały spory dotyczące przyszłości gdańskich terenów postoczniovych.

Buddyści w Hali Ożarowskiej

W niewielkiej inwestycji, jaką była zakończona w 2017 r. adaptacja zabytkowej Hali Ożarowskiej na buddyjski ośrodek religijny, udało nam się spełnić przywołane już trzy niezbędne czynniki warunkujące naszym zdaniem udaną i trwałą modernizację.

Tematem rozpoczętej pięć lat wcześniej inwestycji była hala produkcyjno-magazynowa z lat 40. XX stulecia, zaprojektowana przez Helenę i Szymona Syrkusów, czołowych przedstawicieli warszawskiej awangardy modernistycznej. Wolnostojąca hala stanowiła zapleczy fragment kultowego osiedla Koło autorstwa tych samych architektów. Wyzwanie stanowiła dla nas nie tylko sama hala, pierwotnie pełniąca funkcję magazynu materiałów budowlanych. Gdy przystępowaliśmy do pracy, czuliśmy respekt wobec otoczenia – wyjątkowego środowiska mieszkaniowego, które pomimo upływu lat zachowało swoją tożsamość,

wyrażającą się w charakterystycznych detalach, kameralnej skali i prospołecznej, zielonej urbanistyce.

Inwestor – Buddyjski Związek Diamentowej Drogi Linii Karma Kagyu – przekazał nam jasno sformułowane wytyczne. Hala wraz z przyległym do niej łącznikiem miała zostać zaadaptowana na miejski ośrodek medytacyjny z gościnnymi pomieszczeniami mieszkalnymi. Osiągnięcie tego celu wymagało rozbudowy kubatury znajdującego się pod nadzorem konserwatorskim obiektu w taki sposób, aby interwencja w jego bryłę miała dyskretny charakter. Zastany przemysłowy budynek, choć nadwerżony upływem lat, pasował do otoczenia zarówno horyzontalnymi proporcjami, jak i swoją kameralnością, rytmem otworów okiennych i podziałami na elewacjach. Zależało nam na zachowaniu jego charakteru bez nadawania nowym elementom manifestacyjnego wyrazu. Po analizie stanu technicznego zdecydowaliśmy się na najbardziej optymalne pod względem funkcjonalnym, konstrukcyjnym i ekonomicznym rozwiązanie, polegające na zachowaniu mury- wanych ścian zewnętrznych hali i wykonaniu w środku nowych ram żelbetowych pozwalających na elastyczne kształtowanie wnętrza. W przestrzeni hali wydzieliliśmy dużą, jednoprzestrzenną salę i dobudowaliśmy piętro z pokojami mieszkalnymi. Jest ono mocno wycofane względem pierwotnych elewacji, częściowo wtopione w zastany dach i wpisuje się w horyzontalny charakter budynku.

Na styku z osiedlem, ale wciąż w obrębie działki, nie zostało wiele miejsca na przestrzeń publiczną. Udało nam się ją wykreować na dachach budynku i łącznika w postaci tarasów, które zmieniły introwertyczny, magazynowy obiekt w zespół otwarty na otoczenie. Prężnie rozwijające się stowarzyszenie polskich buddystów chciało być postrzegane na robotniczym osiedlu nie jako egzotyczna sekta, lecz jako zrzeszeni w grupie religijnej sąsiedzi stanowiący część lokalnej społeczności.

Młodzi w nobliwej oprawie

Domy akademickie nowej generacji z rozbudowanymi funkcjami integracyjnymi są wznoszone w Polsce od niecałej dekady. Według projektów Grupy 5 zrealizowano dotąd cztery takie obiekty, z czego dwa to adaptacje budynków poprzemysłowych.

Wzniesiony w latach 60. XX w. budynek drukarni dziełowej przy ul. Rewolucji 1905 r. w centrum Łodzi nie miał

statusu zabytku. Mogliśmy dokonać daleko idącej modyfikacji jego architektury. Niemniej ujęła nas postcorbuserowska, brutalistyczna estetyka drukarni, z częściowo otwartym, wolnym planem parteru, wyrazistymi, prefabrykowanymi detalami otworów okiennych oraz ekspresyjnymi, żelbetowymi filarami przyziemia w kształcie litery „V”. Podobnie jak w przypadku Hali Ożarowskiej nie chcieliśmy, aby nadbudowa obiektu zdominowała jego pierwotny charakter. Naszym zdaniem udało się to w pełni osiągnąć dzięki wycofaniu na drugi plan dodanych kondygnacji.

Równie istotnym aspektem tej zakończonej w 2017 r. inwestycji był jej program użytkowy. Rozbudowane centralne przestrzenie, służące społeczności akademika do nawiązywania wzajemnych relacji, wraz ze wspólnymi miejscami do nauki zajęły dawny front hali maszyn drukarskich, kreując powyżej kondygnacji parteru swoiste piano nobile. Nowo projektowane wnętrza o surowej, brutalistycznej estetyce wpasowały się w charakter obiektu.

W tej realizacji zależało nam ponadto, aby położony w sąsiedztwie Akademii Ekonomicznej budynek wpisał się w pełni w urbanistyczną tkankę łódzkich uczelni. Potencjałem była tu konstrukcja szkieletowa dawnej drukarni, uwalniająca przestrzeń parteru i stwarzająca możliwość wykreowania transparentnych, przeszklonych lokali usługowych oraz szerokich prześwitów bramnych. Dzięki nim ogólnodostępny i atrakcyjny dla studentów zielony dziedziniec akademika otwiera się wizualnie na ulicę. Starannie zaprojektowana przestrzeń dziedzińca graniczy z domykającą ją, surową, starą zabudową oficynową, co wraz z postindustrialnym klimatem budynku akademika dodatkowo wzmacnia lokalny wymiar tej inwestycji.

Nacisk na ogólnodostępny i na wskroś wspólnotowy charakter zewnętrznej przestrzeni domów studenckich nie jest oczywiście w naszych projektach zarezerwowany jedynie dla zlokalizowanych w gęstej zabudowie miejskiej budynków adaptowanych. To rezultat naszych wieloletnich dyskusji nad istotą architektury, również tej tworzonej na nowo, postrzeganej przez nas jako szeroko pojęta sztuka kształtowania środowiska do życia, której nie da się sprowadzić jedynie do wizualnych zagadnień z dziedziny dizajnu.

Drugi ze zrealizowanych przez nas łódzkich akademików powstał przy ul. Rembielińskiego, co prawda w nieodległym sąsiedztwie budynków Politechniki Łódzkiej,

ale na banalnej, przemysłowej działce, wokół której pozbawiona łódzkiej wyrazistości tkanka miejska zaczęła się kształtować dopiero w ostatnich latach. To obiekt całkowicie nowy, w którym otwierający się na ulicę, częściowo wewnętrzny dziedziniec wypełniony jest ciągnącymi się wzdłuż budynku szerokimi schodami, które same w sobie stanowią przestrzeń integracji.

Siłę tego typu rozwiązań, wykorzystujących potencjał kwartałowych układów zabudowy, staramy się konsekwentnie powtarzać w naszych projektach. Nie zawsze się to w pełni udaje. Przykładem może być adaptacja na dom akademicki wrocławskiej piekarni Mamut, gdzie na przeszkodzie w wykreowaniu pełnowartościowej przestrzeni publicznej stanęły niezależne od nas okoliczności. Niemniej w kontekście poruszanych tu zagadnień skala ciekawych wyzwań, z którymi musieliśmy się zmierzyć w trakcie tej inwestycji, zdecydowanie jest warta omówienia.

Stanowiąca fragment ważnej wrocławskiej pierzei ceglana piekarnia była przed wojną uznawana za jedną z największych w Europie. W tektonice budynku czytelny jest rys niemieckiego ekspresjonizmu. Obiekt przetrwał oblężenie miasta i pierwsze lata pośpiesznej powojennej odbudowy – w przeciwieństwie do tworzących z nim kwartał zabudowy sąsiednich kamienic, których pozostałości wyburzono. Przez kilkadziesiąt powojennych lat wielka piekarnia stała samotnie po północnej stronie dzisiejszej ul. Sienkiewicza. Wciąż pełniła swoją pierwotną funkcję. Nazwę „Mamut” wzięła od obecnych w jej wnętrzach, nieprzerwanie pracujących, potężnych, „mamucich” pieców chlebowych. Projekt domu studenckiego, w który mieliśmy przekształcić ten obiekt, obejmował nie tylko budynek piekarni, ale i całą pustą przestrzeń otaczającego go miejskiego kwartału.

Podstawowym założeniem, jakie przyjęliśmy, było takie opakowanie nową zabudową obiektu oraz jego zabytkowego zaplecza w głębi kwartału, aby stare budynki zaistniały niczym biżuteria w pudełku. Ideę tę wyraziliśmy zarówno w formie, jak i w funkcji. Nowe skrzydła, mieszczące pokoje dla studentów, stanowią stonowane tło dla wyrazistych obiektów historycznych, które z kolei odgrywają dziś rolę zworników funkcjonalnych. Zaprojektowaliśmy w nich, zgodnie ze współczesnym światowym standardem, integracyjne przestrzenie akademika, w tym lobby, kantinę i miejsca do wypoczynku, siłownię, pralnię



Dom studencki przy ul. Rewolucji 1905 r. w Łodzi,
fot. Rafał Tomczyk



i sale do coworkingu. W budynku frontowym, pełniącym pierwotnie funkcję magazynu mąki, zachowaliśmy obecny na wszystkich piętrach pionowy silos zbożowy, mający dziś wartość edukacyjną i tożsamościową. Dodatkowo konserwatorzy wyrazili zgodę na wycięcie w stojącym w głębi kwartału budynku produkcyjnym jednego przęsła starego, kleinowskiego stropu pomiędzy parterem a piętrzem, aby w obrębie lobby móc zmieścić obszerne, integracyjne schody do siedzenia, rodzaj niewielkiego wewnętrznego amfiteatru.

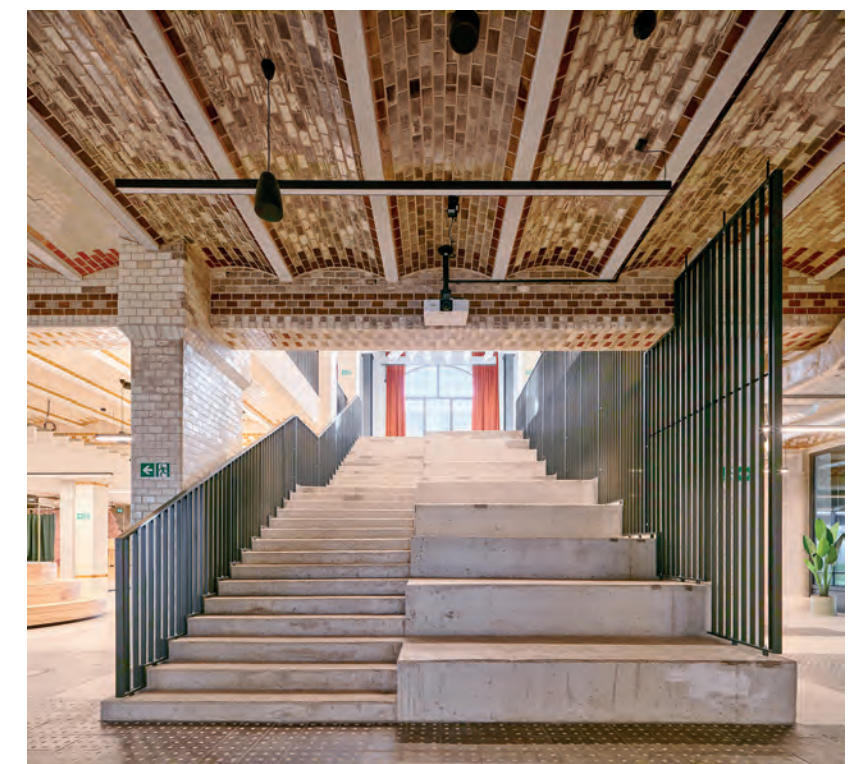
W projekcie adaptacji wrocławskiego Mamuta sięgnęliśmy po wiele rozwiązań podkreślających funkcjonalny styk budynku z miastem. Chociaż dom akademicki nie jest co do zasady funkcją całkiem otwartą, to w tym przypadku zaprojektowaliśmy dostępną z zewnątrz restaurację. Parter od strony ul. Sienkiewicza wcina się w bryłę głębokim klinem podcieni, tworząc czytelny, niewielki, publiczny

placyk, naprowadzający przechodniów na główne wejście do budynku. Ponadto zależało nam na stworzeniu studentom wielu możliwości przebywania na świeżym powietrzu, w kontakcie z miastem, nie tylko na poziomie ulicy. W tym celu zaprojektowaliśmy od strony dziedzińca wielką loggię oraz zadaszony taras na drugim piętrze. Pomiędzy nowymi skrzydłami kompleksu a znajdującymi się na tyłach zachowanymi budynkami udało nam się stworzyć kilka powiązanych ze sobą wnętrz urbanistycznych, pełniących funkcję dostępnej dla wrocławian przestrzeni półpublicznej.

Niestety lata pandemii, szczególnie trudne finansowo dla operatorów budynków o charakterze hotelowym, odcisnęły swoje piętno na tej kosztownej realizacji. Ponieważ jej nadrzędnym celem było pieczołowite podejście do substancji zabytkowej, zabrakło już funduszy na realizację bogatego w program integracyjny zielonego zagospodarowania dziedzińców.

← Dom studencki przy ul. Rembielińskiego w Łodzi,
fot. Marcin Czechowicz

↓ Dom studencki Mamut we Wrocławiu,
fot. Marcin Czechowicz



Antykona

Praca przy głośnej realizacji siedziby Wydziału Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach stanowiła dla nas wyjątkowe doświadczenie zespołowe. Przy tym zadaniu współpracowały ze sobą aż trzy grupy architektów z różnych miast: katalońskie BAAS z Barcelony, nasze biuro warszawskie oraz pracownia Małeccy Biuro Projektowe z Katowic. Bez międzynarodowego współautorstwa projektu zapewne trudno byłoby dziś mówić o tej realizacji w kategoriach adaptacji architektury poprzemysłowej. Opowieść o tym należy rozpocząć od opisu przyszłego placu budowy.

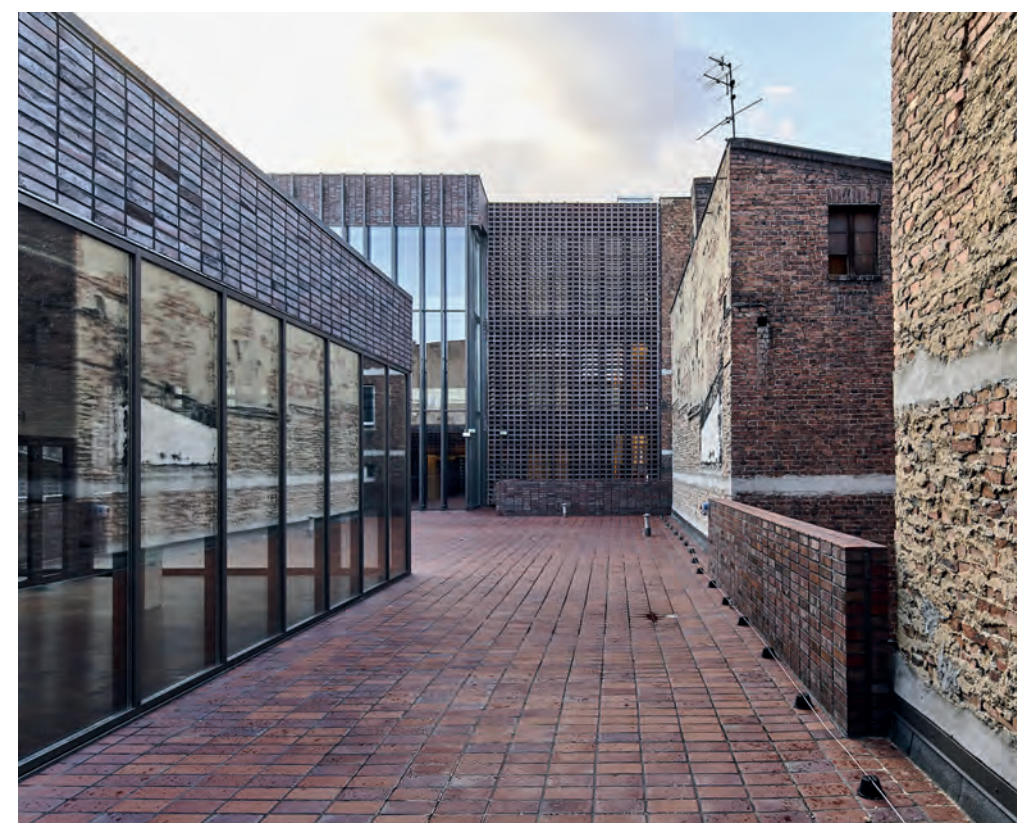
Gdy w 2011 r. przystąpiliśmy do konkursu architektonicznego, na fragmencie terenu przeznaczanego pod przyszłą inwestycję stał wyłączony z użytkowania, sypiący się, stary, dwupiętrowy familok. Częściowo wypełniał szeroką wyrwę w pierzei spatynowanej przez czas ul. św. Pawła. Budynek pełnił niegdyś różne funkcje, m.in. fabryki żarówek. Obiekt nie tylko nie był zabytkiem, ale też w regulaminie konkursu wyraźnie sugerowano jego rozbiórkę. Tym tropem poszli prawie wszyscy autorzy projektów konkursowych. Tymczasem, jak wykazała zwycięska praca, której byliśmy współautorami, potrzebne było tu pozbawione uprzedzeń spojrzenie z dystansu na wartość śląskiego dziedzictwa. Współpracujący z nami Jordi Badia z katalońskiej pracowni BAAS po obejrzeniu istniejącego budynku zdefiniował go jako tożsamościowy unikat, świadka historii, którego koniecznie należałoby zachować. Dzięki temu połączony z nim nowy gmach znanej katowickiej szkoły filmowej miał zmanifestować siłę ukrytą w lokalności.

Zestawienie pierwszych szkiców konkursowych z ostatecznie zrealizowanym obiektem świadczy o konsekwencji, z jaką zaangażowane w projekt trzy zespoły architektów dążyły do zmaterializowania pierwotnej idei. Fronton nowego budynku skleiony ze zrewaloryzowaną elewacją fabryki żarówek to pozbawiona podziałów ażurowa firanka, zbudowana z ceramicznych pustaków. Z jednej strony dzięki swojej jednolitej stonowanej strukturze pełni funkcję neutralnego tła dla zachowanego obiektu, z drugiej – stanowi autorską, współczesną interpretację lokalnej architektury. Kluczową rolę odgrywa tu faktura. Ceramiczne pustaki nowo projektowanej elewacji, podobnie jak wyeksponowane we wnętrzach szkoły i ułożone w różne wątki cegły, zawierają czarne spieki i różnicowane

przebarwienia, co jest charakterystyczne dla tradycyjnego śląskiego budownictwa. Wykonywane na użytek tej inwestycji elementy ceramiczne wypalono w bodaj ostatnim funkcjonującym w Europie piecu węglowym w cegielni Patoka pod Częstochową. Rozwiązanie to miało niewiele wspólnego z ekologią, niemniej osiągnęliśmy zamierzony efekt. Ważny dla miasta, nowoczesny budynek, opakowany w przywołujący tradycję ceramiczny kostium, celowo nie manifestuje swojej obecności. W przeciwieństwie do wielu ikonicznych katowickich realizacji budynków użyteczności publicznej z ostatnich lat można go wręcz nazwać antykona. Na tyle wtopił się w istniejącą pierzeję ul. św. Pawła, że nadal dominują w niej historyczne kamienice.

Nie mniej ważna od sposobu zastosowania ceramiki była w tej realizacji metoda, której użyliśmy, by zintegrować gmach szkoły filmowej z urbanistyczną strukturą czynszowej zabudowy ul. św. Pawła. Katowicki kwartał, w którym przyszło nam działać, był dla naszego warszawskiego zespołu czymś wyjątkowym. Posiadał gęstą tkankę wewnętrznych oficyn, która w odbudowanej stolicy należy dziś do rzadkości. Natomiast nie wykluczamy, że dla naszych katalońskich partnerów zmierzenie się z podobną zabudową wnętrza kwartału, równie zagęszczoną w Barcelonie, jak w Katowicach, było już zadaniem projektowym przećwiczonym przy innych inwestycjach. Na nowy gmach szkoły filmowej składają się oprócz części frontowej zlokalizowane na jej tyłach oficynowe skrzydła, które okalają wewnętrzny dziedziniec. Swoim gabarytem i surowym charakterem przestrzeni ta nawiązuje do skali sąsiadujących podwórek studni. Nowo projektowane oficyny są znacznie niższe od zastanych, dzięki czemu nie zasłaniają tego, co się dzieje wewnątrz kwartału. Zarówno z tylnych okien frontowej części szkoły, jak i z dziedzińca oraz z dachowych tarasów mamy wgląd w otaczające podwórka. Nowe przenika się ze starym. Nieotynkowane, ślepe, ceglane ściany starych oficyn, w kilku miejscach noszące ślady farb po nieistniejących mieszkaniach, wyeksponowane i będące dla użytkowników szkoły na wyciągnięcie ręki, zyskują nowe znaczenie i ekspresję. Docenienie ich autentyczności w zestawieniu z elementami współczesnymi to istota idei pracy konkursowej, zgodnie z którą nowy budynek ma uwznioślić wszystko, co śląskie w jego otoczeniu.

O powodzeniu ukończonej w 2017 r. realizacji, wyróżnionej prestiżowymi nagrodami w Polsce i na świecie, nie



Wydział Radia i Telewizji
Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach,
fot. Jakub Certowicz



← Zespół biurowo-usługowy Monopolis w Łodzi,
fot. Marcin Czechowicz

decydują jedynie doceniane w niej wątki tożsamościowe. Zmieszczenie skomplikowanych funkcji szkoły filmowej w zwartej zabudowie miejskiej było nie lada wyzwaniem projektowym. Przełożyło się to na funkcjonalną kompaktowość budynku, w którym wszystko, co jest potrzebne do nauki i realizacji etiid studenckich, znajduje się pod ręką. Katowicki oddział Stowarzyszenia Architektów Polskich nagroził realizację za jej miastotwórczą przestrzeń publiczną. Wewnętrzny dziedziniec sąsiaduje w budynku ze szklanym hallem wejściowym, dzięki czemu ulica wnika do gmachu, dziedziniec zaś niemalże wychodzi na ulicę. Głęboki podcień głównego wejścia ze zlokalizowaną przy nim ławką to zaprojektowane w kameralnej skali miejsce integracji, jedyne na całej długości zwartej i pozbawione usług ul. św. Pawła.

Łódzka animacja funkcji

Projektem, w którym precyzyjnie programowana funkcja powiązana z atrakcyjną przestrzenią publiczną stanowiła być albo nie być inwestycji, była adaptacja byłej łódzkiej fabryki wódek na zespół biurowo-usługowy Monopolis. Rewitalizowany zespół zabytkowy jest położony w odległości 2 km od ul. Piotrkowskiej i odcięty od centrum arteriami komunikacyjnymi, nie ma zatem potencjału komercyjnego związanego z lokalizacją, jaki posiada zabytkowa zabudowa znajdująca się w ścisłym śródmieściu. Ponadto w związku z brakiem dostatecznego nadzoru właścicielskiego w latach 2008–2012 fabrykę dotknęło – klasyczne w Polsce – zjawisko dewastacji substancji poprzemysłowej po zakończeniu użytkowania. Gdy w 2016 r. dokonywaliśmy wizji lokalnej, znaczna część wyposażenia fabryki była już rozkradziona przez złomiarzy.

Ambitna modernizacja, aby mogła się zwrócić, musiała zaoferować łodzianom i odwiedzającym miasto turystom przestrzeń o nowej, wyrazistej tożsamości, gdzie nie tylko wykorzystano by w pełni atuty zabytku, ale i stworzono atrakcyjną alternatywę usługową, konkurencyjną wobec tych miejskich aktywności, które są dostępne wzdłuż ul. Piotrkowskiej. Architekt Rafał Grzelewski, który prowadził projekt z ramienia naszej pracowni, opisał to syntetycznie: „Nie może to być jedynie zespół budynków, tylko przestrzeń. Musimy uczynić z tego miejsce, a nie tylko adres”.

Koncepcja architektoniczna, którą zaprezentowaliśmy w konkursie inwestorskim, opierała się na kilku czytelnych

założeniach. Teren fabryki, nawet kosztem korekty historycznego ogrodzenia, musi stać się ogólnodostępny. Ruch kołowy w obrębie zespołu powinien zostać sprowadzony do garaży podziemnych i należy go odseparować od ruchu pieszego, który będzie dominować na terenie zespołu. Aby nie ingerować w zabytkowe budynki przez rozbudowywanie kubatury, należy uzyskać dodatkową powierzchnię użytkową poprzez wykorzystanie pomieszczeń, które dotąd pozostawały ukryte. W tym celu postanowiliśmy odsłonić zabytkowe piwnice fabryki, wyeksponować ich ceglane, kolebkowe stropy i ulokować tam usługi. Do piwnic wchodzi się z wykreowanej na zewnątrz przestrzeni publicznej w postaci zagłębionego miejskiego pasażu. To atrakcyjne miejsce jest kręgosłupem funkcjonalnym całego zespołu.

Szczególną rolę odegrała zaprojektowana w pasażu zielen. Jej charakter był inspirowany projektem adaptacji nowojorskiej High Line. W łódzkim zespole Monopolis różnorodna i naturalnie wdzierająca się w przestrzeń fabryki zielen rozrasta się w sposób częściowo niekontrolowany, przy wykorzystaniu sporej ilości wolnego miejsca zarezerwowanego w projekcie na jej stopniowy rozwój. Inwestor, z którym się dobrze rozumieliśmy, na tyle podchwycił potencjał tkwiący w tej idei, że poprosił o dodatkowe zwiększenie terenu przeznaczonego na zielen. Do tak ukształtowanej przestrzeni publicznej wprowadziliśmy współczesne rzeźby, których autorem jest mający wykształcenie artystyczne Rafał Grzelewski.

Niezależnie od opisanych tu rozwiązań projektowych, stanowiących niewątpliwą atut komercyjny, przyciągnięcie klientów do zlokalizowanego poza centrum miasta zespołu Monopolis wymagało od inwestora ciągłej animacji dokonujących się tu wydarzeń. Standardowo obecne w tego typu obiektach funkcje, takie jak handel i gastronomia, rozbudowano o program kulturalny, który – co oczywiste – przynosi mniejszy dochód i wymaga dofinansowania. Zespół posiada wielofunkcyjną salę z teatrem, a w dni letnie działa tu kino na świeżym powietrzu. Ponadto otwarto klub typu monosfera dla dzieci oraz muzeum dawnej fabryki. W ciągu roku od otwarcia zespołu Monopolis odbyło się w nim ok. 200 animowanych eventów, w tym koncerty, spotkania z artystami i wydarzenia kulturalne. Mieszany program usługowo-kulturalny w połączeniu z przestrzenią biurową napędza tu miejskie życie od rana do wieczora.

→ Osiedle mieszkaniowe na terenie byłej fabryki Polleny przy ul. Szwedzkiej w Warszawie, fot. Marcin Czechowicz

Tak kreatywne podejście do adaptacji przestrzeni zabytkowej, wykraczające daleko poza zagadnienia architektoniczne, zyskało międzynarodowe uznanie. W 2020 r. podczas targów MIPIM w Paryżu łódzkie Monopolis zostało wyróżnione jako najlepszy zrealizowany zespół typu mixed-used na świecie.

W projekcie ważną rolę odegrała odbudowa tożsamości miejsca. Zasadzała się ona m.in. na eksponowaniu w przestrzeni publicznej historycznych artefaktów. Stworzenie kolekcji eksponatów dla muzeum wymagało od inwestora wręcz odkupywania skradzionych wcześniej elementów fabryki. Charakterystycznymi detalami na terenie zrewitalizowanego zespołu są zachowane kadzie na spirytus oraz zawieszane na stalowych linach ponad zagłębionym pasażem szyny kolejki przemysłowej, które po wykonaniu wykopu pod pasaż postanowiliśmy pozostawić w ich pierwotnej lokalizacji.

Ciekawa dyskusja, do której doszło w trakcie prac nad projektem, dotyczyła sposobu konserwacji substancji zabytkowej. W kontrze do przeprowadzonej kilkanaście lat wcześniej modernizacji łódzkiej Manufaktury zarówno nam, jak i inwestorowi zależało na tym, aby budynki zachowały swoją naturalną patynę i nie robiły wrażenia totalnie odnowionych. Podobnie jak w przypadku konserwacji starego familoka w katowickiej szkole filmowej nadwierzane cegły na elewacjach jedynie oczyszczono. Obecne w murach ubytki uzupełniono materiałem rozbiórkowym lub też specjalnie zamówionymi ceglami z tego samego złoza, z którego wykonano pierwotny budulec. W trakcie projektowania i podczas późniejszej realizacji wielokrotnie pojawiała się jednak pytanie, czy takie podejście sprawdzi się komercyjnie i zyska zrozumienie w Łodzi, mieście wręcz przesyconym mocno nadwierzoną postindustrialną zabudową historyczną. Na szczęście obawy te okazały się bezzasadne.

Kontekstualne podejście, polegające na szacunku do tego, co zastane, przyświecało nam również przy projektowaniu zlokalizowanych tu nowych budynków biurowych, gwarantujących rentowność całości inwestycji. Projektując je, postanowiliśmy nie epatować współczesnością. Aby nie powiększać sztucznie terenu zabytkowej fabryki, obiektom tym przyporządkowano funkcje uzupełniające program użytkowy zespołu. Ich nadrzędnym materiałem wykończeniowym jest obecny na elewacjach corten, który

swoją rdzawą fakturą łączy nastrój nowych budynków z ceglanymi zabytkami.

Ocalić *genius loci*

Rekonstrukcja tożsamości obiektu na podstawie tego, co w nim autentyczne, uzyskanie wysokiego standardu użytkowania, łączenie różnych funkcji wzbogaconych o atrakcyjną i współpracującą z sąsiedztwem przestrzeń publiczną – to naszym zdaniem sprawdzone zasady dobrej adaptacji i modernizacji.

Najdłużej trwającą rewitalizacją projektowaną w naszej pracowni okazało się przekształcenie terenów dawnej fabryki Polleny w zespół biurowo-mieszkaniowy przy ul. Szwedzkiej na warszawskiej Pradze. Pracujemy nad tym tematem od 18 lat, z wieloletnią przerwą po 2008 r., w trakcie której doszło do daleko posuniętej dewastacji zabytku. Mierzący się z tym faktem nowy inwestor musiał zmienić pierwotne założenia programowe. Chociaż pierwsze etapy inwestycji oddano już do użytkowania, aby nie wyprzedzać ostatecznie płynących z niej wniosków, ograniczymy się tu do jej ogólnego opisu.

Projekt opiera się na priorytetach i rozwiązaniach, do których sięgamy przy innych modernizacjach, natomiast jego wyjątkowość, również w skali kraju, wiąże się z łączeniem w ramach jednego założenia przestrzennego zabytkowej pofabrycznej zabudowy z nowo projektowanym osiedlem. Podstawowe decyzje projektowe podkreślają historyczny układ budynków. Osią zespołu, a zarazem podstawową przestrzenią publiczną, która łączy główny budynek produkcyjny z placem sąsiadującym z kominem fabrycznym, jest wewnętrzny pasaż handlowy, równoległy do ul. Szwedzkiej. Jego przedłużenie stanowi wewnętrzny park liniowy osiedla zlokalizowanego na terenie fabryki. Podobnie jak w przypadku zespołu Monopolis teren fabryki będzie miał zredukowane historyczne ogrodzenie, aby lepiej unifikował się z sąsiedztwem.

Ostatnia z prezentowanych tu inwestycji to zakończona w 2000 r. spektakularna adaptacja Sanatorium Gurewicza w Otwocku. Inwestycja nie była modernizacją obiektu postindustrialnego, ale może stanowić dowód na uniwersalność priorytetów, które uznajemy za kluczowe przy przekształcaniach zabudowy historycznej. Mieliśmy tu do czynienia z jednym z największych zabytków drewnianych w Polsce, a zarazem sztandarowym reprezentantem stylu



← Sanatorium Gurewicza w Otwocku, fot. Marcin Czechowicz

świdermajer, charakterystycznego dla podwarszawskich uzdrowisk sprzed 100 lat. W chwili przystąpienia przez nas do działań modernizacyjnych konstrukcja obiektu znajdowała się w stanie agonalnym, natomiast większość jego substancji budowlanej z uwagi na stopień zagrzybienia nie nadawała się do wykorzystania. W swojej historii obiekt wielokrotnie zmieniał użytkowników i miał za sobą liczne przebudowy, które w dużej mierze pozbawiły go autentyczności. Jeśli miał przetrwać, wymagał natychmiastowej interwencji.

Wraz ze służbami konserwatorskimi podjęliśmy odważną decyzję o demontażu budynku oraz jego rekonstrukcji wraz z ornamentem na podstawie szczegółowej inwentaryzacji i archiwalnych zdjęć, przy zachowaniu takich autentycznych elementów jak bogato zdobione, drewniane werandy, które w wystarczającym stanie przetrwały do dzisiejszych czasów. Inwestor postanowił zaadaptować historyczny obiekt na klinikę i szpital ortopedyczny, nawiązując tym samym do jego pierwotnej tożsamości, związanej z medycyną. Nowe przeznaczenie budynku uzupełniono o funkcję hotelową oraz ogólnodostępną restaurację, zlokalizowaną w miejscu, w którym znajdowała się pierwotnie. Otaczający dawne uzdrowisko park przywrócono do dawnej świetności, zamieniając go w przestrzeń publiczną otwartą dla mieszkańców Otwocka.

O sukcesie przedsięwzięcia na płaszczyźnie zarówno tożsamościowej, jak i biznesowej zdecydowały przede wszystkim odwaga, mądrość i determinacja inwestora. W 2021 r. Jan Majdecki, właściciel obiektu i inicjator tej modernizacji, otrzymał od Stowarzyszenia Architektów Polskich medal „Bene Merentibus”, przyznawany osobom niebędącym architektami za zasługi dla rozwoju polskiej architektury. ■

dr hab. Jacek Friedrich

profesor Uniwersytetu Gdańskiego (Instytut Historii Sztuki UG)

Kilka uwag o obecności sztuki współczesnej na terenach postoczniovych Gdańska w związku z powstaniem Nowego Muzeum Sztuki NOMUS

Na północ od historycznego śródmieścia Gdańska leżą rozległe tereny dawnego, założonego w czasach krzyżackich, a później zlikwidowanego Młodszego Miasta, na których już w pierwszej połowie XIX w. ulokował się organizujący się właśnie wtedy nowoczesny przemysł stoczniowy¹. Przez blisko dwa stulecia funkcjonowały tu (a w znacznej mierze wciąż funkcjonują) różne stoczniove organizmy, wśród których najważniejsze były: Stocznia Królewska, przekształcona następnie w Stocznnię Cesarską, a po utworzeniu Wolnego Miasta Gdańska – w Stocznnię Gdańską, oraz Stocznia Schichaua². W świadomości społeczeństwa polskiego zapisała się jednak przede wszystkim historia stoczni w czasach tzw. Polski Ludowej. W tym okresie ów czołowy na Wybrzeżu zakład produkcyjny nosił nazwę „Stocznia Gdańska im. Lenina”, a jego pracownicy – wbrew ideologicznemu paradygmatowi zapisanemu w nazwie zakładu – brali czynny udział w antykomunistycznych protestach, najpierw tragicznie w grudniu 1970 r., a następnie, tym razem bezkrwawo, w sierpniu 1980 r.

Po upadku komunizmu losy terenów postoczniovych były zmienne, na ogół niefortunne. Wraz z rozpadem komunistycznego systemu zarządzania gospodarką i wskutek szeregu błędnych, a może tylko nieuniknionych, decyzji dotychczasowy model funkcjonowania gdańskiej stoczni uległ

całkowitemu rozpadowi. W wyniku braku konsensusu co do przyszłości terenów postoczniovych następowała ich stopniowa degradacja, której częścią było wyburzanie zabytkowych budynków związanych z dziejami stoczni³. Równocześnie jednak podejmowano różne, mniej lub bardziej chaotyczne próby nadania postoczniovej przestrzeni nowego sensu, wśród których pojawiły się m.in. jak dotąd (i chyba już ostatecznie) nieudane starania o wpisanie owego historycznego obszaru na listę światowego dziedzictwa UNESCO.

O wiele skuteczniejsze okazały się działania lokalnego, gdańskiego środowiska artystycznego – po części spontaniczne, po części przyjmujące wymiar instytucjonalny. Z czasem tereny dawnej Stoczni Gdańskiej stały się jednym z najważniejszych miejsc, w których tworzono i prezentowano nową sztukę w mieście – przede wszystkim taką, dla której istotny jest wymiar polityczny, społeczny, tożsamościowy. Bardzo ważny element wskazywanego tu procesu stanowiła wieloletnia aktywność zmarłej niedawno krytyczki sztuki Anety Szyłak i artysty Grzegorza Klamana, zapewne najważniejszego twórcy w gdańskim środowisku po 1989 r.⁴. Szyłak i Klamana przez wiele lat stanowili parę w życiu zarówno zawodowym, jak i prywatnym, a i po rozejściu się ich wspólnych dróg oboje pozostali aktywnymi kreatorami życia artystycznego na terenach

1 Za pomoc w gromadzeniu materiału pragnę w tym miejscu podziękować pani Aleksandrze Grzonkowskiej, kierującej działem NOMUS – Nowe Muzeum Sztuki w ramach Muzeum Narodowego w Gdańsku.

2 Z nowszych publikacji dotyczących dziejów gdańskiej stoczni (czy gdańskich stoczni) warto tu wskazać: A. Trzeciak, *Stocznia. Miejsca, ludzie, historie*, Gdańsk 2019, oraz *Stocznia. Człowiek. Przemysł. Miasto* (katalog wystawy w Europejskim Centrum Solidarności w Gdańsku), red. B. Kerski, K. Knoch, M. Starega, Gdańsk 2023.

3 Wyjątkowy (pod względem nie tylko dokumentacyjnym, ale także artystycznym) zapis owego procesu stanowią fotografie autorstwa Michała Szłagi, z których wiele zostało opublikowanych w jego dwóch książkach monograficznych: *Stocznia Szłaga*, red. J. Dominiczak, Gdańsk 2013, oraz *M. Szłaga, Brama*, Gdańsk 2020.

4 Różnorodne aspekty twórczości Klamana prezentuje poświęcony mu zbiór tekstów wydany przez Instytut Sztuki Wyspa: *Klamana*, Gdańsk 2010.

postoczniovych. Co szczególnie ważne, ich aktywność nie ograniczała się do wykorzystywania owej postindustrialnej przestrzeni zaledwie jako oryginalnego tła dla działań artystycznych, ale wchodziła w mniej lub bardziej intensywny dialog z tym szczególnym miejscem, z jego charakterem, z jego historią, z jego etosem.

Przejawem owej aktywności bodaj najbardziej wyrazistym, bo trwale obecnym w postoczniovym krajobrazie, stały się dwie struktury przestrzenne autorstwa Grzegorza Klamana powstałe w 2000 r. – *Brama I* i *Brama II*. Ustawione 20 lat po słynnym gdańskim pomniku Poległych Stoczniovców (który stanowił ewenement w dziejach sztuki monumentalnej w Polsce Ludowej jako dzieło zrealizowane całkowicie poza monopolem państwowym w tym zakresie)⁵ *Bramy* Klamana doskonale odwzorowują zmianę sytuacji historycznej i psychologicznej, jaka nastąpiła w ciągu tych dwóch dekad – w miejscu zasadniczo jednoznacznego podziału na dobro i zło, na rację i błąd, pojawia się różnorodność perspektyw, a nawet ich kakofonia. Z jednej strony, posługując się językiem sztuki współczesnej, *Bramy* odnoszą się do historycznego dziedzictwa Stoczni Gdańskiej jako miejsca ważnego w dziejach antykomunistycznego oporu w Polsce, z drugiej jednak – zdecydowanie wykraczają poza standardową, afirmatywną czy apologetyczną poetykę pomnikową⁶.

Początkowo planowano postawić cztery bramy (w zamierzeniu zlecniodawców miały one pełnić funkcję swego rodzaju bram triumfalnych⁷) przywołujące przełomowe daty w dziejach antykomunistycznego oporu w powojennej Polsce: 1956, 1968, 1970, 1980, ostatecznie jednak powstały tylko dwie, które symbolicznie miały się odnosić do początku i końca komunizmu w Polsce⁸.

5 Interpretację pomnika Poległych Stoczniovców zaprezentowała Ewa Chojecka w tekście ukończonym jeszcze w grudniu 1981 r., a opublikowanym dopiero w 2000 r.: *Pomnik Poległych Stoczniovców w Gdańsku. Uwspółcześniony tropaion*, „Gdańskie Studia Muzealne” 1995 [2000], t. 6, s. 95–109.

6 Więcej na ten temat: W. Baraniewski, *Bramy wolności* [w:] *Klaman...*, dz. cyt., s. 126–141.

7 Tamże, s. 131.

8 Tamże; A. Trzeciak, *Stocznia...*, dz. cyt., s. 131.

Brama I, nawiązująca do owych komunistycznych początków, przybrała postać skorodowanego fragmentu kadłuba statku, jakby dziobu wyłaniającego się spod powierzchni albo odwrotnie – tonącego (ponoć sam projektant wskazywał na ten drugi przypadek, co następnie rozumiano jako zapowiedź upadku stoczni czy też komentarz do niego⁹). Ta niestabilna pozycja całej instalacji sprawiała, że znajdujący się w jej wnętrzu widz tracił niejako zmysł równowagi czy orientacji. Wyświetlane wewnątrz pomieszczone cytaty ideologów i oponentów totalitaryzmu pogłębiały wrażenie dezorientacji.

Brama II miała się z kolei odwoływać do upadku komunizmu czy ściślej – komunistycznej ideologii. Obiekt Klamana wchodzi więc w bezpośredni dialog, czy może raczej w tym wypadku należałoby powiedzieć w spór, z jednym z najwyrazistszych wizualnych symboli totalitarnego komunizmu, a mianowicie z projektem pomnika III Międzynarodówki Władimira Tatlina. Sławne arcydzieło sztuki bolszewickiej zostało przez Klamana poddane zasadniczej reinterpretacji. Do wnętrza konstruktywistycznej, dynamicznej, asymetrycznej, ażurowej i wizualnie niestabilnej struktury naśladującej dzieło Tatlina Klamana wprowadził strukturę nieobecną w sowieckim prototypie, o charakterze radykalnie wręcz owemu prototypowi przeciwnym, a mianowicie hieratyczną bramę o formie symetrycznej, statycznej, zwartej, przywołującej na myśl (pomimo odmienności materii) pradawne megality. Ta wyrazista formalna opozycja skłania do nadania owej strukturze głębszego, symbolicznego sensu, sugeruje jakąś trwałość niewzruszonego oporu wymierzonego przeciw opresyjnemu chaosowi zewnętrznej struktury¹⁰.

9 M. Śmietański, „*Bramy*” Grzegorza Klamana, czyli *gdańska tragedia antyczna*, „Sztuka i Dokumentacja” 2020 nr 23, s. 236.

10 Andrzej Trzeciak widzi to nieco inaczej, pisząc, że „wieża Tatlina, symbol komunistycznej ideologii, zostaje rozszarpana od środka przez robotniczy bunt” (A. Trzeciak, *Stocznia...*, dz. cyt., s. 131). Wydaje mi się jednak, że hieratyczność i statyczność owej wewnętrznej formy bardziej odpowiada rozumieniu jej w kategoriach trwałego, ciągłego, niewzruszonego oporu niż incydentalnego, dynamicznego buntu. Obie interpretacje nie są wszakże zasadniczo sprzeczne.

Równocześnie stabilna, „megalityczna” forma stanowi wąską bramę, przez którą prowadzi droga; podobnie wąskie wejście prowadzi zresztą do *Bramy I*. Ważne przy tym jest i to, że owe bramy są wąskie, i to, że prowadzi (prowadziła) przez nie droga. Wąskie przejście to element głęboko symboliczny, przestrzenny i wizualny odpowiednik trudu, jaki wiąże się z dążeniem do prawdy i jaki towarzyszy zmaganiu się ze złem. Być może nawet da się tutaj dostrzec jakieś odniesienie do biblijnego archetypu ciasnej bramy (Mt 7, 13–15)¹¹. Równocześnie, jak powiedziano, przez obie *Bramy* prowadzi droga. I ona ma niewątpliwie wymiar symboliczny, jednakże jest też, przynajmniej po części, elementem funkcjonalnym większego zamierzenia o charakterze upamiętniającym i edukacyjnym, jakim była wystawa *Drogi do Wolności*.

Wystawa ta została otwarta 31 sierpnia 2000 r., w 20. rocznicę podpisania porozumień sierpniowych, a jej celem było ukazanie historycznego procesu prowadzącego do upadku komunizmu i roli, jaką odegrała w nim Stocznia Gdańska. Sfinansowano ją przede wszystkim ze środków publicznych (samorząd miejski, samorząd wojewódzki, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego), a dla niniejszych uwag rzeczą szczególnie ważną jest to, że realizację przedsięwzięcia powierzono niewiele wcześniej utworzonemu przez miejski samorząd Centrum Sztuki Współczesnej „Łaźnia”, którym kierowała Aneta Szyłak. I to właśnie ona oraz Bożena Czubak odpowiadały jako współkuratorzy za artystyczną warstwę zadania (dwaj pozostali kuratorzy – Jerzy Holzer i Jarosław Rybicki – mieli baczenie na warstwę historyczną wystawy). Stąd wyrazista obecność reprezentantów lokalnego środowiska

nowej sztuki w całym przedsięwzięciu. Obok bowiem Klamana na kształt *Dróg do Wolności* wpłynął Robert Ruma, który stworzył rekonstrukcje wnętrz sklepowych z czasów Polski Ludowej, a także Centralny Urząd Kultury Technicznej – gdańska grupa artystów multimedialnych (Rafał Ewertowski, Mikołaj Robert Jurkowski, Artur Kozdrowski, Jacek Niegoda, Maciej Sienkiewicz i Piotr Wyrzykowski), którzy opracowali prezentacje wizualnie.

Poświęciłem tak wiele uwagi *Bramom* Klamana dlatego, że po pierwsze, pomimo postępującej degradacji i dezintegracji wciąż przemawiają one ze znaczną siłą w historycznej przestrzeni stoczni, po drugie zaś – sposób, w jaki powstały, i ich dalsze losy dobrze obrazują złożony i nieoczywisty status sztuki współczesnej powstającej na gęstym od znaczeń obszarze postoczniovym. Owa złożoność i nieoczywistość rozpinają się wciąż pomiędzy przeciwieństwami. Z jednej strony artyści kultywują ideę, czy może tylko mit, niezależności, tak silnie kształtujący etos nowej sztuki, z drugiej – korzystają z instytucjonalnych i oficjalnych narzędzi, co więcej, nie tylko te narzędzia stosują, ale wręcz dążą do stabilnej instytucjonalizacji. Z jednej strony podejmują efemeryczne, doraźne interwencje artystyczne, z drugiej – tworzą monumentalne, trwale dzieła. Z jednej strony podważają, a przynajmniej relatywizują obecne w zbiorowej wyobraźni mity, z drugiej – mity te utrwalają. Być może zresztą to właśnie owa niestabilność rozstrzyga o tym, że materia przenikających się wzajemnie sztuki, przestrzeni, historii, polityki, emocji i kalkulacji od ćwierć wieku pozostaje intrygująca i wciąż niezamknięta jakąś ostateczną kodą. W moim przekonaniu kodą tą nie jest bowiem również NOMUS, stanowiący punkt dojścia niniejszych uwag.

Zanim jednak odniosę się do samego NOMUS-u, pragnę przedstawić pewien wybór (z konieczności ograniczony i jedynie pobieżnie zaprezentowany) artystycznych przedsięwzięć, aktywności, interwencji, które pojawiły się na terenie stoczni po owym przełomowym impulsie, jakim były *Drogi do Wolności*.

Już rok później, w 2001 r., powstała tutaj Kolonia Artystów. To bardzo ciekawe przedsięwzięcie, którego *spiritus movens* był Mikołaj Robert Jurkowski, powstało dzięki życzliwości Synergii 99, ówczesnego współwłaściciela terenów stoczniovych, która udostępniła artystom budynek stoczniowej centrali telefonicznej i małej sali BHP. Istotą

11 Gwoli ścisłości należy tu wskazać, że sam Grzegorz Klamana w swej twórczości nie odwołuje się raczej do inspiracji chrześcijańskich, przeciwnie, nierzadko wchodzi w krytyczny spór z tą tradycją czy w ogóle ze strukturami religijnymi rozumianymi jako część opresyjnego systemu, w który uwikłany jest człowiek współczesny. Tego rodzaju odwołań nie sygnalizuje również wnikliwy tekst Baraniewskiego *Bramy wolności*. Nie wyklucza to chyba jednak możliwości interpretacji, którą pozwoliłem sobie tutaj przedstawić, interpretacji, która odnosi się do szeroko rozumianego archetypu, a niekoniecznie do konkretnej inspiracji o charakterze religijnym, a tym bardziej – konfesyjnym.

tego pomysłu było to, by młodym artystom, których nie stać było na komercyjny wynajem mieszkań i pracowni, dać przestrzeń zarówno do życia, jak i do pracy, przy czym o utrzymanie tak pozyskanej siedziby dbali już oni sami. W ramach Kolonii Artystów, istniejącej w tym miejscu do 2008 r., funkcjonowała także Galeria Mm, której podstawowym celem była prezentacja dokonań młodych, często dopiero początkujących twórców, z których część zajęła z czasem ważne miejsce w gdańskim środowisku artystycznym – byli wśród nich Tomasz Kopcewicz, Jakub Pielešek, Anna Reinert, Mariusz Waras czy Anna Witkowska.

Swoisty, wówczas w skali całego kraju raczej wyjątkowy model funkcjonowania Kolonii Artystów ze względu na obecny w nim swego rodzaju samorządnościowy etos dobrze wpisywał się w tradycję „Solidarności”. Skupieni wokół Kolonii twórcy świadomie zresztą odwoływali się do owej tradycji, a przynajmniej do przeszłości miejsca, nawiązując kontakty z pracownikami stoczni. Te starania można zapewne uznać za początek pewnej tendencji do akcentowania związków artystów z tradycją miejsca, określoną przecież w ogromnej mierze przez pracę wielu pokoleń stoczniowców.

Do gdańskich stoczniowców odwołał się bezpośrednio Grzegorz Kłaman, inicjując we wrześniu 2002 r. Subiektywną Linie Autobusową – jedno z najciekawszych działań podjętych na terenach dawnej Stoczni Gdańskiej, działań egzystujących na styku sztuki i życia, historii i pamięci¹². W ramach owego przedsięwzięcia pracownicy stoczni stawali się przewodnikami, którzy zgromadzoną publiczność oprowadzali po swym dawnym miejscu pracy. Wehikułem tych nietypowych wycieczek był charakterystyczny autobus Jelcz 043, zwany potocznie ogórkiem. Już ten wybór był znamienity. Z jednej strony odsyłał do pewnych stereotypowych, może wręcz powierzchownie nostalgicznych wyobrażeń o Polsce Ludowej, z drugiej jednak – odnosił się do jej codzienności. A właśnie odheroizowana i odpolityczniona perspektywa codzienności była tym, co w tym działaniu było najważniejsze. Kłaman oddał głos tym, którzy w dotychczasowej oficjalnej, ceremonialnej wersji historii stanowili raczej masę niż zbiór jednostek. Dzięki temu pozornie nieefektywne życie zyskiwało

12 Więcej na ten temat: K. Szreder, *Subiektywna Linia Autobusowa* [w:] *Kłaman...*, dz. cyt., s. 142–165.

ważną uwagę. W pewnym sensie, choć zupełnie innymi środkami i na innej płaszczyźnie, Kłaman zrobił tutaj to, co dwa lata wcześniej, projektując *Bramy*. Poszerzył mianowicie perspektywę dominującego dyskursu, w którym Stocznia Gdańska była rozumiana niemal wyłącznie w kategoriach heroicznych – jako historyczna kolebka „Solidarności” i kluczowy element antykomunistycznego oporu. Kłaman owej oficjalnej perspektywy nie unieważnił, ale ją znacząco przededefiniował, wskazując na indywidualny i egzystencjalny, a nie jedynie zbiorowy i polityczny wymiar dziejów.

W tym samym 2002 r. w dawnej stoczniowej pracowni modelarskiej powstała Modelarnia, której inicjatorem również był Grzegorz Kłaman i stworzona przezeń kilka lat wcześniej Fundacja „Wyspa Progress”. Działalność owej fundacji (jej współtwórcami obok Kłamana byli Jarosław Bartołowicz i Adam Gajda) wpisywała się w dobrze już wtedy ugruntowaną tradycję uprawiania sztuki nieoficjalnej czy alternatywnej, jak ją wówczas chętnie określano, a która to tradycja wyrastała w znacznej mierze z działań podejmowanych od połowy lat 80. XX w. przez Kłamana i wielu innych młodych wówczas twórców wywodzących się głównie ze środowiska gdańskiej PWSSP, początkowo na gdańskiej Wyspie Spichrzów (stąd nazwa fundacji), a następnie w innych przestrzeniach miasta¹³. Dzięki Modelarni Kłaman mógł po monumentalnym, ale przecież jednorazowym działaniu związanym z *Drogami do Wolności* trwale przenieść swe poszukiwania na tereny stoczniowe. W ramach Modelarni, zgodnie z profilem wyraźnym we wcześniejszej aktywności Kłamana, podejmowano problematykę artystyczną, w której istotne miejsce przyznawano kwestiom społecznym i politycznym. Kres tej intensywnej aktywności przyniosła rozbiórka historycznego budynku w 2012 r.

W tym czasie jednak Kłaman pracował już nad swoście rozumianą instytucjonalizacją obecności nowej sztuki na terenach postoczniovych. Narzędziem owej instytucjonalizacji stał się powołany w 2004 r. przez Kłamana i Anetę Szyłak Instytut Sztuki Wyspa. Jego nazwa odwoływała się wprost do pionierskiego okresu działań artystycznych na

13 Na ten temat zob. np. zbiór tekstów źródłowych i opracowań krytycznych *Wyspa. 1985–1995. Miejsce idei. Idea miejsca*, red. A. Szyłak, G. Kłaman, J. Bartołowicz, Gdańsk 1995.

Wyspie Spichrzów w latach 80.¹⁴ i późniejszej działalności Galerii Wyspa¹⁵. Siedzibą instytutu stał się budynek dawnej stoczniowej szkoły i warsztatów szkolnych przy ul. Jaracza. W ramach rozległej aktywności instytutu¹⁶ w 2011 r. zainicjowano m.in. organizację dorocznych festiwali artystycznych Alternativa. Zarówno ich lokalizacja (wystawy prezentowano w budynkach postoczniovych: w siedzibie instytutu, w Modelarni, a przede wszystkim w olbrzymiej hali 90B), jak i tematyka wpisywały nową sztukę w stoczniowy kontekst.

Najważniejszym elementem pierwszego z owych festiwali była przygotowana przez Anetę Szyłak we współpracy z Maksem Bochenkiem wystawa *Praca i wypoczynek*¹⁷. Wśród licznych zaprezentowanych wówczas prac szczególne miejsce zajęła instalacja Kłamana zatytułowana *RobotNikt*, w której stare metalowe szafki należące niegdyś do pracowników stoczni posłużyły jako projektory wyświetlające relacje samych robotników, mówiących o swej pracy. Przy okazji festiwalu z 2011 r. wznowiono także Subiektywną Linie Autobusową, w ramach której można było obejrzeć m.in. odtworzony/stworzony przez Kłamana rok wcześniej *Warsztat Lecha Wałęsy*. Jeśli wierzyć ówczesnym przekazom prasowym, Grzegorz Kłaman stwierdził przy okazji tej pracy, że Wałęsa jest inspiracją „nie tylko dla rewolucjonistów, ale także dla artystów”, i dodał, że poprzez sztukę można łagodzić obyczaje polityczne¹⁸.

Główna wystawa następnego festiwalu, zorganizowanego w 2012 r., była poświęcona problemowi materialności, który – rzecz jasna – w stoczniowym kontekście nabierał szczególnej mocy¹⁹. Już jednak kolejna odsłona festiwalu

14 Zob. tamże.

15 M. Wroniszewski, *Galeria Wyspa (1990–2002)* [wraz z kalendarium], „Sztuka i Dokumentacja” 2018 nr 19, s. 212–225.

16 Dokładne dane na ten temat zawiera *Kalendarium wydarzeń – ISW*, <https://www.wyspaart.pl/pl/wydarzenie/kalendarium-wydarzen-isw>.

17 *Praca i wypoczynek*, red. K. Gutfrański, Gdańsk 2011.

18 *Warsztat Lecha Wałęsy otwarty dla zwiedzania*, <https://www.newsweek.pl/polska/warsztat-lecha-walesy-otwarty-dla-zwiedzania/lzlpq6k>.

19 *Materialność*, red. K. Gutfrański, Gdańsk 2012.

szła w nieco innym kierunku. Hasłem głównej wystawy w 2013 r. było „Do jutra!”, a tematem – przestrzeń miasta i miejskie utopie²⁰. Ta problematyka wpisywała się w czytelny sposób w jeszcze inny obszar aktywności Instytutu Sztuki Wyspa, jakim były działania zmierzające do ożywienia terenów Młodego Miasta i do realizacji na tym obszarze nowej, prężnej dzielnicy Gdańska. W następnych latach problematyka ta w znacznej mierze absorbowała Anetę Szyłak, która aktywnie włączyła się w działalność utworzonej w 2011 r. Rady Interesariuszy Młodego Miasta.

Do tematyki związanej z pracą, tym razem zwłaszcza w odniesieniu do zyskującego na aktualności problemu prekariatu, organizatorzy powrócili w ramach wystawy *Innym sposobem*, zaprezentowanej podczas festiwalu w 2014 r., zorganizowanego pod hasłem „Błądnik codzienności”²¹. To samo hasło towarzyszyło kolejnej odsłonie festiwalu, w 2015 r. Jej głównym elementem była wystawa *Wernakularność*, w której powracano do tego, co zwykłe i codzienne, ale – paradoksalnie – w wydaniu kosmopolitycznym. Tym razem bowiem zarówno zespół kuratorski (Béatrice Josse, Emily Pethick i Aneta Szyłak), jak i zestaw prezentowanych artystów były wyjątkowo silnie umiędzynarodowione²².

W 2016 r. głównym tematem festiwalu stały się „Uszczerbki i straty”, a wśród prac o bardziej uniwersalnej wymowie znalazła się też taka, która bezpośrednio odnosiła się do kwestii lokalnych, związanych z wciąż niejasną sytuacją obszaru postoczniovego. Była to praca Antona Katsa zatytułowana *Przejęcie stoczni*, w ramach której próbowano wypracować – po części w formie warsztatowej na styku sztuki i społecznego aktywizmu – narzędzia służące bardziej realnej partycypacji lokalnych

20 Przygotowana w związku z tą wystawą publikacja – antologia tekstów poświęconych przestrzeni miejskiej Gdańska i nowoczesnym utopiom urbanistycznym, przygotowana przez piszącego te słowa i opracowana redakcyjnie przez Krzysztofa Gutfrańskiego, ostatecznie nie zyskała formy drukowanej i została opublikowana jedynie w wersji cyfrowej: https://issuu.com/wyspa/docs/reader_dj_czesc_i_ii_final/1.

21 *Alternativa 2014. Błądnik codzienności*, red. A. Grzonkowska, A. Mandziejewski, A. Szyłak, Gdańsk 2014.

22 *Alternativa 2015. Błądnik codzienności*, red. K. Długosz, A. Mandziejewski, A. Szyłak, Gdańsk 2015.

społeczności w procesie prywatyzacji i przekształcania terenów postoczniovych²³.

Gdy organizowano pierwszy z owych festiwali, Szyłak i Klamana pisali w tekście programowym: „Nie jest to kilkudniowy fajerwerk wydarzeń, ale cykl programowy rozłożony w czasie, który jest platformą prezentacji sztuki oraz akumulacji i dystrybucji wiedzy. Jego funkcja jest nie tylko prezentacyjna, ale też badawcza. Interesuje nas zarówno wiedza systematyczna i formalna, jak i nieformalne oraz nietypowe metody jej uzyskiwania. Wierzmy, że sztuka współczesna i praktyka kuratorska nie reprodukuja wiedzy, ale są drogą ku wiedzy”²⁴. Wskazywali przy tym, że Alternativa nie mają być kolejnym zwykłym festiwalem artystycznym, ale raczej „antyfestiwalem”²⁵. Tego rodzaju deklaracje miały wpisywać ów festiwal/antyfestiwal w logikę alternatywnego, niezależnego etosu nowej sztuki, tak istotnego dla dziejów i tożsamości środowiska wywodzącego się z pozasystemowych działań na Wyspie Spichrzów (do których zresztą Szyłak i Klamana w swym tekście programowym odnosili się bezpośrednio). Już przecież sama nazwa całego przedsięwzięcia do owego alternatywnego etosu się odnosiła.

W istocie jednak kolejne odsłony festiwalu dowodziły tego, co już wcześniej ujawniło się w realizacji *Dróg do Wolności*, a mianowicie, że działania artystyczne planowane z większym rozmachem wymagają jednak (przynajmniej w polskich warunkach) wejścia we współpracę z instytucjami oficjalnymi i sięgnięcia po fundusze publiczne. W tym wypadku znaczne środki zapewniły zarówno miasto, jak i Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Festiwal został przy tym od razu wprzęgnięty w promocyjne działania miasta, zwłaszcza w związku ze staraniami Gdańska o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury 2016. Przy okazji rozpoczęcia pierwszych Alternativ 28 maja 2011 r. pisano

23 A. Kats, *The shipyard take over*, <https://antonkats.net/the-shipyard-take-over-alternativa/>.

24 A. Szyłak, G. Klamana, Grupa Inicjatywna Festiwalu Alternativa, *Co to są Alternativa?*, <http://www.newalternativa.iq.pl/title>About,pid,85.html>.

25 Tamże; zob. także: D. Lesiak, *Skala alternatywy*, „Czas Kultury”, 27 czerwca 2011, <https://czaskultury.pl/czytanki/skala-alternatywy/>.

w oficjalnym portalu informacyjnym miasta: „Realizując festiwal ALTERNATIVA, IS Wyspa aktywnie włącza się w promowanie wizji Gdańska jako Europejskiej Stolicy Kultury 2016”²⁶, a Aneta Szyłak już w 2010 r. była członkinią delegacji, która przekonywała Komisję Selekcyjną w Warszawie do wskazania właśnie Gdańska jako kandydata do tego zaszczytnego, jak sądzono, wyróżnienia²⁷. Gdy Alternativa 2011 dobiegały końca (30 września), wiadomo już było (od 21 czerwca), że rywalizację wygrał Wrocław. Nie osłabiło to jednak, przynajmniej na jakiś czas, zainteresowania festiwalem jako jednym z wehikułów promocyjnych miasta (niezależnie zresztą od, w moim przekonaniu, autentycznej wiary ówczesnego prezydenta Gdańska Pawła Adamowicza w społeczny i kulturotwórczy potencjał sztuki współczesnej). Wyrazistą formą manifestowania więzi pomiędzy organizatorami festiwalu a lokalnym samorządem było choćby to, że oficjalny portal miasta zaprezentował prezydenta Adamowicza (w ramach obszernej fotorelacji) jako uczestnika ekskluzywnego oprowadzania po Alternativach w 2013 r.²⁸.

Przyczyny, dla których po 2016 r. nie kontynuowano festiwalu, były złożone. Jedną z nich było z pewnością to, że w tym czasie energia lokalnego środowiska skupiała się na tym, by postępującą instytucjonalizację obecności działań artystycznych w mieście zwieńczyć powołaniem placówki muzealnej poświęconej sztuce współczesnej. Mówiąc o lokalnym środowisku, trzeba jednak wskazać, że było ono mocno podzielone. Już wcześniej wyraźny był rozdział między bardziej konserwatywnym kręgiem, kontynuującym tradycje tzw. szkoły sopockiej, a kręgiem bardziej progresywnym, rozwijającym się od lat 80. przede

26 *Międzynarodowy festiwal sztuki ALTERNATIVA*, <https://www.gdansk.pl/wydarzenia/miedzynarodowy-festiwal-sztuki-alternativa,w,11242>.

27 (eM) *Oni wrócili z tarczą!*, 14 października 2024, <https://www.gdansk.pl/urząd-miejski/wiadomosci/oni-wrocili-z-tarcza,a,19680>.

28 https://www.gdansk.pl/fotogaleria/Festiwal_Alternativa_2013,f,33867; oprowadzającą była Aneta Szyłak, a oprócz prezydenta Adamowicza w wydarzeniu brała udział jeszcze tylko Anna Czekanowicz, kierująca wówczas Biurem Prezydenta Gdańska ds. Kultury.

wszystkim wokół Klamana, nazwanym nową szkołą gdańską²⁹. W połowie drugiej dekady XXI w. na ten dość już wówczas utrwalony podział nałożył się nowy, będący wynikiem rozłamu w łonie owego progresywnego środowiska. Punktem kulminacyjnym był tutaj konflikt wokół Instytutu Sztuki Wyspa w 2014 r. W jego wyniku w burzliwych okolicznościach rozeszły się drogi współpracujących dotąd ze sobą Anety Szyłak i Grzegorza Klamana. Nie wnikając szczegółowo w zagmatwane okoliczności pozaartystyczne czy pozaideowe owego konfliktu (do kwestii ideowych przyjdzie jeszcze powrócić), należy wskazać, że zarówno Szyłak, jak i Klamana podjęli próby mające na celu stworzenie stałej i stabilnej instytucji poświęconej nowej sztuce.

Grzegorz Klamana w listopadzie 2014 r. powołał wraz z Krzysztofem Gliszczyńskim, Romanem Nieczyporowskim i Maciejem Świeszewskim komitet założycielski, który miał pracować na rzecz utworzenia nowej instytucji, roboczo nazwanej Muzeum Sztuki Współczesnej³⁰. Skład owego komitetu wyrażał wolę stworzenia reprezentacji różnych środowisk sztuki gdańskiej ostatnich dziesięcioleci. Szczególnie wymowne było współdziałanie Klamana i Świeszewskiego – ten pierwszy stanowił przecież uosobienie sztuki progresywnej, ten drugi był z kolei uznawany za czołowego przedstawiciela nurtu bardziej tradycyjnego. W kontekście niniejszych uwag kwestią zasadniczą jest to, że pomysłodawcy zakładali zlokalizowanie planowanego muzeum właśnie na terenach postoczniovych. W swym liście otwartym, sformułowanym na przełomie 2014 i 2015 r., a skierowanym na ręce minister kultury i dziedzictwa narodowego Małgorzaty Omilanowskiej, marszałka województwa pomorskiego Mieczysława Struka i prezydenta Gdańska Pawła Adamowicza, członkowie komitetu postulowali, by Muzeum Sztuki Współczesnej urządzić w postindustrialnej przestrzeni hali 90B (która dodajmy, sprawdziła się już wówczas jako przestrzeń wystawiennicza w ramach

29 Ta umowna nazwa utrzymała się przede wszystkim za sprawą książki Zofii Tomczyk-Watrak *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, Gdańsk 2001.

30 Więcej informacji na ten temat zawiera tekst Grzegorza Klamana *Jaka Wolność takie Muzeum. NOMUS – enigmatyczny ani nowy ani krytyczny*, <http://www.splez.pl/grzegorz-klaman-wolnosc-muzeum-nomus-enigmatyczny-ani-nowy-ani-krytyczny/>.

festiwalu Alternativa). Wskazywali przy tym, że taka lokalizacja łączyłaby walory praktyczne z walorami symbolicznymi. „Stworzenie – jak pisali – Muzeum Sztuki Współczesnej w historycznej, a zarazem zdegradowanej przestrzeni przemysłowej stać by się mogło znakiem zmian i możliwości, jakie one niosą, znakiem rewitalizacji »przestrzeni niechcianej«, a przy tym wszystkim stać się hołdem dla wartości, których w tym miejscu zaczęto się głośno domagać”³¹.

Aneta Szyłak, która miała odmówić wejścia do przywołanego wyżej komitetu³², włączyła się w starania, które szły odmiennym torem. W 2015 r. przy poparciu ministerstwa oraz lokalnych samorządów, zarówno miejskiego, jak i wojewódzkiego, zamiast tworzyć od podstaw nową instytucję, wykreowano nowy byt w ramach instytucji już istniejącej i dobrze ugruntowanej, a mianowicie Muzeum Narodowego w Gdańsku. 1 września 2015 r. list intencyjny w tej sprawie podpisali minister Omilanowska, marszałek Struk i prezydent Adamowicz. Jakkolwiek przedstawiony model organizacyjny różnił się od koncepcji zaproponowanej przez Klamana, to jednak zarówno przyjęta wówczas nazwa – Muzeum Sztuki Współczesnej, jak i lokalizacja – w hali 90B powtarzały jego postulaty. I w tym wypadku wskazywano na głębszą wymowę ulokowania tego rodzaju placówki na terenach postoczniovych, a więc – jak to ujęła Małgorzata Omilanowska – w „przestrzeni o szczególnie symbolicznym charakterze”³³.

Osobą, która miała ów proces przeprowadzić w ramach Muzeum Narodowego, została właśnie Aneta Szyłak, pełniąca odtąd (choć nieoficjalnie) funkcję pełnomocniczki dyrektora ds. powstania Muzeum Sztuki Współczesnej. Opisując tę sytuację, powiedziała w jednym z ówczesnych wywiadów: „Ufam, że zwrócenie się do mnie oznacza, że

31 K. Gliszczyński, G. Klamana, R. Nieczyporowski, M. Świeszewski, *List otwarty w sprawie powołania Muzeum Sztuki Współczesnej w Gdańsku*, grudzień 2014 – styczeń 2015. Pełny tekst listu zawiera publikacja Klamana przywołana w poprzednim przypisie.

32 G. Klamana, *Jaka Wolność takie Muzeum...*, dz. cyt.

33 Ł. Stafiej, *Muzeum Sztuki Współczesnej powstanie w stoczni*, 1 września 2015, <https://www.trojmiasto.pl/kultura/Muzeum-Sztuki-Wspolczesnej-powstanie-w-stoczni-n93902.html>.

Muzeum Narodowe w Gdańsku jest zainteresowane taką wizją muzeum, która patrzy na sztukę w kontekście nie tylko historii sztuki, ale też relacji społecznych, ekonomicznych czy politycznych, jakie były widoczne w profilach instytucji, jakie prowadziłam³⁴.

Wkrótce podjęto decyzję, by nową placówkę ulokować w znacznie skromniejszej przestrzeni, zajmowanej dotąd przez Instytut Sztuki Wyspa. Co prawda Kłaman starał się przedstawiać alternatywne rozwiązania, przekonując, że „nie ma potrzeby niszczyć Wyspy, aby budować MSW”³⁵ i że można instytut pozostawić w jego dotychczasowej siedzibie, a planowane muzeum ulokować w hali 90B, tak się jednak nie stało. Niewątpliwie jedną z przyczyn było załamanie się negocjacji z właścicielem hali 90B, wobec czego czynniki oficjalne zdecydowały się na przyjęcie rozwiązania mniej ambitnego, ale w ówczesnej sytuacji realnego, a więc na ulokowanie nowej placówki właśnie w dotychczasowej siedzibie instytutu. W związku z tym instytut w atmosferze poważnej kontrowersji musiał opuścić budynek, który został zakupiony przez Gminę Miasta Gdańska z przeznaczeniem na cele wystawiennicze³⁶.

W tym czasie w mediach planowaną placówkę wciąż określano jako Muzeum Sztuki Współczesnej, jednak już wkrótce pojawiła się inna nazwa – NOMUS. Jej autorką była Aneta Szyłak, która tak objaśniała jej sens: „Nowej instytucji w budowie nadajemy nazwę NOMUS – Nowe Muzeum Sztuki. Fonetycznie bliską greckiemu słowu NOMOS oznaczającemu prawo, w tym prawo społeczne i ład wspólnoty, zaś w tradycji egipskiej – jednostkę podziału terytorialnego. Sięgamy więc po nasze prawo, prawo lokalne, do napisania

34 Cyt. za: D. Ochendowska, *W Gdańsku powstanie muzeum sztuki współczesnej*, 18 czerwca 2015, <https://www.trojmiasto.pl/kultura/W-Gdansk-powstanie-muzeum-sztuki-wspolczesnej-n91665.html>.

35 Ł. Stafiej, *Protest przeciwko likwidacji IS Wyspa*, 6 czerwca 2016, <https://www.trojmiasto.pl/kultura/Protest-przeciwko-likwidacji-IS-Wyspa-n102079.html>.

36 K. Moritz, *Jest budynek na Muzeum Sztuki Współczesnej*, 3 czerwca 2016, <https://www.trojmiasto.pl/wiadomosci/Jest-budynek-na-Muzeum-Sztuki-Wspolczesnej-n102281.html>.

własnej historii sztuki – od nowa”³⁷. NOMUS był nazywany w mediach oddziałem MNG, jednak w istocie przez kilka następnych lat zarówno status samego NOMUS-u w strukturze muzeum, jak i miejsce w instytucji Anety Szyłak nie zostały ściślej określone. Mimo to organizacyjna i medialna aktywność Szyłak spowodowała, że ów nowy byt zaczął stopniowo zakorzeniać się w społecznej świadomości.

26 listopada 2017 r. w siedzibie Europejskiego Centrum Solidarności zaprezentowano NOMUS szerszej widowni. Przy okazji tego wydarzenia Szyłak udzieliła interesującego wywiadu, co znamienne, ogłoszonego w oficjalnym portalu miasta. W rozmowie wskazywała na cele nowo powstałej placówki, punkt ciężkości kładąc na jej przewidywany wymiar ogólniejszy, w tym także międzynarodowy. Kwestia powiązań nowej placówki z tradycją i przestrzenią postoczniovą nie została podjęta w ramach tej dość obszernej rozmowy³⁸.

Pojawiła się ona natomiast w przywoływanym już manifestie NOMUS-u, sformułowanym przez Anetę Szyłak i wygłoszonym podczas prezentacji nowej placówki w ECS. Czytamy w nim: „NOMUS będzie [...] wspierać rolę sztuki w rewitalizacji terenów postoczniovych oraz sprzyjać ochronie industrialnego dziedzictwa stoczni poprzez działanie w zrewaloryzowanych zabytkowych budynkach przemysłowych. Podejmować krytyczne rozważanie sytuacji powstania muzeum jako końcowego efektu procesów deindustrializacyjnych [sic!] i gentryfikacyjnych i ich konsekwencji. Działać narzędziami dostępnymi muzeom na rzecz minimalizacji skutków społecznych tego zjawiska”³⁹.

Nie miejsce tutaj na wnikliwszą analizę owego manifestu, zwraca jednak uwagę, że jego fragmenty odnoszące się do stoczni w istocie pomijają kwestie mentalne i tożsamościowe, tak ważne w aktywności Klamana. Autorka manifestu skupia się właściwie wyłącznie na dwóch kwestiach.

37 A. Szyłak, *NOMUS Manifest. Deklaracja programowa*, <https://nomus.gda.pl/pl/manifest>.

38 *NOMUS – inauguracja nowego oddziału Muzeum Narodowego. Muzeum ze stemplem wolności* [rozmowa Anny Umiećkiej z Anetą Szyłak, opublikowana 25 listopada 2017 r.], <https://www.gdansk.pl/wiadomosci/NOMUS-inauguracja-nowego-oddzialu-Muzeum-Narodowego-w-Gdanskua,94526>.

39 A. Szyłak, *NOMUS Manifest...*, dz. cyt.

Pierwsza z nich to rola sztuki „w rewitalizacji terenów postoczniovych”, a więc raczej działanie skierowane w przeszłość, do tego zaskakująco pragmatyczne. Druga mówi co prawda o „ochronie industrialnego dziedzictwa stoczni”, ale wyłącznie w kontekście własnych działań w owych postindustrialnych przestrzeniach. I tutaj wymiar, nazwijmy go, pragmatyczny zdaje się dominować.

Być może nie należy przeceniać wymowy owych słów z manifestu Anety Szyłak, jednak trudno całkowicie je zlekceważyć, stanowią one bowiem, jak sądzę, przejaw pewnej szerszej tendencji. Tendencji, która wpisywała się w narastający konflikt pomiędzy Szyłak a Kłamanem. Konflikt ten, jak już wskazywano, miał istotne źródła pozamerytoryczne, ale dotyczył także zasadniczych kwestii artystycznych i ideowych. Nic dziwnego, że Kłaman nie pozostawił bez komentarza ani manifestu, ani wydarzenia, podczas którego został on wygłoszony. W swym ważnym wystąpieniu pod wymownym tytułem *Jaka Wolność takie Muzeum. NOMUS – enigmatyczny ani nowy ani krytyczny* Kłaman pisał: „Słuchając niemrawego »manifestu« odczytanego na otwarciu w ECS, miałem wrażenie, że jest on zbudowany na założeniach programowych Instytutu Sztuki Wyspa, tyle że w nowej wersji jego tezy zostały bardziej wygładzone, spłaszczone, wypłukane, okraszone za to licznymi frazesami bez pokrycia”⁴⁰. O samym wydaniu natomiast powiedział tak: „Odczuwam niesmak po dziwnym otwarciu czegoś, czego nie ma: NOMUS-u. W oparciu o zlikwidowany Instytut Sztuki Wyspa ma powstać tymczasowa siedziba nowego muzeum, które będzie, nie wiadomo tak naprawdę, gdzie i kiedy”⁴¹.

Oczywiście w tych słowach uwidacznia się rozgoryczenie Klamana spowodowane okolicznościami likwidacji Instytutu Sztuki Wyspa, jednak zaznacza się w nich także jego głębsza postawa. Kłaman pomimo zakotwiczenia od lat w życiu instytucjonalnym (i pomimo ambitnych instytucjonalnych planów) zdaje się bronić etosu sztuki niezależnej, alternatywnej, zdystansowanej wobec politycznego i ekonomicznego mainstreamu nawet wtedy, gdy wchodzi z nim w nieuniknione negocjacje i kompromisy. W swym liście otwartym napisanym w związku z groźbą likwidacji Instytutu Sztuki Wyspa pisał: „Nie pragniemy

40 G. Kłaman, *Jaka Wolność takie Muzeum...*, dz. cyt.

41 Tamże.

instytucjonalizowania sztuki, jej komercjalizacji ani utowarowienia”⁴². Kilka lat wcześniej krytycznie wskazywał z kolei, że „sztuka służy dzisiaj głównie estetyzacji towaru”⁴³. Oczywiście tego rodzaju deklaracje w połączeniu z finansowaniem przynajmniej części własnej aktywności ze środków publicznych bezustannie wikłały autora owych słów w nieprzezwyciężalne sprzeczności.

W przypadku Szyłak sprawa zdaje się wyglądać inaczej. Wiele z podejmowanych przez nią działań wskazywało na to, że pogodziła się ona z ową dwuznaczną sytuacją, a w konsekwencji jej wizja zaczęła współbrzmieć z oczekiwaniami politycznego i ekonomicznego mainstreamu. Tę różnicę postaw – bez odwoływania się do personaliów – Kłaman wskazał w ostatnim zdaniu swej wypowiedzi, przeciwstawiając dyskomfortowe warunki Wyspy Spichrzów, Łaźni Miejskiej, Baraków, Modelarni czy Instytutu Sztuki Wyspa „złotym butom i garsonkom od Louisa Vuitton”⁴⁴.

To wyraziste przeciwstawienie prowadzi nas już do kresu niniejszych uwag, a więc do Nowego Muzeum Sztuki NOMUS. Zostało ono ulokowane w budynku szkoły i warsztatów, który wcześniej zajmował Instytut Sztuki Wyspa, wymieniony w przywołanym przed chwilą Kłamanowym wyliczeniu miejsc ustanawiających swego rodzaju „heroiczną” tradycję nowej sztuki w Gdańsku. To, w jaki sposób była kształtowana przestrzeń owego budynku w czasie jego użytkowania przez instytut, a następnie po przejęciu go na potrzeby NOMUS-u, ujawnia w wyrazisty sposób wskazaną powyżej odmienność postaw.

Budynek powstał w 1935 r. jako szkoła z warsztatami kształcąca pracowników na potrzeby Stoczni Schichaua⁴⁵. Wymurowany z cegły obiekt składał się z dwukondygnacyjnej części mieszczącej szkołę i części jednokondygnacyjnej, w której znajdowały się szkolne warsztaty. Jego zasadniczo tradycyjna, choć bardzo uproszczona forma dobrze

42 Cyt. za: Ł. Stafiej, *Protest przeciwko likwidacji...*, dz. cyt.

43 *Uniwersytet artystów. Z Grzegorzem Kłamanem rozmawia Artur Żmijewski* [w:] *Uniwersytet zaangażowany. Przewodnik „Krytyki Politycznej”*, Warszawa 2010, s. 306; cyt. za: A. Szyłak, *Wcinka: czego nas dziś uczy „Archeologia odwrotna”* [w:] *Kłaman...*, dz. cyt., s. 16.

44 Cyt. za: Ł. Stafiej, *Protest przeciwko likwidacji...*, dz. cyt.

45 A. Trzeciak, *Stocznia...*, dz. cyt., s. 221.

wpisywała się w stylistykę dominującą w architekturze użytkowej czasów narodowego socjalizmu⁴⁶. Budynek przetrwał wojnę bez szwanku i już w 1946 r. powrócił do swej pierwotnej funkcji. W kolejnych latach mieściły się tu różne szkoły, m.in. Zasadnicza Szkoła Budowy Okrętów. W 1965 r. miał miejsce tragiczny w skutkach wybuch gazu, który pochłonął życie pięciu osób i całkowicie zniszczył jednokondygnacyjną część budynku⁴⁷. W wyniku późniejszej odbudowy tę część podwyższono. W takiej postaci budynek, pozbawiony tymczasem swej pierwotnej funkcji i opuszczony, został w 2004 r. przejęty na potrzeby Instytutu Sztuki Wyspa.

Liczne wydarzenia organizowane tutaj w ciągu następnych lat odbywały się w scenerii jednoznacznie kojarzącej się z alternatywnym, pozainstytucjonalnym obiegiem kultury. Była to postindustrialna przestrzeń z widocznymi elementami konstrukcyjnymi, z uszkodzeniami substancji budowlanej, z nawarstwieniami i złuszczeniami farby, które w formie swoistego palimpsestu dokumentowały kolejne fazy funkcjonowania obiektu. Działalność instytutu dodawała do tego zapisu dalsze warstwy. Ów sugestywny wymiar estetyczny był z pewnością wymuszony okolicznościami, równocześnie jednak dobrze odpowiadał charakterowi działań podejmowanych w kręgu Klamana, w których pamięć miejsca odgrywała znaczną rolę.

Wraz z przejęciem budynku na potrzeby NOMUS-u sytuacja uległa zmianie. Należący do Gminy Miasta Gdańska gmach poddano trwającemu od 2017 do 2021 r. remontowi⁴⁸, w którego wyniku nie tylko dostosowano go do potrzeb wystawienniczych, ale także całkowicie zmieniono jego wyraz estetyczny, upodabniając go do klinicznie czystych, białych przestrzeni w typie *white cube*, tak bardzo kojarzących się z prezentacją sztuki nowoczesnej

46 Fotografia dokumentująca pierwotną formę budynku w: F. Schichau G.M.B.H. Elbing. *Sozialbericht der Betriebsgemeinschaften der Werke Elbing, Danzig, Königsberg (PR)*, [1942], s. 10.

47 A. Trzeciak, *Stocznia...*, dz. cyt., s. 221.

48 E. Palińska, *Remont przyszłej siedziby Muzeum Sztuki Współczesnej*, 9 października 2017, <https://www.trojmiasto.pl/kultura/Remont-przyszlej-siedziby-Muzeum-Sztuki-Wspolczesnej-n117281.html?strona=1>.

w instytucjach Zachodu. Tego rodzaju estetyka była do pewnego stopnia wymuszona koniecznością dostosowania budynku do współczesnych wymogów technicznych oraz wymogów bezpieczeństwa, ale wynikała również ze swego rodzaju instytucjonalnego konformizmu, w którym rozwiązania standardowe są łatwiejsze do przyjęcia od rozwiązań nietypowych, wymagających większego wysiłku – zarówno mentalnego, jak i organizacyjnego.

Charakterystyczna dla czasów Instytutu Sztuki Wyspa surowa, chropowata, kojarząca się z żywym organizmem estetyka wnętrza budynku budzi w wielu, którzy ją pamiętają, sentyment (w tym w piszącym te słowa). Nowa aranżacja owej przestrzeni bez wątpienia zatraciła jej wcześniejszy rys industrialny, stoczniowy, alternatywny, jednostkowy, a w konsekwencji – jej głęboką i wieloraką tożsamość. Być może jednak ta nowa przestrzeń – kliniczna, w znacznej mierze bezosobowa, kojarząca się z kapitalistycznym dążeniem do tego, przed czym próbował się bronić Klamana, a mianowicie z instytucjonalizacją, komercjalizacją i uwarowaniem sztuki – jest stosowniejsza w odniesieniu do placówki, która zyskała ostatecznie rangę w pełni instytucjonalną, żeby nie powiedzieć oficjalną, która siłą rzeczy zaczęła, podtrzymując (w funkcji listka figowego) mit czy raczej złudzenie sztuki niezależnej, przyjmować logikę kompromisu z uwarunkowaniami politycznymi, środowiskowymi, ekonomicznymi, a więc w jeszcze większym stopniu popadać w aporie, w które już wcześniej popadło lokalne środowisko, próbując łączyć artystyczną i ideową niezależność z finansowaniem (przynajmniej częściowym) swej aktywności ze środków publicznych.

Zapewne już nigdy nie dowiemy się, jaką postać wizualną przyjąłoby muzeum postulowane przez Grzegorza Klamana – czy również przybrałoby bezosobową formę nowoczesnej instytucji kultury stanowiącej rodzaj neutralnego (na ile *white cube* w ogóle jest neutralny) tła dla prezentowanych tam prac i działań, czy może jednak spróbowano by poszukać innego wyrazu estetycznego, takiego, w którym wymogi ekspozycyjne nie unicestwiłyby tożsamości miejsca zapisanego w palimpsestowej materii historycznych nawarstwień (a więc takiego, jakiego poszukiwał choćby David Chipperfield w berlińskim Neues Museum). Istotną przesłankę, by sądzić, że tak właśnie mogłoby się stać, stanowią słowa Klamana, które odnoszą się do przestrzeni Wyspy Spichrzów, ale bardzo dobrze oddają również

jego postawę wobec przestrzeni stoczni. „Może dlatego – mówił Klamana – tak długo tkwię na wyspie, bo jest to miejsce, gdzie nawarstwiały się różne kultury, różne znaczenia. Spichlerze ciągle się paliły. Jak odgrzebywaliśmy ziemię i ściągaliśmy jej warstwę, to trafialiśmy na różne rzeczy, które są nie tylko symbolem istnienia, życia, aktywności człowieka, ale także szerzej – to jest przetransponowanie w ogóle idei ludzkiego działania, które się nawarstwia – tak jak Troja. Jest to takie miejsce, gdzie pod warstwami gruzu, zgnilego zboża jest spalona podłoga, potem znowu ziemia, a pod nią znowu coś innego. Dla mnie jest to bardzo inspirujące”⁴⁹.

Kończąc owe pobieżne uwagi na temat powiązania sztuki i stoczni, ale przecież także sztuki i władzy, należy wskazać na jeszcze jedną bardzo istotną okoliczność. Opisuując sytuację NOMUS-u, skupiałem się dotąd na jego siedzibie i związanych z nią perturbacjach. A przecież istotą muzeum jako instytucji są zbiory. I w tym wypadku mamy do czynienia z pewną nieoczywistością sytuacji. Z jednej strony od wielu lat lokalne środowisko przekazywało na rzecz powstającej placówki swoje prace, wpisując się w tradycję organizowania muzeów sztuki współczesnej właśnie jako wspólnego przedsięwzięcia artystów, z drugiej – i to jednak stanowi znacznie większy zasób NOMUS-u – na jego zbiory składały się obiekty zakupywane ze środków publicznych. Po pierwsze, były to dzieła nabywane przez Muzeum Narodowe w Gdańsku, po drugie zaś – prace gromadzone w ramach istniejącej od 2017 r. Gdańskiej Kolekcji Sztuki Współczesnej (GKSW), zakupywane ze środków Gminy Miasta Gdańska i przechowywane w formie depozytu przez MNG.

Zgodnie z tym, o czym była już wcześniej mowa, zaangażowanie środków publicznych w oczywisty sposób stawia pod znakiem zapytania etos artystycznej niezależności. Dysponowanie tego rodzaju funduszami wymaga bowiem pewnych nieodzownych procedur, których elementem jest chociażby ustanowienie komisji decydujących o zakupach. Ich skład, ich kompetencje, ich bezstronność, a przede wszystkim ich decyzje zawsze mogą być (i w praktyce bywają) poddawane krytyce, a nawet podważane. Głosy krytyczne mogą się pojawić tym łatwiej, im bliższe

49 Cyt. za: Grzegorz Klamana, <https://culture.pl/pl/tworca/grzegorz-klaman>, aktualizacja: 5 sierpnia 2016.

są zawodowe, środowiskowe, a często wprost koleżeńskie związki pomiędzy członkami owych komisji a twórcami oferującymi do sprzedaży własne dzieła. To jeszcze jeden niełatwy, a może wprost nierozwiązywalny problem, jaki niesie ze sobą instytucjonalizacja tzw. sztuki niezależnej – wchodząc w alians z publicznym mecenasem, owa sztuka poważnie nadweręża swój niezależny status, a być może w ogóle go unicestwia. Na ile można być niezależnym, korzystając z cudzych pieniędzy? Czy wchodząc w struktury oficjalne, można równocześnie być alternatywą dla oficjalnego obiegu kultury? Na te pytania nie ma łatwych odpowiedzi, czego dowodzą dzieje obecności nowej sztuki w postindustrialnej przestrzeni dawnej Stoczni Gdańskiej, rozpięte pomiędzy celebrowaniem niezależności a poszukiwaniem instytucjonalnej stabilności.

W niniejszych uwagach pomijam zasadniczo działalność NOMUS-u po 2019 r. Czynię to świadomie, moja perspektywa odnośnie do tego etapu w dziejach instytucjonalizacji nowej sztuki w Gdańsku jest bowiem zdecydowanie stronnicza. Od stycznia 2020 do września 2024 r. kierowałem Muzeum Narodowym w Gdańsku, tym samym zaś brałem udział w burzliwych, niełatwych i ostatecznie, w moim przekonaniu, zakończonych niepowodzeniem działaniach związanych z tą nową placówką muzealną powstającą na terenach postoczniowych. W tym czasie z jednej strony doszło wreszcie do faktycznej inauguracji NOMUS-u (22–24 października 2021 r.), podczas której zaprezentowano przygotowaną pod kierunkiem Anety Szyłak wystawę *Kolekcja w działaniu*, wydano także towarzyszący owej wystawie katalog⁵⁰. Z drugiej jednak strony zarówno sam proces przygotowywania owej wystawy, jak i dalsze losy NOMUS-u pokazały po raz kolejny, jak głęboko podzielone jest gdańskie środowisko artystyczne, a także jak odmiennie postrzega się w jego ramach kwestie związane z tożsamością tego szczególnego miejsca, jakim są tereny po dawnej Stoczni Gdańskiej.

W tym kontekście wyjątkowo ważnym elementem inauguracji NOMUS-u stał się performance *Archeologia odwrotna #2 2004–2021* Grzegorza Klamana, którego powrót

50 *NOMUS. Kolekcja w działaniu*, red. A. Szyłak, A. Grzonkowska, Gdańsk 2021.

do dawnej siedziby Instytutu Sztuki Wyspa sygnalizował po stronie Muzeum Narodowego wolę nie tyle unieważnienia czy choćby przezwyciężenia owego fundamentalnego środowiskowego pęknięcia, ile przynajmniej jego zrelatywizowania⁵¹.

Obok środowiskowych sporów wokół NOMUS-u, które niejednokrotnie przybierały dość radykalną postać, poważną przeszkodą w stabilnej działalności nowej placówki okazały się zmiany związane z przekształceniem Muzeum Narodowego w Gdańsku z instytucji samorządowej w instytucję państwową i towarzysząca im niepewność co do dalszych losów NOMUS-u. Publicznie zapowiadano wówczas powrót do koncepcji utworzenia przez Miasto Gdańsk (z postulowanym udziałem samorządu wojewódzkiego, a może także ministerstwa) odrębnego muzeum sztuki współczesnej. Jego podstawę miały stanowić dzieła zgromadzone w ramach GKSU, ale debatowano również o możliwości włączenia do ekspozycji w nowym muzeum dzieł sztuki najnowszej będących własnością MNG (rozważano zarówno formę trwałego depozytu, której byłem zwolennikiem, jak i znacznie bardziej problematyczną formę deakcesji). Ta nowa instytucja miała przejąć również nazwę NOMUS-u oraz jego siedzibę przy ul. Jaracza, co było o tyle zrozumiałe, że stanowi ona własność miasta, przy czym kwestia samej przestrzeni ekspozycyjnej również została na nowo podjęta – wobec planów usamodzielnienia NOMUS-u byłoby oczywiste, że jego dotychczasowa siedziba byłaby niewystarczająca. Jak się zdaje, plany te są wciąż aktualne, może się więc okazać, że NOMUS w obecnej postaci będzie jedynie stosunkowo nieznacznym epizodem w dziejach obecności nowej sztuki na terenach postoczniowych. ■

51 Na potrzeby przyszłych badaczy zagmatwanych losów gdańskiego środowiska artystycznego pozwolę sobie w tym miejscu wskazać, że inicjatywa, by Grzegorz Kłaman wziął udział w otwarciu NOMUS-u, wyszła od piszącego te słowa, wymagała też żmudnych, ale pełnych satysfakcji rozmów z twórcą, którego emocjonalne uwikłanie w miejsce, które niegdyś było Instytutem Sztuki Wyspa, a teraz miało stać się NOMUS-em, było oczywiste. Jestem wdzięczny artyście, że pomimo owych niełatwych uwikłań przyjął moją propozycję.

W Królestwie Żelaza ogień wciąż płonie

Chorzów wchodził w czas przemian ustrojowych ostatniej dekady XX w. zdominowany przez siłę ciężkiego przemysłu, który przez blisko 200 lat rozstrzygał o charakterze terenów wchodzących w skład współczesnego miasta. Procesy restrukturyzacyjne, a zwłaszcza utrata kopalń i hut, zmieniły jednak jego charakter i przyczyniły się do szybkiego i znacznego spadku liczby ludności. Stając wobec zupełnie nowej rzeczywistości, podobnie jak inne miasta górnośląskiej konurbacji musiał się on zmierzyć z problemem dziedzictwa postindustrialnego, które niszczało bądź też ulegało całkowitej eliminacji z kulturowego krajobrazu, jak chociażby charakterystyczne kominy stalowni Huty Kościuszko, swoiste logo miasta, nie tylko jego rozpoznawalny symbol, ale też punkt odniesienia w jego postrzeganiu, a nawet punkt orientacyjny w znaczeniu stricte topograficznym. Stały przy ruchliwej drodze nr 79, łączącej Katowice z Bytomiem. Ich brak najpierw wydawał się oczywistym skutkiem dziejowych zmian, szybko jednak okazał się niepowetowaną stratą, gdy w niedalekiej hali elektrowni Huty Kościuszko otwarto pierwsze w Polsce Muzeum Hutnictwa, powstałe z połączenia Muzeum w Chorzowie z Muzeum Hutnictwa w organizacji (powołanym do życia w 2019 r.). Jako że stalownia została wyburzona z wysokości ulicy, tej samej, przy której kominów już nie ma, ich brak jest znakomicie widoczny. Dziś mogłyby stanowić spektakularną wizytówkę, a wręcz bramę otwartego jesienią 2021 r. muzeum.

Uprowadzając nieco wypadki, wspomnę jeszcze o realizowanym w ramach budżetu obywatelskiego w Muzeum Hutnictwa w 2023 r. projekcie zatytułowanym „Szlakiem dwóch hut – hutniczy szlak spacerowy”¹. Wcielając zamysł

w życie, wytyczono liczącą 6,6 km trasę, prowadzącą od ul. Katowickiej 90 i charakterystycznej mozaiki Konstalu, zrealizowanej przez Andrzeja Kuczoka i Floriana Nycza, przez Rynek 7, ulice: Mieleckiego 29, Cichą 6, Armii Krajowej 49, Dyrekcyjną 6 i 16 Lipca 14 aż do skweru im. Rotmistrza Witolda Pileckiego (ul. Stefana Batorego 35). W czterech punktach powstały wielkoformatowe murale autorstwa Karola Kobrynina, absolwenta katowickiej Akademii Sztuk Pięknych. Przypominają dawne i współczesne symbole miasta, m.in. wspomniane kominy Huty Kościuszko, rozpoznawalne, produkowane w Konstalu wagony tramwajowe (linia nr 40 kursowała przez ul. Wolności) czy logo Huty Batory – „B” w koronie. Murale są cztery, lokalizacji na szlaku – osiem. Dla wszystkich przygotowano osobną narrację².

W ruinę popadło wiele innych budynków, m.in. dawny hajducki ratusz zamykający od północy pl. Waryńskiego (budynek z pewnością można jeszcze ocalić) czy też niegdyś potężne obiekty królewskohuckiej rzeźni, których ruiny (także nie bez nadziei na przywrócenie do życia z zachowaniem przynajmniej resztek dawnej zabudowy) przerażają, gdy spojrzeć za plecy Powstańca Śląskiego, stojącego w wersji odnowionej na pl. Powstańców od 1971 r. Jest jeszcze Hala Targowa z 1905 r., która czeka na odzyskanie pierwotnego kształtu i na gospodarza. Na miejscu najstarszych hal Huty Batory (w rejonie ulic 16 Lipca, Szpitalnej oraz

2 Nagrania zamieszczono w popularnych serwisach podcastowych (Google Podcasts, Apple Podcasts, Spotify), a także na stronie internetowej muzeum (<https://muzeumhutnictwa.pl/sladem-dwoch-hut/>). Na tej ostatniej na zainteresowanych czekają jeszcze cyfrowe animacje archiwalnych fotografii przedstawiających miejsca, o których opowiadamy w nagraniu.

1 J. Kurek, *Ogień wciąż płonie. Śladem dwóch hut – hutniczy szlak spacerowy*, „Hajduczanin” 2024 nr 1, s. 3.

→ Gruba Bluesa. Spotkanie z Januszem „Swoszą” Swoszowskim,
fot. Alicja Podstolec

ronda Gerarda Cieślika) w Chorzowie Batorym postawiono centrum handlowe. Kilka dużych, pustych już placów czeka na inwestorów.

Szczęśliwie nie brakuje w mieście także postindustrialnych przestrzeni odzyskanych. Zwróćmy się ku trzem budującym przykładom.

Sztygarka i Szyb Prezydent

Kompleks Sztygarka powstał na terenie dawnej Kopalni Węgla Kamiennego „Król”, sięgającej korzeniami schyłku XVIII w., a konkretnie 1791 r., kiedy to kopalnia pod nazwą „Prinz Carl zu Hessen” rozpoczęła wydobywanie w rejonie dzisiejszej stacji kolejowej Chorzów Miasto. Powstała z inicjatywy hrabiego Friedricha Wilhelma von Redena, od 1800 r. działała pod nazwą „Königsgrube” (kopalnia „Król”) ³. Była to jedna z najdłużej fedrujących kopalń na terenie Górnego Śląska. Po jej likwidacji w 1997 r. budynki w drodze przetargu stały się własnością prywatną jednej z firm logistycznych. Nowy właściciel tego miejsca wspomina ten etap tak: „Nasza euforia posiadaczy kopalni zniknęła, gdy zdaliśmy sobie sprawę z ogromu inwestycji, które należy poczynić, aby doprowadzić budynki do stanu umożliwiającego normalne funkcjonowanie. Równocześnie z remontami i adaptacją wnętrz na cele związane z naszą podstawową działalnością toczyliśmy bohaterskie boje o doprowadzenie

mediów (woda, kanalizacja, energia elektryczna, telefonia), gdyż te, które działały na terenie kopalni, zostały całkowicie zlikwidowane. Najbardziej oryginalną przestrzenią było nasze biuro, które zaaranżowaliśmy w jednej z sal obecnej restauracji. Gabinet Prezesa mieścił się w salce połączonej z balkonem. Kiedyś przed wojną było to miejsce dla orkiestry przygrywającej braci górniczej, bawiącej się poniżej” ⁴. Wkrótce działalność firmy przeniesiono w zupełnie inne miejsce, w Chorzowie zaś właściciele otwarli Sztygarkę...

Kompleks hotelowo-gastronomiczny o nazwie „Sztygarka” wykorzystuje istniejącą zabudowę pokopalnianą. Dysponuje dzisiaj Restauracją „Prezydent”, Kawiarnią pod Wieżą, salami koncertowymi i konferencyjnymi, klubem muzycznym, a także Centrum Urody „Dotyk SPA”, centrum rehabilitacji oraz pokojami gościnnymi (Pensjonat pod Wieżą), znajdującymi się w budynku, w którym przed wojną mieszkali sztygarzy, stąd popularna i rozpoznawalna nazwa.

Restaurację ulokowano w kantine dla inżynierów i sztygarów. Budynek był reprezentacyjny, w okresie międzywojennym gościł m.in. prezydenta RP Stanisława Wojciechowskiego czy Wojciecha Korfanteo. To tutaj organizowano spotkania z francuskimi przemysłowcami i finansistami. Udokumentowane są również odbywające się w tym miejscu zebrania... Episkopatu Francji.

Kolejną zaadaptowaną przestrzenią jest dawna łaźnia wojskowa i kopalniana skraplarnia powietrza, w której powstał Magazyn Ciekłego Powietrza. Po latach prac modernizacyjnych i remontowych budynek stał się salą wielofunkcyjną. Odbywają się w nim koncerty, wydarzenia kulturalne i teatralne oraz imprezy o charakterze towarzyskim.

Następną realizacją jest połączenie Sztygarki i Magazynu Ciekłego Powietrza oszklonym łącznikiem oraz zaadaptowanie na cele użytkowe dawnej kopalnianej dzwonnicy. Łącznik prowadzi również do loftowego Klubu Muzycznego „Tlenownia”.

Obok znajduje się budynek dawnej kopalnianej straży pożarnej, zaaranżowany z myślą o cyklicznych wystawach i wernisażach. W 2015 r. powstała tu Gruba Bluesa ⁵.

4 P. Drozd, *Historia*, <https://sztygarka.pl/o-nas/historia/>.

5 Por. J. Kurek, *Blues Gruba*, „Śląsk. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny” 2016 nr 6 (241), red. T. Sierny, s. 33; J. Kurek, *Kopalnia Bluesa* [w:] *Analogowe serce muzyki. Wokół dwóch*



← Gruba Bluesa. Spotkanie z Grzegorzem Kapołą,
fot. Alicja Podstolec



← Gruba Bluesa. Spotkanie z Irkiem Dudkiem,
fot. Alicja Podstolec

Miejsce upamiętnia bluesowe tradycje Śląska. Dysponuje sporą kolekcją pamiątek, dzieł sztuki, płyt i książek. Pomieszczenie jest kameralne i cieszy się ogromną popularnością wśród odwiedzających. Gdy przystosowano budynek do celów artystycznych, nazwano go „Galeria Straż Pożarna”, mieści się tu również profesjonalnie wyposażona sala konferencyjna. W Grubie Bluesa odbywają się koncerty, próby, wykłady, a nawet zajęcia akademickie. Ogromną popularnością cieszy się cykl „Smaki Gruby Bluesa”, którego treścią są rozmowy z muzykami i animatorami kultury muzycznej ozdobiane muzyką na żywo⁶.

Jeden z chorzowskich festiwali bluesowych – lipcowy Front Porch Blues, czyli Lauba Pełno Bluesa – od kilku lat jest organizowany także w przestrzeniach Sztygarki⁷. Koncerty odbywają się na dwóch scenach w Grubie Bluesa oraz na tarasie Kawiarni pod Wieżą lub w razie nieodpowiedniej pogody – w klubie Tlenownia.

Działalność kulturalna jest prowadzona w Sztysgarce na szeroka skalę. Powołano do życia Interdyscyplinarny Ośrodek Edukacji i Kultury „Gruba Sztuki”, w którym poprzez najrozmaitsze działania artystyczne jest rozwijana kreatywność zainteresowanych osób i instytucji. Są tutaj organizowane warsztaty, koncerty, wystawy, wykłady, spotkania, pokazy, spektakle i konkursy, m.in. comiesięczne Rodzinne Weekendy ze Sztuką (od 2014 r.), Artystyczne Warsztaty Mistrzowskie, wystawy w ramach Galerii Młodej Sztuki.

W postindustrialnych przestrzeniach Sztysgarki działał (do 2017 r.) Teatr Ciekłego Powietrza. Natomiast od 2007 r. jest organizowany letni festiwal Chorzowski Teatr Ogrodowy, podczas którego są prezentowane kameralne spektakle teatrów z całego kraju i bliskiej zagranicy. Przedstawieniom niejednokrotnie towarzyszą projekcje filmowe, wystawy i koncerty. Scena festiwalowa mieści się w Magazynie Ciekłego Powietrza, natomiast scena dla dzieci – w plenerze. To Chorzowski Teatrzyk Ogródkowy.

pierwszych edycji chorzowskiego Vinyl Festivalu (2017–2018),
red. B. Cieślak i M. Połap, Chorzów 2019, s. 11–15.

6 W ponad 20 edycjach, które miały miejsce do chwili pisania niniejszego tekstu, gośćmi byli m.in. Marta Król, Agnieszka Łapka, Irek Dudek, Grzegorz Kapońka, Jerzy Piotrowski, Krzysztof Głuch i Krzysztof Głuch junior, Roman Kalarus.

7 Początkowo gościł w chorzowskim Skansenie.

Najcenniejszym obiektem kompleksu jest Szyb Prezydent, a mówiąc precyzyjniej – jego wieża wyciągowa. Efektowną wieżę zbudowano w 1933 r. ze środków polsko-francuskiej spółki Skarboferm (Polskie Kopalnie Skarbowe na Górnym Śląsku Spółka Dzierżawna S.A. w Katowicach). Autorem projektu był inżynier Ryszard Heileman, który wykorzystał nowoczesne francuskie wzory technologiczne, zachowując szablonową formę wieży jednostrzałowej. Jej naga, modernistyczna konstrukcja imponuje proporcjami i lekkością i wzbudza zachwyt. Początkowo szyb nosił imię „Wielki Jacek”, od 1937 r. – „Prezydent” na cześć prezydenta RP Ignacego Mościckiego, któremu Chorzów wiele zawdzięczał⁸. To pierwsza tego typu żelbetowa konstrukcja na ziemiach polskich. Wieża o wysokości 42 m – wówczas jedna z najnowocześniejszych w Europie – posiada dwa koła linowe, każde o średnicy 5,5 m, ustawione równolegle obok siebie. Taka konstrukcja umożliwiała wydobycie na powierzchnię ponad 320 ton węgla na godzinę. Obok wieży znajdowały się budynki maszyny wyciągowej i sortowni (rozebrane w 1996 r.).

W 2008 r. miasto odkupiło wieżę wyciągową Szybu Prezydent, wpisano ją do rejestru zabytków. Rok później cały kompleks włączono do Szlaku Zabytków Techniki. Wieża wyciągowa szybu po remoncie pełni funkcję wieży widokowej. Od 2010 r. jest też specjalnie oświetlona. Teren wokół szybu stał się przestrzenią rekreacyjną, z placem zabaw oraz skateparkiem. Do okalającego szyb parku prowadzi historyczna brama wjazdowa od strony ul. Kościuszki⁹. To tutaj są organizowane duże miejskie imprezy plenerowe,

8 Ignacy Mościcki w 1922 r. został dyrektorem Zakładów Azotowych. Przejęte przez polską administrację, były pozbawione dokumentacji technologicznej (zniszczonej lub zabranej przez Niemców). To dzięki zaangażowaniu Mościckiego udało się uruchomić linię produkcyjną.

9 Zrewitalizowana przestrzeń obejmuje: budynek dawnego kasyna, budynek dawnej skraplarni powietrza (wymienione obiekty stanowią części kompleksu Sztysgarka i można je zwiedzać), a także budynek dawnego magazynu, budynek dawnej łaźni, budynek dawnej maszynowni szybu „Erbreich II”, budynek dawnego nadszybia szybu „Erbreich I”, później „Wojciech”, budynek dawnej maszynowni szybu „Erbreich I”, później „Wojciech”, dawny budynek biurowy z łaźniami dla urzędników.

np. Święto Miasta. Tutaj też w 2023 r. odbywał się prestiżowy European Blues Challenge¹⁰.

Sztysgarka była pierwszym znacznym kompleksem, któremu na gruzach zamkniętych w Chorzowie kopalń przywrócono życie (ostatni wóz z węglem z KWK „Barbara-Chorzów” wypełniono 24 listopada 1993 r.). Nie zaskakują zatem przyznane projektowi za działalność nagrody¹¹. Dziś opiekunowie kompleksu podejmują wzmożone starania o możliwość dalszego pozyskiwania środków na cele kulturalne. Z tą myślą w 2005 r. powstało Stowarzyszenie „SZTYG.art”. Działa z powodzeniem...

Invest Park Hajduki

W 1888 r. Julius Rütgers założył w Hajdukach destylarnię smoły koksowniczej. Zakład rozbudowano i przebudowano w latach 1911–1913, kiedy to powstały obiekty rafinacji i destylacji benzolu surowego, instalacja żywic kumaronowych i zaczęto produkować oleje karbolowy i antracenowy. Wybudowano wieżę ciśnień, zmiekczałnię wody, nowe magazyny, łaźnie i budynki mieszkalne dla pracowników. W czasie I wojny światowej wdrożono produkcję benzenu i toluenu¹². W 1920 r. fabryka zmieniła właściciela, a cztery lata później do rejestru handlowego w Katowicach wpisano Związek Koksowni Sp. z o.o. z siedzibą w Katowicach. W ramach spółki funkcjonowały oddziały Zakłady Chemiczne w Wielkich Hajdukach trudniące się przeróbką produktów węglopochodnych z koksowni.

10 Por. J. Kurek, *European Blues Challenge*, „Twój Blues” 2023 nr 94, red. A. Matysik, s. 45–47.

11 Nagroda Euro-Partner dla najlepszych przedsiębiorców w kraju spełniających standardy Unii Europejskiej przyznana przez RIG (2014), Gazeta Biznesu (2014), Nagroda Chorzowskiego Przedsiębiorcy Roku w kategorii „gastro-nomia” dla Restauracji „Prezydent” (2015), Najaktywniejszy Przedsiębiorca na rzecz Industriady (2016), Perła Europy za efektywne wykorzystanie dofinansowania projektów ze środków unijnych (2018), Złoty Laur Umiejętności i Kompetencji (2019), Chorzowski Diament za pozytywne wzorce prowadzenia biznesu (2020).

12 R. Kurek, *Życie gospodarcze* [w:] *Chorzów*, t. 3: *Od Stadt Königshütte do Królewskiej Huty (1868–1922)*, red. J. Kurek, M. Masnyk, P. Nadolski, Chorzów 2020, s. 310–311.

Fabryka wciąż się rozrastała. W 1925 r. uruchomiono instalacje do produkcji kwasu węglowego.

Wiele produkowano na eksport. W 1931 r. Polnisch-Skandinavische Transport-Handels-gesellschaft z siedzibą w Gdańsku przejął funkcje właścicielskie wobec Związku Koksowni Sp. z o.o. Podczas II wojny światowej zakłady produkowały na potrzeby wojny¹³, w wyniku której nie ucierpiały. W latach 1950–1952 uruchomiono nowoczesną instalację smoły firmy Proabt. Zakład nadal się rozbudowywał i do połowy lat 60. XX w. zaliczano go do najważniejszych polskich¹⁴ producentów wyrobów węglopochodnych. W latach 80. z wolna następował schyłek przedsiębiorstwa. W następnej dekadzie przestało ono istnieć, pozostały jednak liczne, popadające w ruinę budynki. Wkrótce zaczęto cały teren rewitalizować.

W 2010 r. Zakłady Chemiczne Hajduki sprzedano niezależnej spółce pod nazwą Invest Park Hajduki S.A. Znalazło tu wówczas siedzibę kilkanaście firm. W chwili powstawania niniejszego tekstu było ich 100. Invest Park dysponuje 8000 m² powierzchni magazynowo-usługowej, 4500 m² powierzchni biurowej oraz 3600 m² powierzchni sportowo-rekreacyjnej. Pierwszy obiekt sportowo-rekreacyjny pojawił się w 2014 r. Są tu podmioty z branż: architektonicznej, kosmetycznej, budowlanej, instalacyjnej i wielu innych. Działa tu m.in. strzelnica z ośmioma stanowiskami, a także Freestyle Park z całorocznym sztucznym stokiem narciarskim i parkiem trampolin oraz prężnie działająca i chętnie odwiedzana podczas różnych wydarzeń kulturalnych Galeria „Opus Unicus”.

Muzeum Hutnictwa

Idea powołania do życia Muzeum Hutnictwa w Chorzowie dojrzywała długo, a od pierwszych lat XXI w. mówiono o niej coraz częściej. W 2010 r. miasto zakupiło od Banku Handlowego w Warszawie halę po byłej elektrowni Huty Kościuszk (dawniej Królewskiej) i pomysł powołania tu do

13 R. Kurek, *Życie gospodarcze* [w:] *Chorzów*, t. 4: *W II Rzeczypospolitej i w latach wojny (1922–1945)*, red. J. Kurek, M. Masnyk, P. Nadolski, Chorzów 2020, s. 352–355.

14 R. Kurek, *Życie gospodarcze* [w:] *Chorzów*, t. 5: *W Polsce Ludowej (1945–1989)*, red. J. Kurek, M. Masnyk, Chorzów 2023, s. 354–355.



↑ Galeria „Opus Unicus”,
fot. Alicja Podstolec

← Hutniczy Szlak Spacerowy,
fot. Alicja Podstolec

życia pierwszego w Polsce muzeum hutnictwa żelaza¹⁵ zaczął nabierać konkretnych kształtów. W latach 2013–2017 funkcjonowały dwie komisje ds. utworzenia muzeum. W 2018 r. powstała Rada Programowa. Beneficjentami dotacji ze środków Unii Europejskiej stały się Muzeum Górnictwa Węglowego w Zabrzu (główny beneficjent) oraz Miasto Chorzów (partner projektu). Muzeum założono w 2019 r. Otwarcie dla zwiedzających miało miejsce 26 listopada 2021 r.

224 lata wcześniej – 27 października 1797 r. – Urząd Górniczy w Tarnowskich Górach wydał zezwolenie na powstanie huty. Inicjatorem jej budowy był hrabia Friedrich Wilhelm von Reden, a plany opracował Johann Friedrich Wedding. Założenia zakładu uchodzą za jedno z największych osiągnięć ówczesnej architektury przemysłowej na świecie. Prace nadzorowane przez Johna Baildona ruszyły w 1798 r., a produkcja – w 1802 r. W 1818 r. ogień płonął już w aż czterech wielkich piecach. W 1870 r. Königshütte przejął hrabia Hugo Henckel von Donnersmarck i połączył ją z siemianowicką Laurahütte. W 1871 r. powstała spółka akcyjna Zjednoczone Huty Królewska i Laura. W lipcu 1917 r. wyodrębniono z huty warsztaty przetwórcze (po II wojnie światowej przemianowane na Chorzowską Wytwórnię Konstrukcji Stalowych, w skrócie Konstal, obecnie to oddział Alstom Polska S.A. produkujący m.in. charakterystyczne wagony tramwajowe i składy kolejowe). W 1926 r. huta weszła w skład koncernu Górnośląskie Zjednoczone Huty Królewska i Laura S.A. Górniczo-Hutnicza. Była wówczas jedną z najnowocześniejszych hut w II RP. W 1935 r. huta otrzymała nazwę „Piłsudski”. Po II wojnie światowej produkcję szybko wznowiono. Stało się to już 18 lutego 1945 r. Od tego dnia zakład nosił też nową nazwę – Huta Kościuszko¹⁶. Sukcesywnie

15 Od 1960 r. istniało już Muzeum Starożytnego Hutnictwa Świętokrzyskiego im. prof. Mieczysława Radwana w Nowej Słupi, w 2012 r. powstało w Ożimku Muzeum Hutnictwa Doliny Małej Panwi, w 2015 r. w Katowicach-Szopienicach otwarto Muzeum Hutnictwa Cynku „Walcownia”. Żadne z nich nie stawia sobie jednak celów podobnych do założonych przez twórców Muzeum Hutnictwa w Chorzowie.

16 Przy wyborze patrona zakładu chodziło o zachowanie rozpoznawalnego na świecie „K” znajdującego się w logo huty przy jednoczesnym uniknięciu skojarzeń z okresem pruskim. Z podobnych powodów patronem drugiej chorzowskiej

zwiększono zatrudnienie – w 1955 r. było zatrudnionych 9515 pracowników.

Okres powojenny był nie tylko dla Huty Kościuszko, lecz także dla całego przemysłu metalurgicznego czasem szczególnej prosperity. Dzięki wyrobom produkowanym w Chorzowie powstały m.in. mosty: średnicowy, Poniatowski i Śląsko-Dąbrowski w Warszawie, most fordoński w Bydgoszczy, liczący 335 m maszt nadajnika radiowego i telewizyjnego w Raszynie, a także przeszło dwukilometrowy most na Dunaju łączący Rumunię i Bułgarię.

Do lat 90. XX w. zlikwidowano: stalownię górną, piekarnię rur, baterię koksowniczą nr 1 oraz trzy wielkie piece. Obecnie na terenach historycznej Huty Królewskiej nadal działa przemysł metalurgiczny. Zlokalizowane są tu ArcelorMittal Poland S.A. Oddział Huta Królewska, Minec Sp. z o.o. Przedsiębiorstwo Robót Inżynieryjnych oraz Alstom Polska S.A. Choć huta działa bez bazy surowcowej, to zachowuje ciągłość produkcyjną.

Wystawa stała Muzeum Hutnictwa, zatytułowana *Królestwo Żelaza*¹⁷, mieści się w hali dawnej elektrowni Huty Kościuszko. Na stosunkowo niewielkiej przestrzeni starano się pokazać cały cykl produkcyjny huty. Wystawa jest poprzedzona osobną ekspozycją – *Prologiem*, w którym zaprezentowano historię chorzowskich hut Kościuszk-Królewska i Batory-Bismarck w horyzoncie industrialnych dziejów Chorzowa, Śląska i świata.

Podczas zwiedzania wystawy w pierwszej kolejności trafimy do „Strefy życia”, w której zaprezentowano obiekty związane z projektowaniem huty, a także z motywacjami kierującymi młodymi ludźmi przy wyborze profesji hutniczej. Następnie zwiedzający przechodzą do „Sfery pracy” – symbolicznie dzieje się to przy zegarze służącym do rejestracji czasu pracy. „Strefa pracy” jest podzielona na poszczególne stanowiska, na których zaprezentowano cykl produkcyjny. Autorzy wystawy wskazują także na

huty w 1933 r. został niemający żadnych bliższych związków z Chorzowem król polski Stefan Batory. Por. m.in. J. Kurek, Chorzów. W poszukiwaniu źródeł tożsamości miasta, „Zeszyty Chorzowskie” 2020, t. 20, red. J. Kurek, J. Mokrosz, s. 15–41.

17 Tytuł wystawy nawiązuje oczywiście to pierwszej nazwy huty (Königshütte), która dała też nazwę osadzie robotniczej, z której wyrosło miasto Królewska Huta, od 1934 r. Chorzów.



← Muzeum Hutnictwa,
→ fot. Alicja Podstolec

↘ Szyb Prezydent,
fot. Alicja Podstolec

etos pracy hutniczej (m.in. stanowisko „Bezpieczeństwo”) oraz prezentują opowieści o dziewięciu osobach będących luminarzami hutnictwa na Górnym Śląsku. Opowieść o Królestwie Żelaza uzupełnia film, który na sferycznym ekranie opowiada historię żelaza i hutnictwa. Ze „Strefy pracy” – podobnie jak w codziennym życiu hutniczek i hutników – zwiedzający przechodzą znów do „Strefy życia”, by dowiedzieć się, jak niegdyś wyglądało codzienne i odświeżone życie w cieniu (blasku?) huty. Wystawę zamyka instalacja artystyczna *Postscriptum*.

Opowieść o Królestwie Żelaza wyznaczają oryginalne hutnicze maszyny, narzędzia, elementy wyposażenia hut, wyroby w hutach powstałe itd. Jednak najcenniejszą częścią wystawy są wypowiedzi byłych pracowników i pracownic górnośląskich hut. Zaproszeni do projektu „Mów mi huto” opowiedzieli o tym, jak wyglądała ich codzienność. W efekcie powstało ponad 120 filmów będących zapisem rozmów z ponad 30 hutnikami. Ich wspomnienia pozwalają poznać nie tylko tajniki hutniczego fachu, ale również szerszy kontekst życia zakładów, miast i regionu, niejednokrotnie doświadczyć emocji, jakie towarzyszyły tej pracy, uczestniczyć we wzruszeniach wywołanych powrotem do przeszłości. Projekt „Mów mi huto” został wyróżniony Nagrodą Główną Marszałka Województwa Śląskiego za Wydarzenie Muzealne Roku 2020.

Wystawę można zwiedzać również z dziećmi, z myślą o których przygotowano osobną ścieżkę. Oprowadza po niej Przetopiek – hutniczy dobry chłopięcy duch. Ścieżce dziecięcej towarzyszy rodzinna karta zadań „Dziennik Odkrywcy”.

Od samego początku twórcom muzeum zależało na tym, by ekspozycja była dostępna dla wszystkich, także dla osób z niepełnosprawnościami, dlatego zadbano o tłumaczenia wszystkich elementów multimedialnych na język migowy, przygotowano też elementy ułatwiające zwiedzanie osobom niewidzącym (opisy w alfabecie Braille’a).

Za Muzeum Hutnictwa w Chorzowie w 29. edycji konkursu Architektura Roku Województwa Śląskiego w kategorii „wnętrze” nagrodę otrzymał zespół Blank Architekci (Leszek Woźniak, Jan Poborski i Grzegorz Kenig). Muzeum otrzymało także wyróżnienie w Konkursie na Najlepszą Przestrzeń Publiczną Województwa Śląskiego 2022 organizowanym przez Zarząd Województwa Śląskiego oraz katowickie SARP. Muzeum Hutnictwa zostało też zwycięzcą 26. edycji konkursu Modernizacja Roku i Budowa XXI Wieku. Nagrodzono Miasto Chorzów jako inwestora, wykonawcę – firmę Jaekel Bud-Tech oraz autorów projektu – wspomniany zespół Blank Architekci. Warto dodać, że nagradzane były również wydarzenia organizowane w muzeum.

W tym zaledwie rekonesansie starałem się skierować uwagę na trzy przejawy troski o postindustrialny krajobraz jednego z górnośląskich miast, przestrzeń nieustannych przemian dokonujących się jednak w synergii z przeszłością. To przestrzeń wymagająca namysłu, mogąca funkcjonować swobodnie w różnych odsłonach – zarówno komercyjnych, stricte pragmatycznych i użytecznych, jak i kulturowych, artystycznych czy naukowych... I tak się dzieje. Zachowując architektoniczne walory obiektów i kompleksów, wpisać w nie można zarówno dawne treści, takie, jakie były intencją budowniczych, jak i nowe, wynikające z troski o odziedziczone dobro.

Kompleks Szttygarka, Invest Park Hajduki i Muzeum Hutnictwa to trzy przestrzenie i zarazem trzy przykłady starań o zachowanie industrialnego dziedzictwa miasta, które powstało dzięki przemysłowi i nadal dzięki niemu żyje, zachowując to, co najważniejsze, na miarę możliwości czasu obecnego. ■



Streszczenie / Summary

Piękno ocalone. Współczesna architektura w zabytku postindustrialnym

II Forum Dziedzictwa Kultury Przemysłowej
Instytut im. Wojciecha Korfantego
Katowice, 17–28 maja 2024 r.

W dniach 17–18 maja 2024 r. w Regionalnym Instytucie Kultury im. Wojciecha Korfantego odbyła się konferencja naukowa „Piękno ocalone. Współczesna architektura w zabytku postindustrialnym”, zorganizowana w ramach II Forum Dziedzictwa Kultury Przemysłowej. Jej celem było przedstawienie problematyki związanej z rewitalizacją obiektów postindustrialnych, która wiąże się zazwyczaj z koniecznością wprowadzania w zabytkową tkankę architektoniczną nowej zabudowy, umożliwiającej zmianę funkcji historycznych obiektów.

Inicjatorką konferencji była Dorota Pociask-Frącek, dyrektor instytutu, która kontynuowała w ten sposób projekt rozpoczęty przez siebie w 2023 r. We wstępnych rozważaniach historyczka sztuki Irma Kozina przedstawiła zagadnienie transformacji funkcji zabytku, skupiając się na trzech diametralnie odmiennych przykładach: Zeche Zollverein w Essen, zrewitalizowanej na podstawie generalnego planu opracowanego przez Rema Koolhaasa i jego biuro OMA, Battersea Power Station w Londynie, transformowanej w kilku etapach jako prywatna inicjatywa konsorcjum inwestycyjnego z Malezji, oraz dawnej rzeźni w Ostrawie, przekształconej na podstawie planów sporządzonych przez biuro architektoniczne KWK Promes z Katowic. W drugim dniu forum uczestnicy zwiedzili zrealizowaną według tych projektów Galerię Sztuki Współczesnej PLATO w Ostrawie. Ich przewodnikiem był Robert Konieczny, założyciel i czołowy projektant KWK Promes. Dzień wcześniej wygłosił on

wykład stanowiący wprowadzenie do wizyty studyjnej w Ostrawie.

Kolejnym referatem w pierwszym dniu konferencji było wystąpienie reprezentantów studia Grupa 5 Architekci: Krzysztofa Mycielskiego i Rafała Zelenta, którzy zapoznali słuchaczy z metodami transformowania zabytkowych obiektów postindustrialnych, bazując na własnych doświadczeniach zdobytych w trakcie wykonywania robót architektonicznych realizowanych w Łodzi, Warszawie i Katowicach. Podzielili się także refleksjami zebranymi podczas przygotowywania projektów, które nigdy nie zostały wdrożone.

Kolejny prelegent – historyk sztuki Jacek Friedrich – przedstawił w swoim wystąpieniu perturbacje związane z powołaniem do istnienia Nowego Muzeum Sztuki NOMUS, które zajęło budynek szkoły z warsztatami, należący do stoczni w Gdańsku.

W ostatnim z referatów historyk i dziennikarz Jacek Kurek zdał wnikliwą relację ze sposobu transformowania (a czasem także unicestwiania) dziedzictwa przemysłowego w Chorzowie, koncentrując się przede wszystkim na budowlach pozostałych po zamknięciu hut i kopalń i szczegółowo omawiając trzy założenia: kompleks Sztygarka, Invest Park Hajduki oraz Muzeum Hutnictwa. ■

Beauty preserved. Contemporary architecture in a post-industrial monument

2nd Industrial Culture Heritage Forum
Wojciech Korfanty Institute in Katowice
17–18 May, 2024

On May 17–18, 2024, a conference entitled „Beauty preserved. Contemporary architecture in a post-industrial monument” was held at the Wojciech Korfanty Regional Institute of Culture in Katowice as part of the 2nd Industrial Culture Heritage Forum. The objective was to present issues related to the revitalization of post-industrial buildings, which typically necessitates the introduction of new structures into the existing architectural fabric, thereby facilitating a transformation in their functional roles.

The conference was initiated by the director of the Institute, Dorota Pociask-Frącek, who continued the project she had started in 2023. In her introductory remarks, art historian Irma Kozina addressed the topic of monument transformation, examining three markedly disparate case studies: the Zeche Zollverein in Essen, that has been revitalised on the basis of a master plan prepared by Rem Koolhaas and his OMA architectural office; the Battersea Power Station in London, transformed in several stages as a private initiative of an investment consortium from Malaysia; and finally the former slaughterhouse in Ostrava, transformed on the basis of plans prepared by the KWK Promes architectural office from Katowice. On the second day of the Forum, participants undertook a visit to the Plato Gallery in Ostrava, which was constructed in accordance with the aforementioned projects. Mr. Konieczny acted as the group’s guide, offering insights into the architectural design of the Plato Gallery. On the preceding day, Konieczny delivered a lecture in which he introduced

the principal topics to be covered during the study visit to Ostrava.

The subsequent lecture, delivered on the opening day of the conference, was a presentation by representatives of the Group 5 Architectural Office, Krzysztof Mycielski and Rafał Zelen. In their address, the speakers introduced the attendees to the methods of transforming historic post-industrial buildings, drawing upon their own experience gained during architectural works carried out in Łódź, Warsaw and Katowice. Furthermore, they shared insights gleaned from the preparation of projects that were ultimately not implemented.

The following speaker, art historian Jacek Friedrich, presented an analysis of the challenges associated with the establishment of the New NOMUS Art Museum, which occupied the building of a school with workshops belonging to the Gdańsk Shipyard.

In the final lecture, historian and journalist Jacek Kurek provided a comprehensive analysis of the transformation (and, on occasion, destruction) of the industrial heritage in Chorzów. The focus was on the remaining structures following the closure of the steelworks and coal mines, with three case studies presented in detail: the Sztygarka complex, Invest Park and the Metallurgy Museum. ■

Wydawca:

Instytut im. Wojciecha Korfanteo
40-003 Katowice, ul. Teatralna 4

Dyrektor:

Dorota Pociask-Frącek

Redakcja naukowa:

prof. dr hab. Irma Kozina

Redaktor prowadząca:

Ewa Caban

Korekta:

Beata Gorgoń-Borek

Zdjęcia na s. 2–20 oraz okładce:

Kacper Jurkiewicz

Projekt graficzny i skład:

Katarzyna Wolny-Grządział

Nakład:

1000 egz.

Druk i oprawa:

Drukarnia Skill Sp. z o.o.
41-902 Bytom, ul. Jana Kochanowskiego 25/9

ISBN: 978-83-67490-34-4

**Publikacja pokonferencyjna II Forum Dziedzictwa Kultury Przemysłowej
Katowice, 17–18 maja 2024 r.**

ORGANIZATOR:

Województwo
Śląskie



INSTYTUT
IM. WOJCIECHA
KORFANTEGO

Regionalny Instytut Kultury
im. Wojciecha Korfanteo jest
instytucją kultury Samorządu
Województwa Śląskiego.

PARTNERZY:

Narodowy
Instytut
Dziedzictwa

PLATO

PATRONATY MEDIALNE:

KATOWICE



Polskie
Radio
Katowice

ŚLĄZAG

ORGANIZATOR:



Województwo
Śląskie



INSTYTUT
IM. WOJCIECHA
KORFANTEGO

Regionalny Instytut Kultury
im. Wojciecha KorfanteGO jest
Instytucją Kultury Samorządu
Województwa Śląskiego

PARTNERZY:



Narodowy
Instytut
Dziedzictwa

60
LAT MISJI

PLATO

PATRONATY MEDIALNE:



Polskie
Radio
Katowice

ŚLĄZAG

