



Radykalne projekty florenckiej grupy UFO w kontekście partyzantki semiologicznej Umberto Eco¹

Agata Knapik

Interdyscyplinarne Humanistyczne Studia Doktoranckie
Uniwersytet Warszawski
agata.i.knapik@gmail.com

Przyjęto 12 grudnia 2017; zaakceptowano 21 stycznia 2018; opublikowano 14 marca 2018.

Abstrakt

Celem tekstu jest przedstawienie prowadzonych przeze mnie badań na temat radykalnej działalności florenckiej grupy UFO, jednego z ważniejszych przedstawicieli tzw. włoskiej architektury radykalnej, w ujęciu semiologii Umberto Eco. Wynikiem analizy będzie wykazanie związku między grupą młodych architektów a wybitnym semiologiem, który w 1966 roku został wykładowcą na Wydziale Architektury we Florencji². Tam młodzi adepci architektury i przyszli przedstawiciele ruchu radykalnego zapoznali się z jego teoriami na temat komunikacji wizualnej, kultury popularnej i oraz aspektu komunikacyjnego w architekturze. Zależność dostrzegam w partyzanckiej działalności obydwu stron, z jednej strony partyzantki semiologicznej Umberto Eco, z drugiej – partyzantki architektoniczno-urbanistycznej grupy UFO.

Słowa kluczowe: architektura radykalna; grupa UFO; partyzantka architektoniczno-urbanistyczna; Umberto Eco; semiologia.

¹ Temat niniejszego artykułu rozwinęłam w swojej pracy doktoranckiej, skąd pochodzą niektóre fragmenty tekstu. Wątki niniejszego tematu przedstawiłam również w artykule Architektoniczno-urbanistyczna działalność radykalnej grupy UFO z Florencji jako transpozycja semiologicznych teorii Umberto Eco, „Sztuka i Krytyka”, nr 06 (69), 2018, s. 36–64.

² W latach 1966–1969 prowadził wykład Semiologia komunikacji wizualnej. Na podstawie wykładów powstała nieformalna publikacja Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive (Notatki do semiologii komunikatów wizualnych), która stała się podstawą do wydanej w 1968 roku książki La struttura assente [w Polsce przetłumaczona pod tytułem Pejzaż semiotyczny (1978) a następnie Nieobecna struktura (1996)].

1. Wprowadzenie

Florencka grupa UFO (*oggetti volanti non identificati*), utworzona w 1967 roku przez Carlo Bacchiego, Lapo Binazziego, Patriziego Cammeo, Riccardo Foresia, Sandra Giolia, Massima Giovanniniego oraz Vittoria Maschietiego i Mario Spinello, współtworzyła tzw. ruch radykalny, który narodził się we Florencji (skąd szybko rozprzestrzenił się na inne włoskie miasta) w połowie lat 60. XX wieku na fali głębokich przemian społecznych, kulturowych i artystycznych³. Ruch korespondował ze zjawiskami i eksperymentami w sztuce i architekturze powojennych lat zarówno w kraju, jak i na całym świecie. W architekturze będą to przede wszystkim doświadczenia grup takich jak: Archigram, Ant Farm, Utopie, Metabolizm, Coop Himmelblau, Haus-Rucker-Co oraz architektów: Michaela Webba, Yona Friedmana, Cedrica Price'a, Constanta Nieuwenhuysa, Hansa Holleina, Waltera Pichlera, Freia Otto, czy Arata Isozakiego. W sztuce ważnymi zjawiskami, które znacząco wpłynęły na włoskich, radykalnych architektów, były przede wszystkim działalność Międzynarodówki Sytuacionistycznej, Fluxus'u, doświadczenia artystów sztuki ubogiej, kinetycznej oraz konceptualnej, aż w końcu pop-art, który we Włoszech pojawił się po raz pierwszy podczas Biennale w Wenecji w 1964 roku.

Florencecy radykalni odrzucają jakikolwiek temat formalny i wiele zapożyczają bezpośrednio z teorii pop, pracują z fotomontażami, wyolbrzymiają codzienność, drążą koncepcje powtarzalnej banalności, kochają bezpośredni i przesadzony ekshibicjonizm, happening, performans. W większości przypadków świetnie się bawią, walcząc z nudą domowych mechanizmów, uprawiają politykę poprzez uwalnianie „sytuacji”, pozywając i podejmując walkę o uwolnienie ludzkości przed znojem systemu hamującego wszystkie poziomy życia, przede wszystkim kreatywności i fantazji⁴. (Mello, 2017, s. 118)

Za symboliczną datę narodzin tego ruchu przyjmuje się 1966 rok, kiedy miały miejsce dwa znaczące wydarzenia. Pierwszym z nich była wielka powódź miasta, która okazała się symbolicznym końcem starego, racjonalnego świata, a początkiem nowego, zupełnie innego⁵.

³ We Florencji były to: Archizoom, Superstudio, 9999, UFO, Zziggurat oraz architekci: Gianni Pettena, Remo Buti. Poza Florencją: Studio 65, Gruppo Strum (Turyn), Cavart (Padwa), architekci: Ettore Sottsass, Alessandro Mendini, Ugo La Pietra, Jonathan de Pas, Donato D'Urbino, Paolo Lomazzi, Michele de Lucchi (Mediolan), Riccardo Dalisi (Neapol) i inni.

⁴ Wszystkie tłumaczenia w niniejszej pracy są tłumaczeniami własnymi. „I radical fiorentini abbandonano ogni tema formale e sposano direttamente molte delle teorie pop, lavorano con i fotomontaggi, ingrandiscono il quotidiano, adoperano concetti come ripetitività banale, strafanno e amano l'esibizione diretta, l'happening, la performance. Nel migliore dei casi si divertono, combattono la noia di ogni ingranaggio domestico, fanno politica innescando 'situazioni' di denuncia e di presa d'atto volte a liberare l'umanità dai gangli di un sistema di vita inibitorio a tutti i livelli: primo tra tutti quello creativo e immaginativo”.

⁵ Wielka powódź miasta, która przyniosła ogromne straty materialne, stała się okazją do rewizji dotychczasowych zasad i norm funkcjonalizmu i racjonalizmu, wiele budynków wymagało bowiem rekonstrukcji i restauracji. Młodzi architekci widzieli w tej sytuacji możliwość zaproponowania nowej jakości opartej na nieograniczonej kreatywności i odrzucającej panujący dotąd burżuazyjny gust.

Jakiego rodzaju nowy świat chcieli budować, młodzi radykalni architekci z grup Archizoom i Superstudio pokazali podczas wspólnej wystawy zatytułowanej *Superarchitettura*⁶, która okazała się wydarzeniem równie znaczącym dla narodzin ruchu jak powódź miasta. Ich instalacja prezentowała na wystawie nową estetykę o kontaminacjach pop-artowych, bazującą na mocnych, wyrazistych kolorach, nietypowych formach i nowych materiałach. Zaprojektowane przez radykalnych przedmioty miały „wejść w uśpione domy florenckiej i włoskiej burżuazji niczym konie trojańskie, aby wywołać podobny szok, jaki na nas wywołała wizja wody we wnętrzach florenckich zabytków. Zupełnie jak to miało miejsce podczas powodzi, nasze przedmioty muszą wnieść do rezydencjonalnych, tradycyjnych wnętrz nową figurację”⁷ (Mastrigli, 2015, s. 97).

Ważnym miejscem, w którym tworzyły się radykalne grupy, był Wydział Architektury we Florencji⁸, gdzie w latach 60. szereg wybitnych wykładowców tworzyło silny korpus akademicki. Do najważniejszych z nich należeli m.in. Gillo Dorfles, Giovanni Michelucci, Leonardo Ricci, Leonardo Savioli, Giovanni Klaus Koenig oraz Umberto Eco⁹. Ich praca dydaktyczna opierała się głównie na idei łączenia różnych dyscyplin, takich jak nauki o człowieku, socjologia, nauki ścisłe, urbanistyka i technika, a także sztuki wizualne. Zachęcali swoich studentów do eksperymentowania, do tworzenia przestrzeni wielofunkcyjnych, elastycznych, integrujących wiele funkcji i znaczeń. Wszyscy wyżej wspomniani przyczynili się do „obalenia idei, jakoby architektura była dyscypliną autonomiczną i odizolowaną, tym samym otwierając wydział na świat sztuk wizualnych”¹⁰ (Brugellis, Orazi, 2017, s. 38).

⁶ Inauguracja wystawy zorganizowana była 4 grudnia w galerii Jolly 2 w Pisoli, następnie w 1967 roku w Modenie. Treść manifestu reklamującego wystawę brzmiała: „La superarchitettura è l’architettura della superproduzione, del superconsumo, della superinduzione al superconsumo, del supermarket, del superman e della benzina super.” W 2007 roku w Tour des Templiers, kuratorzy Francesca Balena i Gilberto Corretti oraz Centro Studi Poltronova, zrekonstruowali wystawę w skali 1:1. Organizacja przestrzeni oraz odpowiednie ustawienie obiektów możliwe było dzięki dokumentacji fotograficznej pierwotnej wystawy oraz współpracy z członkami grup Archizoom I Superstudio. Obecnie także w Museo Novecento we Florencji znajduje się osobna sekcja poświęcona florenckiemu ruchowi radykalnemu gdzie także zaprezentowana jest część wystawy *Superarchitettura*.

⁷ „Gli oggetti dovevano entrare nelle case addormentate della borghesia fiorentina e italiana come dei cavalli di Troia per stimolare lo stesso shock che in noi aveva provocato la visione dell’acqua all’interno dei monumenti fiorentini. Esattamente come era stato per l’alluvione, i nostri oggetti dovevano portare all’interno dell’universo – in questo caso residenziale – tradizionalista una nuova figurazione”.

⁸ Wydział ten, podobnie jak wiele innych w całym kraju, stał się miejscem studenckich kontestacji, które nasiliły się w połowie lat 60. Ruchy studenckie koncentrowały się m.in. na reformie edukacji. Studenci walczyli o uaktualnienie metod pracy i nauczania, wprowadzenie nowych dyscyplin, poszerzenie zakresu problematyki i zniesienie autorytaryzmu profesorów wewnątrz wydziałów. Więcej na temat: „Casabella” 1968, nr 324, s. 58–63.

⁹ Więcej na temat florenckiego Wydziału Architektury: F. Fabbrizzi, *Opere e progetti di scuola fiorentina, 1968–2003*; La Facoltà di architettura di Firenze. Fra tradizione e cambiamento: atti del convegno di studi, Firenze, 2004.

¹⁰ „Il vero merito è stato quello di rompere con l’idea della disciplina dell’architettura intesa come elemento autonomo e isolato, portando nell’alveo del mondo delle arti”.

Powódź miasta, niezwykła atmosfera wewnątrz uczelni, a także międzynarodowa fala eksperymentalizmu w wielu dziedzinach sztuk, była silnym impulsem dla młodych adeptów architektury do radykalnej rewizji swojej dyscypliny. Odrzucając modernizm swoich „ojców”, zaczęli oni głosić nowe podejście do architektury, którą chcieli uwolnić od rygorystycznej doktryny modernizmu i wprowadzić ją w dialog ze sztukami wizualnymi.

Architektura radykalna karmi się upadkiem ideologii modernistycznej i ogłasza „koniec architektury” jako narzędzia politycznej alienacji i systemu reprezentacji. Architektura konfiguruje się na czasowości akcji, sytuacji, zachowań. Dla architektów radykalnych to architektura tradycyjna jest utopijna z powodu swojego funkcjonalnego porządku, jaki wprowadza¹¹. (La Pietra, 2011, s.23)

Architektura radykalna nie miała jednej, wspólnej linii rozwoju. Każda z grup i każdy z architektów realizował własną wizję tego, co rozumiał przez radykalną rewizję dyscypliny. W zakres ich zainteresowań wchodziło całe środowisko człowieka, otoczenie, w jakim żyje i jakimi przedmiotami się otacza. Dlatego wewnątrz ruchu powstały m.in. wizjonerskie megastruktury, antyutopie, wnętrza, meble i przedmioty (również moda i biżuteria), happeningi, performanse, filmy, dokumentacje fotograficzne i fotomontaże. Radykalni tworzyli także liczne manifesty i publikacje, które wydawane były w czasopiśmie architektonicznych, takich jak „Casabella”, „Domus”, „Marcatré”, „In”, „Inpiù”¹².

¹¹ „L'architettura radicale si nutre del fallimento dell'ideologia modernista e rivendica la «fine dell'architettura» come strumento di alienazione politica e sistema di rappresentazione. L'architettura si configura ormai nella temporalità dell'azione, nella situazione, nel comportamento. Per gli architetti radicali, è l'architettura tradizionale a essere utopica a causa dell'ordine funzionalista che impone”.

¹² „Casabella”. Dwujęzyczny (włoski i angielski) magazyn o architekturze i urbanistyce. Powstał w 1928 roku w Mediolanie z inicjatywy Guido Marangoni. Pierwotnie wydawany pod nazwą „Casa Belle, rivista per gli amatori della bella casa”. W latach 70. pod dyrekcją Alessandra Mendini (1970–1976) stał się promotorem ruchu radykalnego. W tym czasie z magazynem współpracowali m.in. Giulio Carlo Argan, Gae Aulenti, Reyner Banham, Germano Celant, Gillo Dorfles, Adriano Olivetti, Agnoldomenico Pica, Joseph Rykwert, Manfredo Tafuri i wielu innych. W latach 1972–1976 Andrea Branzi (Archizoom) pisał do kolumny *Radical Notes*. Te krótkie teksty były ważnym głosem radykalnych. W numerze 377 UFO wraz z pozostałymi radykalnymi opublikowali pierwszy manifest anty-szkoły Global Tools. Kolejne materiały pojawiły się w kolejnych numerach (397, 1975: A. Branzi, *Al di fuori del design. Global Tools scuola di non-architettura*). Grupa pojawiła się również na okładkach numerów 377 (1973) oraz 386 (1974).

„Domus”. Pełna nazwa: „Domus. Architettura Arredamento Arte”. Dwujęzyczny (włoski i angielski) magazyn o architekturze, urbanistyce i designie. Powstał w 1928 roku z inicjatywy architekta Gio Ponti. W latach 60. i 70. był ważnym forum dla radykalnych. Pisywali do niego m.in. Achille Castiglioni, Pierre Restany, Tommaso Trini, Germano Celant, Ettore Sottsass jr., Hans Hollein, Ugo La Pietra, Gianni Pettena a także radykalne grupy Superstudio, Archizoom, UFO, 9999, Ziggurat i wielu innych. W tym miejscu należy przytoczyć artykuły związane z działalnością UFO: Tommaso Trini, *Masaccio a UFO*, nr 466, 1968; Trini *L'UFO della parodia*, nr 495, 1971, Gillo Dorfles *Mostro dell'ID*, 1971 oraz okładki: „Domus” 1972, nr 513 oraz 1974, nr 526.

„Marcatré”. Pełna nazwa: „Marcatré. Rivista di Cultura Contemporanea”. Na jego stronach opisywane były bieżące wydarzenia i zjawiska ze świata sztuki, architektury, muzyki i literatury. Magazyn założony został w 1963 roku i związany był z tzw. Gruppo 63. Pisywali do niego m.in. Gillo Dorfles, Edoardo Sanguineti, Umberto Eco, Paolo Portoghesi, Vittorio Gregotti. Magazyn wydawany był do 1970 roku. W tym magazynie opublikowane zostały, przygotowane przez UFO, scenariusze i fotorelacje z happeningów *Urboeffimeri* (nr 37–42, 1968).

Mimo wielu różnorodnych projektów, które dzieliły radykalne grupy i architektów na bardziej lub mniej konceptualnych, bardziej lub mniej „pop”, bardziej lub mniej „kontr”, to, co ich łączyło, to poszukiwanie nowych wartości, wychodzenie poza granice dyscypliny, twórcze wykorzystanie swojej kreatywności. To zupełna wolność kreacji, użytych języków, gra ironią i cynizmem, a także demistyfikacja społeczeństwa konsumpcyjnego, systemu kapitalistycznego oraz ograniczeń akademickiego podejścia do dyscypliny.

„Ruch radykalny był pierwszym inkubatorem architektury Pop i sytuacjonizmu, jak również pierwszą fazą prześwitu oficjalnych ograniczeń Modernizmu”¹³ (Branzi, 2014, s. 89).

2. Stan i zakres badań

Grupa UFO jako jedna z ważniejszych przedstawicieli włoskiej architektury radykalnej nie doczekała się jeszcze właściwego opracowania. Głównym źródłem informacji na temat jej działalności jest katalog *UFO Story. Dall'architettura radicale al design globale* przygotowany z okazji wystawy z 2012 roku zrealizowanej w Centro Per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci w Prato¹⁴. W nim pojawiły się wszystkie materiały, które zostały dotychczas opublikowane w przytoczonych wyżej czasopismach oraz katalogach¹⁵ z wystaw. Tam

„In”. Magazyn „In. Argomenti e immagini di design”, powstał w 1971 roku w Mediolanie. Publikowane w niej były wszystkie alternatywne eksperymenty kulturowe powiązane z tematami społecznymi i politycznymi. Głos zabierali w nim radykalni architekci, socjolodzy, semiolodzy i krytycy sztuki. Wydawany był do 1973 roku. W numerze 6 z 1972 opublikowany został projekt UFO *Il Giro d'Italia è per davvero un progetto di urbanistica*.

„Inpiù”. Pełna nazwa: „Progettare INPIÙ”. Magazyn powstał w 1973 roku z inicjatywy Ugo La Pietra jako nowa i rozszerzona formuła magazynu *IN*. Koncentrował się przede wszystkim na relacji obiekt – miasto – społeczeństwo. W 1974 rozpoczęto edycję trzech sekcji: dokumenty, badania, analizy, w których pojawiały się artykuły podkreślające konieczność ponownego odkrycia bezpośredniego kontaktu ze środowiskiem miejskim. Wydawany do 1975 roku. W tym czasopiśmie znajduje się przygotowany przez Lapo Binazzi'ego tekst *Appunti per una ridefinizione del concetto di fantaurbanistica/ Controguida di Firenze (elementi di prossemica territoriale)*. „Progettare INPIÙ” 1974, nr 8.

¹³ „Il movimento radical ebbe dunque una prima comune incubazione nell'architettura Pop e nel situazionismo, come prima fase di sdoganamento dai vincoli ufficiali del Movimento Moderno”.

¹⁴ Wystawa odbyła się w 2012 roku i była, jak dotąd, jedyną retrospektywną wystawą grupy UFO.

¹⁵ Do najważniejszych z nich należą:

- *UFO. Controllo, colonizzazione e fascismo sul territorio*, kurator Daniela Palazzoli, Galleria 291, Mediolan, 1974;
- *Discontinuità e territorio*, Lapo Binazzi (UFO), Centro Internazionale di Brera, Mediolan, 1977;
- *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959*, kurator Germano Celant, Centre Pompidou, Paryż, 1981;
- *Topologia e Morfogenesi. Utopia e crisi dell'antinitura. Momenti delle intenzioni architettoniche in Italia*, kurator Lara-Vinca Masini, Biennale di Venezia, 1978;
- *Documenta 8*, Kassel, 1987;
- *Il Dolce Stil Novo (della Casa)*, kurator Andrea Branzi, Palazzo Strozzi, Florencja, 1991;
- *The Italian Metamorphosis 1943-1963*, kurator Germano Celant, Guggenheim Museum, Nowy Jork, 1994;
- *Radicals. Architettura e design 1960/1975*, kurator Gianni Pettena, Biennale di Venezia, 1996;
- *Archipelago. Architettura sperimentale 1959-1999*, kurator Gianni Pettena, Pistoia, 1999;

również znajduje się komentarz lidera grupy, Lapo Binazziego, na temat charakteru radykalnej działalności grupy UFO, który stał się dla mnie punktem wyjścia do zagłębienia kwestii ich relacji z wybitnym semiologiem:

Niezależny charakter naszych i moich projektów manifestował się już od odległych początków mitycznego roku '68, kiedy przyjaźń z Umberto Eco oraz jego wykłady obudziły w nas pasję do zupełnie nowej estetyki stworzonej z denotacji i konotacji, ironii i wieloznaczności, z gier ze znaczącym i znaczonym, definitywnej w swojej precyzji lingwistycznej, która miała za zadanie demistyfikację retoryki „dobrego designu” z lat 60. oraz nadętych zapewnień przemysłu, gdzie technologia i złożoność relacji między formą a funkcją ujawniają się jako metafora status-symbol. Odkryliśmy, że możliwy był design korespondujący ze sztukami wizualnymi, oparty na entuzjazmie wyobraźni zbiorowej, na spontaniczności masowej kreatywności, na jasności indywidualnej wizji, design, który związany jest z modą ulicy i który okazuje się bardziej frywolny, a jednocześnie bardziej głęboki¹⁶. (Binazzi, 2012, s. 267)

W obfitej bibliografii traktującej o ruchu radykalnym w jego złożoności i wielowymiarowości (Navone, Orlandoni, 1974; Pettena, 2004; Branzi, 1999; Coles, Rossi, 2013; Mello, 2017), działalność grupy UFO stanowiła jedynie część większej całości bez wyczerpującej analizy krytycznej. Jednak w większości tych wzmianek pojawiają się informacje o istotnej roli Umberta Eco oraz jego badań w kształtowaniu się młodych, radykalnych architektów.

Już w pierwszej, wydanej w 1974 roku, pracy dwójki studentów Paoli Navone i Bruna Orlandoni zatytułowanej *Architettura „radicale”* za źródło działalności UFO wskazane zostały badania teoretyczne na polu semiologicznym i języków mediów masowych (Navone, Orlandoni, 1974, s. 31).

W następnych opracowaniach pojawiają się podobne powiązania działalności UFO z postacią Umberta Eco. Wiele z nich podkreśla także aspekt komunikacyjny, który był szczególnie rozwijany w latach 60. na florenckim Wydziale Architektury, gdzie

[...] szczególną uwagę zwraca się na aspekt natury komunikacji. Temat ten był obierany przede wszystkim przez generację „radykalnych”, dla których stawał się teoretyczną bazą

– *Radical design. Ricerca e progetto dagli anni '60 a oggi*, kurator Gianni Pettena, San Giovanni Valdarno, 2004;

– *Radici Radicale 1965/1975. Archizoom, Pettena, Superstudio, UFO*, kurator Enrico Pedrini, Galleria il Ponte, Florencja, 2009;

– *Creativa produzione. La Toscana e il design italiano 1950-1990*, kurator Gianni Pettena, Davide Turini, Mauro Lovi, Fondazione Ragghianti, Lucca, 2015;

– *Utopie radicali*, Florencja, Palazzo Strozzi, 2017.

¹⁶ „Il carattere indipendente del nostro e del mio design si manifestava già dagli ormai lontani esordi nel mitico '68, quando dall'amicizia con Umberto Eco e dai suoi insegnamenti ci appassionammo ad un'estetica affatto nuova, fatta di denotazioni e di connotazioni, di ironia e di ambiguità, di giuochi di significato e di significato e in definitiva di precisione linguistica che doveva demistificare la retorica del 'buon design' italiano degli anni '60 e le sue un pò tronfie sicurezze industriali dove la tecnologia e la sofisticazione del rapporto tra forma e funzione si rivelavano metafore da status-symbol, intossicazioni da marketing, raffreddori da 'presuasori occulti'. Invece scopriamo che era possibile un design più dialogante con le arti visive, con l'esuberanza dell'immaginario collettivo, con la spontaneità della creatività di massa, con la lucidità della proposta individuale che, apparentandosi con la 'moda di strada', risultasse più leggero ma allo stesso tempo profondo”.

dla ich działań. Z jednej strony Koenig, dla którego forma określana jest przez funkcję rozumianą w szerokim znaczeniu, to znaczy ze wszystkimi swoimi implikacjami, również psychologicznymi, które racjonalizm, w swoim furorze redukcyjnym, odrzucił; z drugiej Umberto Eco, który w swojej pracy *La struttura assente* – owoc działalności dydaktycznej na Uniwersytecie Florenckim, wprowadza koncepcje „funkcji prymarnych” denotatywnych i „funkcji sekundarnych” konotatywnych [...]”¹⁷. (Lotti, 2003, s. 62)

I dalej:

Dla obydwu (Koeniga i Eco) architektura i design są przede wszystkim artefaktami komunikacyjnymi – a to uprzywilejowuje aspekty natury lingwistycznej, doświadczenia artystyczne, jak również Poezję Wizualną¹⁸. (Lotti, 2003, s. 82)

Podobna informacja pojawia się także w książce *Strange Design. Du design des objets au design des comportements*:

Radykalny design zapożycza wiele z teorii semiologicznych, które powstały dzięki przemyśleniom Umberta Eco na temat architektury jako systemu znaków. Koenig, bazując na semiologii Charles’a Morrisa, zaproponował definicję znaku architektonicznego, wychodząc od efektów behawioralnych, Eco wskazuje natomiast, że architektura i design są regulowane jak pozostałe języki przez kody, modele, struktury, systemy norm. Kody manifestują się w postaci słowników ikonologicznych, stylistycznych i retorycznych, których specyfika ma wymiar psychologiczny, socjologiczny i polityczny¹⁹. (Dautreya, Quinza, 2014, s. 20)

W publikacji przygotowanej z okazji wystawy *Creativa Produzione. La Toscana e il design italiano 1950–1990* zorganizowanej w 2015 roku w Lucca znaleźć można fragmenty potwierdzające „bliskość” działań UFO z teoriami Umberta Eco. W rozdziale *La produzione*

¹⁷ „Un altro contributo prettamente toscano al dibattito sul design è da ricondurre ad una peculiare attenzione agli aspetti di natura comunicativa. Un tema che risulterà particolarmente caro alla generazione radicale e del quale, negli anni ‘60, si gettano le basi teoriche. Da una parte Koenig per il quale la forma informa sulla funzione con il termine che va inteso in senso lato, cioè con tutte quelle implicazioni anche psicologiche che il razionalismo nel suo furor riduttivo aveva rigettato; dall’altra Umberto Eco che nel suo „La struttura assente”, frutto dell’attività didattica all’Università di Firenze, introduce i concetti di „funzioni prime” denotative e „funzioni” seconde” connotative [...]”

¹⁸ „Per entrambi architettura e design sono essenzialmente artefatti comunicativi – ed abbiamo già visto come questo privilegiare gli aspetti di natura linguistica dell’esperienza artistica sia anche matrice della Poesia Visiva.”

¹⁹ „Dans ce but, le design radical emprunte les instruments théoriques de la discipline sémiotique en train d’émerger – notamment la réflexion d’Umberto Eco sur l’architecture comme «système de signes». Si G.K.Koenig, sur la base de la sémiologie de Charles Morris, proposait une définition du *signe architectural* à partir des effets comportementaux qu’il induit, Eco affirme que l’architecture et le design sont régis, comme les autres langages, par des codes, des modèles structuraux, des systèmes de normes. Ces codes, qui se manifestent sous forme de lexiques iconologiques, stylistiques et rhétoriques, ont pourtant la spécificité de s’appuyer sur des dimensions «externes», notamment les usages et les comportements, et donc sur des dimensions psychologiques, sociologiques, politiques.”

dell'arredo in Toscana dal secondo dopoguerra a oggi: pratiche ed estetiche autorka Elisabetta Trincherini poświęca sporo miejsca radykalnym projektom. Działalność grupy UFO określa jako filar radykalizmu bardziej konceptualny i związany z poszukiwaniami sztuki ubogiej, będący wynikiem badań nad znakami i językiem – owocem wykładów Umberta Eco (Trincherini, 2015, s. 33).

Ważnym tekstem, który najbardziej zbliża się do interesującej mnie problematyki, jest ten autorstwa Amita Wolfa (2011) zatytułowany *Superurboeffimero n.7: Umberto Eco's Semiology and the Architectural Rituals of the U.F.O.* Wolf swoje opracowanie ograniczył do omówienia siódmego happeningu z serii *Urboeffimeri*, które miało miejsce w San Giovanni Valdarno w czerwcu 1968 roku. Tekst stanowi więc dobry punkt wyjścia do kontynuowania rozważań nad wzajemnymi relacjami między Eco i UFO. Czytamy w nim:

To Eco jako pierwszy spojrział na architekturę z postawy strukturalistycznej wywodzącej się od Rolanda Barthes'a; i to właśnie Eco podważył modernistyczną interpretację funkcji, opierając się na Barthes'owym społecznym rozumieniu „użytkowania” i „kodu”, aby tym samym napędzić florenckich agitatorów anti-designu; i wreszcie to Eco po raz pierwszy wprowadził do architektury ideę „chromatycznego kontinuum” wizualnych kodów, przekonując kolejne pokolenia architektów²⁰. (Wolf, 2012, s. 28)

Z najnowszych opracowań warto wskazać przede wszystkim dwie pozycje. Pierwszą jest książka Alessandry Acocelli *Avanguardia diffusa. Luoghi sperimentazione artistica in Italia 1967–1970*, w której znalazła się dokładna retrospekcja wydarzeń ze wspomnianego wyżej, siódmego happeningu w San Giovanni Valdarno wraz z całym kontekstem Premio Masaccio²¹ oraz relacją debaty, która odbyła się po prowokacyjnym wystąpieniu. Druga pozycja to *Cento storie sul filo della memoria. Il „Nuovo Teatro” in Italia negli anni '70* autorstwa Enzo Gualtiero Bargiacchi i Rodolfa Sacchettini. Opublikowany został w niej obszerny opis stworzony przez Lapo Binazziego dotyczący serii happeningów *Urboeffimeri* oraz inspiracji, które Lapo czerpał, obok *Nieobecnej struktury* Umberta Eco, m.in. z prac Kirby'ego (*Happenings*), Edwarda T. Halla (*Ukryty wymiar*) czy Desmonda Morrisa (*Człowiek i jego gesty*).

²⁰ „It was Eco who first joined architecture to a structuralist position from Roland Barthes; and it was Eco who therefore first exploded the Modernist understanding of function, drawing on Barthe's social reading of 'usage' and 'code' to fuel Florentine anti-design agitators; and it was Eco who first introduced architecture to the idea of 'a chromatic continuum' of visual codes and who persuaded succeeding generations of architects”.

²¹ Premio di Masaccio było artystycznym wydarzeniem, organizowanym w latach 1958–1968 w San Giovanni Valdarno, które promować miało młodych artystów oraz prezentować najnowsze trendy w sztuce. Ostatnia, szósta edycja, charakteryzowała się zwróceniem ku sztuce awangardowej i jej manifestacjach na różnych płaszczyznach artystycznego wyrazu (happening, performans, instalacje). W 1980 roku powstała Casa Masaccio Centro per l'Arte Contemporanea, gdzie znajduje się archiwum, które stanowi istotne źródło informacji dla prowadzonych przeze mnie badań.

Nieopisanym źródłem informacji dla prowadzonych przeze mnie badań są również, przeprowadzone w latach 2015–2018, rozmowy z liderem grupy UFO, Lapo Binazzim, w jego studiu we Florencji²².

Wszystkie, dotąd odnalezione i przeanalizowane informacje, stały się dla mnie punktem wyjścia do przyjrzenia się niezwyklej relacji, jaka łączyła grupę młodych architektów z wybitnym semiologiem i próby odpowiedzi na następujące pytania: jak manifestowała się ta bliskość w projektach UFO? Czy można mówić o paralelnej, równoległej, działalności obu stron – z jednej strony teoria Eco, z drugiej praktyka UFO? Wszak sam Lapo Binazzi podczas jednej z naszych rozmów przyznał: „Byliśmy grupą, która tłumaczyła na sztuki wizualne i architekturę traktaty teoretyczne Umberta Eco”²³ (Binazzi, wywiad, 14.05.2016, Florencja).

Aby odpowiedzieć na powyższe pytania, ograniczyłam swoje badania do „radykalnych” lat, a więc przedziału 1968–1975. W 1968 roku UFO rozpoczęli swoją działalność serią happeningów „Urboeffimeri” zakończoną prowokacyjnym wystąpieniem podczas szóstej edycji Premio Masaccio w San Giovanni Valdarno. W 1968 roku opublikowana została *Nieobecna struktura (La struttura assente)*, książka będąca rezultatem wykładów prowadzonych od 1966 roku przez Umberta Eco na Wydziale Architektury we Florencji²⁴. To również rok intensywnych debat i manifestacji studenckich w środowiskach akademickich, okupacji Triennale w Mediolanie i Biennale w Wenecji²⁵.

Rok 1975 przyjmuję za symboliczną datę zakończenia oryginalnej, w swoim wyrazie, radykalności, nie tylko UFO, ale wszystkich florenckich grup. To również data zniesienia nieformalnej antyszkoły Global Tools²⁶. Radykalni zaczęli podążać wieloma różnymi ścieżkami, Alessandro Mendini rzucił hasło: „l’architettura radicale è morta, viva

²² Wszystkie rozmowy opublikowane zostaną w mojej rozprawie doktorskiej.

²³ Rozmowa z 14 maja 2016 roku w studiu Lapo Binazziego przy Via dei Macci 18r we Florencji.

²⁴ W 1967 została wydana nieformalna publikacja *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive (Notatki do semiologii komunikacji wizualnej)*, która przeznaczona była dla użytku studentów architektury i zawierała materiały, które Eco wykladał na temat teorii komunikacji wzrokowej oraz aspektu komunikacyjnego w architekturze.

²⁵ Na temat okupacji Triennale w Mediolanie oraz Biennale w Wenecji: *Triennale occupata*, „Casabella” 1968, nr 325; *Dibattito sulla Triennale*, „Casabella” 1969, nr 333; *Venezia 34 Biennale*, „Domus” 1968, nr 466; P. Nicolin, *T68/B68* w: A. Coles, C. Rossi, *The Italian Avant-Garde, 1968–1976*, Sternberg Press, 2013, s. 79–95.

²⁶ Nieformalna szkoła stworzona 12 stycznia 1973 roku z inicjatywy „radykalnych” architektów i grup: Archi-zoom, Superstudio, Alessandro Mendini, Ugo La Pietra, Gianni Pettena, Ettore Sottsass, grupa 9999, UFO. Ich celem było stworzenie laboratorium oraz serii seminariów do propagowania wykorzystywania naturalnych materiałów oraz do stymulowania i rozwoju indywidualnej kreatywności. Programy oraz manifesty szkoły opublikowane zostały w czasopiśmie „Casabella” 1973, nr 377, 379.

post-radical” („architektura radykalna nie żyje, niech żyje post-radykal”), powstała grupa *Alchimia* (1976)²⁷, którą również współtworzył Lapo Binazzi, a następnie grupa *Memphis* (1981) z Ettore Sottsassem na czele²⁸.

W tych latach drogi Umberto Eco i grupy UFO krzyżowały się wielokrotnie. W liście pożegnalnym z okazji śmierci semiologa²⁹ Binazzi wspomina momenty, w których Eco był bezpośrednio związany z działalnością grupy. Były to: interwencja Eco w San Giovanni Valdarno, podczas którego wygłosił krótki wykład na temat sztuki i prowokacji³⁰, wywiad z Eco dla stacji RAI w 1970 roku przeprowadzony w zaprojektowanej przez UFO restauracji *Sherwood*. W 1971 roku Umberto Eco (wraz z Leonardem Ricci, innym, ważnym dla radykalnych, wykładowcą) był promotorem pracy dyplomowej zatytułowanej *L'ingegnosa conquista della montagna della tigre*, realizowanej przez członków UFO. W 1973 roku podczas konwentu na temat współczesnej literatury włoskiej w Nowym Jorku zaprezentował natomiast nieprawdziwy kwestionariusz *Elementi di prossemica territoriale* przygotowany przez UFO z okazji czwartej edycji Eurodomus w Turynie. Kwestionariusz został uznany przez Eco za przykład tzw. *letteratura giovanile*. Opublikowano go wraz z komentarzem Eco w książce *Innovazioni tematiche espressive e linguistiche* (Eco, 1976).

Bliskość i wpływ wybitnego semiologia objawiała się także w pasji do literatury, filozofii, kreatywnego pisarstwa (Eco był współtworzył kolektywy Gruppo 63 oraz Gruppo 70 reprezentujące tzw. *poesia visiva*)³¹, zwróceniem się ku aspektom kultury popularnej,

²⁷ Powstała w 1976 roku z inicjatywy Alessandro Guerriero, następnie przewodzącej przez Alessandro Mendini'ego. Według tego ostatniego „okres radykalny to okres sprzeciwu, ekologii, pełny anty-konsumpcjonizm i anty-akademizm; natomiast Alchimia skupiała się na kwestii wizji. Stylizowała wizje, biorąc futurizm za przykład”, w: *Santa Alchimia*, www.alchimiamilano.it. Przykładowa bibliografia: Mendini A., *Dal Controdesign alle Nuove Utopie*, Electa, 2010; Mendini A., *Empatie. Un viaggio da Proust a Cattelan*, Silvana Editoriale, Aosta, 2015.

²⁸ Grupę tworzyli Ettore Sottsass, Andrea Branzi, Michele De Lucchi, Hans Hollein, Mateo Thun, Shiro Kuramata, Arata Isozaki. Skupiała się na próbie odnowienia praktyki projektowania, na zaproponowaniu „nowego designu”, który oferował absolutną wolność kreacji, zezwalając – niekiedy na bardzo rażące – łączenie kolorów, materiałów i form. Przykładowa bibliografia: Radice B., *Memphis. The New International Style*, Electa, Milano, 1981; Horn R., *Memphis. Objects, furnitures, patterns*, Running Press, Philadelphia, 1985.

²⁹ List napisany przez Lapo Binazziego 23 lutego 2016 i opublikowany na stronie internetowej Archphoto: <http://www.archphoto.it/archives/4231>.

³⁰ W dyskusji wzięli udział również: dziennikarz Furio Colombo, architekt Lapo Binazzi, muzyk Giuseppe Chiari, artysta Eugenio Miccini, burmistrz miasta Leonetto Melani, kurator wystawy Claudio Popovich. Dokumentacja wystąpienia dostępna jest w archiwum Casa Masaccio w San Giovanni Valdarno. Ciekawe i ważne informacje można również odnaleźć na stronie internetowej: www.casamassaccio.it/note-storiche/.

³¹ Termin *poesia visiva* po raz pierwszy użył Lambretti Pignotti w 1965 roku w odniesieniu do szeroko pojętego eksperymentalizmu ikonoczno-wizualnego, badań nad relacjami werbalno-wizualnymi i efektami komunikacyjno-wizualnymi, zwracając się ku językowi mediów masowych (komiksy, reklamy itp.). W licznych tekstach i wierszykach stworzonych przez UFO widać wiele inspiracji tym nowym podejściem do pisarstwa, które, jak przyznał sam Binazzi, należy odbierać wizualnie. Jest to dosyć ważny element działalności UFO, który warto w tym miejscu zasygnalizować.

masowym przekazom, znakom i symbolom współczesnego świata. Członkowie grupy przesuwali granice swojej profesji na tereny lingwistyczne, o czym świadczą liczne teksty (*Appunti per una ridefinizione del concetto di Fantaurbanistica, Controguida di Firenze*; UFO, 1974a), manifesty (*Manifesto del discontinuo*), komiks (*Produzione industriale e creatività individuale U.F.O.*; UFO, 1973) i wierszyki (*Corriere di Sherwood, I Grandi Viaggi*), które grupa tworzyła jako dopełnienie swoich projektów.

Jako UFO zawsze pisaliśmy, towarzyszące naszym projektom, zakodowane deklaracje, fałszywe przepowiednie, semiotyczne eksperymenty z szerokim zastosowaniem denotacji i konotacji. [...] Członkowie UFO, wyszkoleni przez Umberta Eco, wykładowcę od 1965 do 1970 roku na Wydziale Architektury we Florencji, angażują się w eksperymentowanie na szerokim polu technik pisarskich, co wydaje się czymś niezwykłym w dziedzinie architektury, i tworzą linię nieciągłości całej ich pracy, która do dnia dzisiejszego nie doczekała się opracowania i nie wiadomo, jak długo jeszcze przyjdzie jej na to czekać³². (Binazzi, 1989)

Ponadto młodzi architekci utrzymywali bliski, wręcz przyjacielski kontakt ze swoim wykładowcą. Kiedy w 1974 roku Binazzi napisał recenzję książki Eco *Segno* zaczął słowami: „Drogi wujku Umberto...”, a skończył: „Lapo Binazzi z miłością” (Binazzi, 1974, s. 49). W przytoczonym liście pożegnalnym architekt wspomina:

Mijał rok 1968. W tym czasie, tego fatalnego roku, żyliśmy w bezpośrednim kontakcie między twoimi lekcjami z semiologii na Wydziale Architektury we Florencji, gdzie wykładałeś, i naszymi eksperymentami „ludycznymi”. Czuliśmy się wyróżnieni znajomością z Tobą, my studenci może trochę niespokojni, ale oświeceni przez dzielenie się Twojej wiedzy i Twojej ironii. Czuliśmy się na czele awangardy Twoich teorii opartych na znaczących i znaczonych, i staraliśmy się przenieść je do swoich akcji, happeningów, aranżacji, architektur i innych. Mieliśmy poczucie działania pod Twoim dobroczynnym spojrzeniem i odkrywania świata poprzez Ciebie i Twoje teorie³³. (Binazzi, 2016)

³² „[...] gli UFO [...] hanno sempre scritto accompagnando i loro progetti con una sorta di dichiarazione in codice, false profezie, esperimenti di semiotica, con largo uso di denotazioni e connotazioni, soprattutto, rifiutando la ‘spiegazione’ in termini di metalinguaggio critico con tanto di note a piè di pagina, o ‘uscendo dall’operazione’ con piroette verbali e visive che richiamano alla mente l’effervescenza futuristica e più in genere le dichiarazioni di poetica delle avanguardie. Così facendo fondarono di fatto un nuovo codice che scattava in avanti in discontinuità, e dettero i primi esempi di una ‘scrittura creativa’. [...] Gli UFO, ammaestrati anche da Eco, loro professore dal 1965 al 1970 alla facoltà di architettura di Firenze, si lanciarono nella sperimentazione a tutto campo di tecniche di scrittura inconsuete specialmente in campo architettonico, e fondarono di fatto una discontinuità di approccio al proprio lavoro che ancora oggi e chissà per quanto altro tempo ancora aspetta di essere colmata”.

³³ „Correva l’anno 1968. In quell’epoca, anzi in quell’anno faticoso, vivevamo a stretto contatto, tra le tue lezioni di semiologia alla Facoltà di Architettura di Firenze, dove insegnavi, e i nostri esperimenti ‘ludici’. Ci sentivamo privilegiati della tua conoscenza, studenti forse un poco irrequieti, ma illuminati dalla condivisione della tua sapienza e della tua ironia. Ci sentivamo degli avamposti, delle avanguardie delle tue teorie fatte di significati, e cercavamo di applicarle nei nostri interventi, happenings, allestimenti, architetture e quant’altro. Avevamo la sensazione di agire sotto il tuo sguardo benevolo, e di scoprire il mondo attraverso di te e delle tue teorie.”

3. Działalność UFO

Działalność UFO od samego początku charakteryzowała się interdyscyplinarnością, przekraczaniem granic określonych dyscyplin, oscylacją między pop-artem a sztuką konceptualną oraz tym, co członkowie grupy nazywali strategią nieciągłości, spisana w *Manifesto del discontinuo* w 1974 roku.

Wszystkie rzeczy, wydarzenia, działania, metody, zachowania, są nieciągłe. Pokazują to ostatnie doświadczenia artystyczne, naukowe i polityczne. Artyści naturalnie przechodzą z jednego pola ekspresji do drugiego, ich poszukiwania są ponad dyscyplinami, sztuka przechodzi okres dematerializacji i dąży do manifestacji czystej energii fizycznej i mentalnej, wykorzystuje najróżniejsze metody i miesza sztukę z nauką i technologią po to, aby ustanowić punkty, które nie należą do żadnej z tych dyscyplin tylko uwalnia ekspresję ludzkiej kreatywności od wszelkich możliwych uwarunkowań. [...] Bunt przeciw specyfikom dyscyplinarnym stwarza nową możliwość otwartego uczestnictwa, do wspólnego tworzenia grup i energii do niejednolitego myślenia. Jeśli sztuka była podsumowaniem społeczeństwa burżuazyjnego i jego funkcjonowania, nadszedł czas poddać ją dyskusji. To samo odnosi się do urbanistyki, architektury, języka i każdego systemu władzy. Animistyczna tradycja wzrostu przez kopię i kopię kopii coraz bardziej idealnych stwarza problemy kanibalowi, który chce odzyskać swoją dziewiczość. Tworzy się konflikt między technologią zaawansowaną i technologią prostą. To, co my nazywamy prostą technologią, jest niczym innym jak świadomością bardziej zaawansowanych relacji, nawet jeśli są one nieciągłe. Nie ma takiego znaczenia, czy użyte zostaną środki wysoce wyrafinowane, czy dekonstruktywne, lecz różne relacje, które ustanawiają się przez doświadczenie, działania, myśli³⁴. (UFO, 1974a)

Obfitą i różnorodną działalność grupy z lat 1968–1975 można podporządkować według trzech głównych obszarów. Były to: 1. happening, 2. wnętrza, 3. terytorium. Podział ten zastosuję, aby pokrótce omówić specyfikę tych projektów.

³⁴ „Tutte le cose, gli eventi, le azioni, i metodi, i comportamenti originali, sono discontinui. Lo dimostrano le ultime esperienze artistiche, quelle scientifiche e politiche. Gli artisti passano con naturalezza da un campo all'altro di espressione, la ricerca è sostanzialmente adisciplinare, l'arte attraversa un periodo di dematerializzazione e tende alla manifestazione di pura energia fisica e mentale, adotta l'uso dei mezzi più diversi e anche negli esempi di collaborazione fra arte scienza e tecnologia gli interessi sono mischiati per cercare di stabilire dei punti che non appartengono a nessuno di questi campi ma alla liberazione da ogni possibile condizionamento per l'espressione della creatività umana. [...] La ribellione agli specifici disciplinari fonda un nuovo diritto alla partecipazione aperta, alla costituzione collettiva di gruppi e energie al pensiero discontinuo. Se l'Arte è stato il feed-back della società borghese e del suo funzionamento è giunto il momento di mettere in discussione anche questo. La stessa cosa vale per l'urbanistica l'architettura il linguaggio e ogni sistema di potere. La tradizione animistica della crescita attraverso la copia e la copia della copia di sistemi sempre più avanzati anche se discontinui. Non ha importanza l'uso di mezzi altamente sofisticati o destrutturati quanto le diverse relazioni che si stabiliscono fra le esperienze, le azioni, i pensieri”.

3.1. Happeningi

Pierwszym, wymienionym przeze mnie polem działań grupy były happeningi. Do nich należy zaliczyć serię sześciu happeningów *Urboeffimeri*. Seria pierwszych trzech rozpoczęła się 12 lutego 1968 roku, na okupowanym przez studentów atrium San Clemente Wydziału Architektury we Florencji. Stamtąd, własnoręcznie wykonane, cylindryczne tuby z mlecznobiałego polietylenu o średnicy 50 cm, wyprowadzone zostały w przestrzeń miejską, aby zakłócić społeczno-urbanistyczne i architektoniczne mity i rytuały (UFO, 1968a, s. 198)³⁵. Następne happeningi miały miejsce kolejno w marcu, kwietniu i maju. „Wyjścia” różniły się od siebie formami dmuchanych elementów, które przybierały formę loga supermarketu *Esselunga*, pocisku, tubki pasty do zębów czy makaronu spaghetti. Obiekty te pokryte były napisami nawiązującymi do chwytliwych haseł reklamowych i informacji połączonych z treściami politycznymi: *Potele agli studenti*, *Colgate con vietcong*, *Viva il mago zurpigliago*, *Pacco ti spacco!* Pojawiły się także odniesienia do osób takich jak Karol Marks, Rudy Dutschke czy Che Guevara – postaci, które w tamtym okresie mocno zakorzeniły się w rewolucyjnych hasłach ruchów studenckich i ogólnie młodego pokolenia.

Zwieńczeniem serii był ostatni, siódmy happening nazwany *Chicken Circus Circularion ovvero Happenenvironment ovvero Superurboeffimero n.* ⁷³⁶, który odbył się 24 czerwca w San Giovanni Valdarno podczas VI Premio di Massaccio (nagroda malarska Masaccio)³⁷. Elementem centralnym tego happeningu była konfrontacja sztucznych kurczaków stworzonych przez „przybyłych z Wenus” członków grupy z *pollo ruspante* – tradycyjną potrawą z Valdarno³⁸. Własnoręcznie przygotowane modele kurczaków z różna były

³⁵ Użycie dmuchanych elementów w tym czasie było częstym zabiegiem wykorzystanym przez inne, zagraniczne grupy takie jak *Utopie* z Paryża, *Haus Rucker-Co* z Wiednia, *Ant Fram* z Kalifornii czy przez architektów np. Waltera Pichlera czy Grahama Stevensa. Wykorzystanie tego rodzaju materiału umożliwiała stworzenie szybkich, lekkich i mobilnych obiektów, które stanowić miały kontrę wobec ciężkiej tradycyjnej architektury.

³⁶ Materiały z tego happeningu opublikowane zostały w „*Marcatré*” 1968, nr 41–42.

Więcej na temat happeningów *Urboeffimeri*: www.casamassaccio.it/note-storiche/, A. Acocella, *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967–1970*, „*Quodlibet*” 2016, s.76–80., G. Marotta, *La collezione di Casa Masaccio a San Giovanni Valdarno: dagli anni dirompenti del Premio Masaccio (1963–1968) fino alle recenti avventure*, T. Trini, *Masaccio a UFO*, „*Domus*” 1968, nr 466.

³⁷ Premio di Pittura Massaccio odbywały się w latach 1958–1968. Wydarzenie zainicjowane w ferworze kulturowych i artystycznych przemian było okazją do zapoznania się z ostatnimi tendencjami we Włoszech. Do uczestnictwa w ostatniej edycji w 1968 roku zaproszeni zostali młodzi i mało znani artyści, m.in. przedstawiciele ruchu radykalnego (Gianni Pettina oraz UFO). Wyboru tych artystów dokonał ówczesny burmistrz miasta Leonetto Melani oraz krytycy sztuki tacy jak Gillo Dorfles, Carlo Popovich, Lea Vergine, Alberto Boatto. Premio di Pittura poprzedza i przewiduje doświadczenia artystyczne, które później pojawiły się podczas Biennale w Wenecji tego samego roku. Więcej informacji oraz dokumentację zdjęciową odnaleźć można na stronie: www.casamassaccio.it/note-storiche/

³⁸ Wykonany z plastiku model kurczaka o wysokości 1,30 m został nazwany nowym elementem tokańskiej architektury („elemento prefabbricato per una nuova architettura toscana”) zbudowanej na lokalnych mitach i konwenansach.

wprowadzone w akcję dziejącego się happeningu poprzez wymieszanie ich z prawdziwymi kurczakami, tym samym wywołując zamieszanie i oburzenie lokalnej społeczności. Intencją architektów było przejęcie lokalnych ikon i symboli, reinterpreterując je i rozszefrowując ich właściwe znaczenie (*Pollo ruspante* odczytywane jako symbol konsumpcjonizmu, kamienna figura lwa Marzocco – lokalny *establishment*).

Happenings miały być aktami miejskiego terroryzmu, alternatywą dla przyjętych zachowań, kontrapunktem tradycyjnej architektury. Architekci wprowadzali obiekty w przestrzeń historycznego miasta (plac Duomo, Plac San Marco czy Ponte Vecchio), które stały się elementami miejskiej barykady, blokując ulice i miejskie życie. Stanowiły swoisty akt naruszający porządek rzeczywistości miejskiej i traktowane były jako otwarta krytyka demistyfikująca przyzwyczajenia i zachowania współczesnego społeczeństwa np. popołudniowy „shopping”, niedzielny spacer, turystyczne zwiedzanie miasta czy manifestacje studenckie³⁹. Dlatego w zaproszeniu na ostatni happening grupa nazywa swoje dmuchane obiekty elementami „do zakłócania obrzędów i mitów socjurbanistycznoarchitektonicznych”⁴⁰, a siebie samych „wrażbitami operującymi w skali miejskiej [...], urbanistycznymi terrorystami”⁴¹ (UFO, 1968b).

Urboeffimeri to wielkich rozmiarów dmuchane obiekty, które w ciągu jednego dnia wkraczają w przestrzeń miejską, niespodziewanie i z impetem, kradną „show” historii, pomnikom, zabytkom oddając głos terażniejszości, problemom i trudnościom społecznym, dyskryminacji, którą rozwój miasta i ekonomii tworzy. Architekt wychodzi ze swojego zamkniętego studia i konfrontuje się bezpośrednio z innymi⁴². (Mello, 2017, s. 41)

Wszystkie te akcje stanowiły swoistą kontrę do dziejących się wówczas manifestacji, procesji czy zwykłego, codziennego życia mieszkańców i turystów. Prowokacyjne i działające z zaskoczenia happenings miały przełamać autorytarny podział między artystami a odbiorcami, którzy upoważnieni byli do aktywnej, bezpośredniej reakcji.

³⁹ Szósty happening z 13 maja 1968 roku uwieczniono na filmie wideo, na którym widać zebranych na placu Duomo manifestujących studentów trzymających transparenty z hasłami: „Nie można mówić NIE autorytaryzmowi nie mówiąc NIE państwu burżuazyjnemu!” „Zapełniając więzienia zapełnicie place!”; „NIE szkole klasowej”; „NIE systemowi panów”. Ponad głowami studentów unosił się wielki, dmuchany obiekt w kształcie litery „S” przywodzący na myśl amerykańskiego dolara lub logo supermarketu Esselunga z wizerunkiem Rudy Dutsche’go i napisami *Pacco ti spacco!*, *giocagiocimin*, *magozurlunpiao*.

⁴⁰ „[...] elementi di disturbo nei riti e miti sociourbaniarchitetonici.”

⁴¹ „Sono chiromanti operanti a scala urbana [...] sono urbanisti terroristi.”

⁴² „Gli *Urboeffimeri* sono grandi elementi gonfiabili che, per la durata di un giorno, funzionano in maniera spiaccante come una „deriva”, attirando l’attenzione e rubano la scena ai monumenti, alla storia, per dare la parola al presente, ai disagi sociali, alle discriminazioni che la crescita urbana ed economica impone. L’architetto esce così dal chiuso del suo studio e si confronta direttamente con gli altri.”

3.2. Wnętrza

Po ulicznych interwencjach, w latach 1969–1972, grupa zaczęła projektować wnętrza lokali sklepów *Forza John!*, *Mago di Oz*, *Saga de Xam*, *You Tarzan Me Jane* (1973), zielarni *Re di Puglia* (1969), restauracji *Sherwood* (1969) i dyskoteki *Bambaissa* (1969, 1970, 1971), które świetnie odzwierciedlały charakter radykalnego projektowania w wykonaniu UFO⁴³.

Grupa, projektując wnętrza, odnosiła się do wyobraźni zbiorowej, do popularnych wydażeń i postaci, które stały się symbolami kapitalistycznego społeczeństwa. Tworzyła swoje własne wizje oparte na kulturze niskiej, w która „lubuje się w przygodowych historiach czy wyprawach przygotowanych z wielkim rozmachem”⁴⁴ (Trini, 1971). Członkowie grupy kontynuowali legendy i baśnie z *Tysiąca i jednej nocy* (*Re di Puglia*, *Bamba Issa*), nawiązywali do postaci z książek i komiksów takich jak Bibi i Bibò (*Saga de Xam*), Tarzan, Robin Hood, Król Artur, Trzej Muszkieterowie (*Sherwood*), Czarnoksiężnik z krainy Oz (*Mago di Oz*). Wnętrza tworzone były za pomocą tzw. architektury *soft*, z wykorzystaniem tanich i prostych materiałów, znalezionych przedmiotów, niekiedy banalnych i kiczowatych. Nagromadzone we wnętrzach elementy „skradzione” z ich kontekstu ówczesnej kultury popularnej miały funkcjonować jako parodia nowych miejsc konsumpcjonizmu i przyjemności. Miały stanowić także scenografię dla „rozgrywanych” historii i konfrontacji z publicznością, dlatego projekty te podpisywane są jako aranżacje – performanse. Jeden z radykalnych architektów – Gianni Pettena – mianował te wnętrza pierwszym przykładem architektury narracyjnej⁴⁵:

W ich wnętrzach (restauracja *Sherwood*, butik *Mago di Oz*, dyskoteka *Bamba Issa*, butik *You Tarzan Me Jane*), które być może są pierwszym przykładem „architektury narracyjnej”, scenografia, efemeryczne wyposażenie i umeblowanie stworzone są za pomocą takich materiałów jak karton, poliuretan czy z dmuchanych elementów”⁴⁶. (Pettena, 2004, s. 308)

Podczas jednej z naszych rozmów Binazzi przyznał, że pragnieniem członków grupy było, aby ich projekty interpretowano w odpowiedni sposób. W tym celu organizowali oni w zaprezentowanych wnętrzach różnego rodzaju akcje i performansy⁴⁷. Odrzucenie logiki

⁴³ Informacje na temat wnętrza: zob. UFO, 1970; Trini, 1971; Navone, Orlandoni, 1975.

⁴⁴ „Nella bassa cultura si godono le storie avventurose o i viaggi organizzati con grande gusto”.

⁴⁵ Kwestię architektury narracyjnych w wykonaniu UFO rozwinęłam w artykule *Radykalne projekty grupy UFO jako przykład architektury narracyjnej* opublikowanym w Kwartalniku Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego „Quart” 2018, nr 2 (48).

⁴⁶ „Nei loro arredamenti (ristorante *Sherwood*, boutique *Mago di Oz*, discoteca *Bamba Issa*, boutique *You Tarzan Me Jane*), che sono forse il primo esempio di „architettura narrativa”, scenografia, allestimento effimero e arredo finiscono per identificarsi attraverso l’uso di materiali quali la cartapesa, il poliuretano, i gonfiabili”.

⁴⁷ Zob. L. Binazzi, rozmowa z 25 marca 2016 roku, Florencia: „Naszym pragnieniem było, aby wnętrza interpretowano we właściwy sposób. Jednak nikt nie zrozumiałby tego, co mieliśmy na myśli, dlatego organizowaliśmy tam również performansy, akcje [«il nostro desiderio era quello che venisse interpretato nella maniera giusta. Ma siccome sapevamo che nessuno l’avrebbe capito come noi l’avevamo in mente, allora facevamo anche queste performance, queste azioni»]”.

oficjalnej architektury na rzecz happeningu, sceniczności i teatralności miało według Binazziego wymiar ekstremalnie radykalny. Wnętrza miały za zadanie zaangażować odbiorcę we współtworzenie miejsca, włączyć go w grę z konwencją i zmusić do zerwania z wyuczonymi zachowaniami i reakcjami. Miały wyrwać widza z jego statycznej, biernej postawy, zszokować i dezorientować. Kolorystyka, materiały, formy i tematyka radykalnie odbiegały od eleganckiego i wyrafinowanego stylu, do jakiego przyzwyczajona była florencka, burżuazyjna społeczność. Wyraźnie w nich widać nawiązania do estetyki kiczu, kultury niskiej oraz pop-artu, z którym architektki zetknęły się podczas Biennale w Wenecji w 1964 roku. Komentarzem do tego wydarzenia mogą być słowa Binazziego:

Lekcja pop-artu podczas Biennale w Wenecji w 1964 wywołała sporo zamieszania. Wysoka, średnia i niska kultura przestały być założeniem klasowego społeczeństwa, wskazując nowe kierunki, dotychczas nie do pomyślenia, wysokiej wartości ikonicznej. Ironia zrobiła swój przyjemny nalot również w upartym i mało technokratycznym świecie designu. Nieciągłość przestała być negatywną charakterystyką także w świecie architektury, która zaczyna otwierać się na inne wariację i języki. Jednak najważniejsze było to, że szerzący się indywidualizm został przejęty przez spontaniczne pojawienie się takich grup jak Archizoom, Superstudio, Ufo, Studio 65 i wielu innych, które to grupy w centrum swoich działań postawiły chęć zdecydowanej zmiany zachowań w obrębie tak zwanych „burżuazyjnych salonów”⁴⁸. (Binazzi za: Didero, Audrito, 2015)

Przy tworzeniu wnętrza UFO zrealizowało wiele przedmiotów, które w następnych latach zaczęły funkcjonować jako niezależne, kultowe obiekty. Do nich należą własnoręcznie wykonane lampy *Dollaro* (1969), *Paramount* (1973) (która doczekała się wersji „gold” w 2009 roku) czy *MGM* (1969). Charakterystycznymi były wykonane z poliuretanu wielkich rozmiarów ser Emmendaler, fragmenty kolumn doryckich czy kapelusz muchomora, które znalazły się we wnętrzu butiku *Mago di Oz*. W późniejszych latach grupa kontynuowała projektowanie przedmiotów w ramach antyszkoły Global Tools. W 1975 roku UFO otworzyło rzemieślnicze laboratorium Domów ANAS na placu del Limbo we Florencji. Nazwali go pierwszym atelier własnoręcznego wzornictwa nowej ery, w którym tworzyli przedmioty do domu o wielorakim zastosowaniu, m.in. kosz piknikowy lub kosz do trzymania narzędzi w kształcie miniaturowego domu ANAS (1975), lampa *Berlinguer* (1976), stół z parasolem *Rocchetto e ombrellone* (1975).

⁴⁸ „La lezione della Pop Art alla Biennale di Venezia del 1964 rimise tutto in gioco. Alta, media e bassa cultura cessarono di essere i dogmi di una società classista, indicando nuove strade fino ad allora inimmaginabili, ad alto valore iconico. L’ironia fece la sua irruzione piacevole anche nel mondo supponente e un poco tecnocratico del design. La discontinuità cessò di essere una caratteristica negativa anche nel mondo dell’architettura, che cominciò ad aprirsi ad altre variabili e ad altro linguaggio. Ma la cosa importante fu che l’individualismo esasperato venne superato dal sorgere spontaneo dei gruppi come Archizoom, Superstudio, Ufo, Studio 65 e tanti altri, che misero al centro del proprio operare la volontà di un deciso cambiamento dei comportamenti all’interno dei cosiddetti ‘salotti borghesi’”.

3.3. Terytorium

Trzecim polem działań UFO było terytorium. W tych projektach architekci koncentrowali się na procesach „tertiaryzacji” w postindustrialnym społeczeństwie takim jak Włochy, przyglądali się kolonizacji terytorium, które, według członków grupy, nigdy nie jest wolne od logiki przemysłu i produkcji, „uwalniali” przestrzeń z ograniczeń i zakazów oraz badali tzw. architekturę spontaniczną.

W 1969 roku UFO rozpoczęło pracę nad fotograficzną dokumentacją przydrożnych budynków ANAS⁴⁹, którymi mocno zafascynowany był Binazzi. W reportażu *Architettura della burocrazia (Architettura biurokracji)*, grupa przedstawiała archetyp włoskiej architektury rozpowszechniony na całe terytorium Włoch⁵⁰. W ten sposób powstała seria wykonanych w licznych miejscach zdjęć prezentujących różnorodność przydrożnych budynków w obrębie ich typowości. Budynki charakteryzowały się wspólną identyfikacją kolorystyczną ograniczoną do trzech kolorów: czerwona fasada, czarny napis ANAS oraz białe framugi drzwi i okien. Spośród wielości modyfikacji powtarzanego motywu grupa wyodrębniła takie typy domów jak willa, magazyn, motel, schronisko, ANAS w lesie, ANAS przy drodze. Rozwinięciem projektu było stworzenie hybrydowego miasteczka ANAS⁵¹, w którym wykorzystane zostały niektóre z tych typów. Motyw przydrożnej budowli UFO włączyli również do swojego happeningu *ANAS Restoration* (1969) oraz do performansu *Casa a ostacoli sul territorio* z okazji Eurodomus w 1972 roku, podczas którego zainscenizowali wykład *Nel labirinto del quotidiano, superando gli ostacoli della mente (W labiryncie codzienności, pokonując przeszkody umysłu)* i rozdawali, wspomniane wcześniej, nieprawdziwe kwestionariusze *Elementi di prosemica teritoriale*⁵².

Kolejnym projektem grupy była praca *Mostro dell'ID* z 1971 roku, zrealizowana z okazji konkursu na nową siedzibę Uniwersytetu Florenckiego w Sesto Fiorentino. Projekt składał się z performansu, podczas którego architekci, w trakcie przemierzania trasy samochodem, fotografowali loty samolotów, które pojawiały się nad nimi oraz nad, nietkniętym jeszcze, terytorium. Ze zdjęć następnie został stworzony fotomontaż przedzielony na dwie części – jedna jest odbiciem lustrzanym drugiej. Trasy lotów zostały nałożone na siebie, aby tworzyły zawiłą sieć linii energetycznych, przywodzącą na myśl formę wielkiego monstrum *Id*, które w psychoanalizie Zygmunta Freuda oznacza sferę naturalnych, nie-

⁴⁹ Budynki należące do majątku państwowego i zarządzane przez A.N.A.S. - Azienda Nazionale Autonoma delle Strade. Budynki służyły jako miejsca pracy, magazyny do przechowywania narzędzi do utrzymania dróg, a niekiedy nawet jako domy dla rodzin pracowników drogowych. Wiele z tych domów zlikwidowano lub zamknięto po 1980 roku.

⁵⁰ Dokumentacja opublikowana została w czasopiśmie „Domus” (1973, nr 378) jako „Architettura della burocrazia. Il gruppo fiorentino degli UFO presenta una catalogazione sistematica sulle variazioni tipologiche degli edifici ANAS sparsi sul territorio”.

⁵¹ Villaggio ANAS, projekt dla Eurodomus Milano, 1970.

⁵² Dokumentacja performansu opublikowana została w czasopiśmie „Domus” 1972, nr 512 oraz nr 513.

kontrolowanych popędów i instynktów. Projekt miał być zobrazowaniem kolonizacji terytorium przez monstrum nieświadomości, które pozbawia go swojej neutralności i naturalności. Na temat tego projektu wypowiedział się krytyk sztuki Gilo Dorfles, według którego ten, jak i wszystkie projekty grupy, powinny być oceniane pod kątem walorów konceptualnych i ideologicznych:

Również i w tym projekcie, jak we wszystkich przestudiowanych i zrealizowanych przez UFO (często ze środków i materiałów prostych i tanich: karton, sklejka, nadmuchiwane przedmioty itd.) tym, co się liczy, są przede wszystkim demistyfikujące akcje przeciwko ceremoniom burżuazyjnej i konsumpcyjnej klasy społecznej naszych czasów. To próba obudzenia nowej, świadomej wyobraźni przez interwencje-spektakle oraz przy użyciu różnych mediów komunikacji: od filmów wideo, dokumentacji fotograficznych, po operacje w skali 1:1, które, bardziej od projektów w zmniejszonej skali, są w stanie uwrażliwić publiczność i wyciągnąć ją z jej konformistycznej apatii⁵³. (Dorfles, 2012)

W 1971 grupa rozpoczęła serię performansów *Giro d'Italia*. Pierwszy zaprezentowany był podczas *Festiwalu Architektury Konceptualnej* w zaprojektowanej przez grupę 9999 dyskotekę *Space Electronic*⁵⁴. Między ruinami świątyni doryckiej, obok wielkiego kawałka sera Emmentaler i gigantycznego grzyba (które już wcześniej pojawiły się we wnętrzach zaprojektowanych przez UFO), członkowie grupy ubrani w specjalnie zaprojektowane przez stylistkę Chiarę Boni koszulki *campioni d'Italia* odczytywali swoje „futurystyczne” teksty⁵⁵. Performans miał przedstawić człowieka w skali dominującej architektury i wskazać go „wśród nielicznych form architektury, które są nadal możliwe” („Fra le poche forme di architettura ancora possibili”) (UFO, 1972).

UFO rozwinęli ideę *Giro d'Italia* podczas wystawy *Contemporanea* w Villa Borghese w Rzymie, której głównym kuratorem był Achile Bonito Oliva. Grupa, w sekcji poświęconej architekturze (której kuratorem był Alessandro Mendini) i sztuce teatralnej (kurator Giuseppe Bartolucci), zorganizowała performans *Giro d'Italia. Evasione alla rovescia sul territorio*, wychodząc z rowerami w teren i dokumentując swój przejazd fotograficznym reportażem oraz filmem z kamery *Super8*. Trasa prowadziła przez szereg zakazów,

⁵³ „Anche in questo progetto, come in molti di quelli studiati e realizzati dagli UFO, (spesso con mezzi e materiali poveri e rudimentali: cartone, cartapesta, gondiabili, ecc.) ciò che conta è soprattutto l'azione demistificante contro molti dei cerimoniali della società borghese e consumistica del nostro tempo e il tentativo di risvegliare una nuova coscienza immaginativa attraverso interventi-spettacolo e l'uso dei più svariati media comunicativi, dal video-tape alle documentazioni fotografiche alle diverse „operazioni al vero in scala 1:1”, che – più d'ogni progetto in scala ridotta – sono in grado di sensibilizzare il pubblico e di scuoterlo dalla sua apatia conformistica”.

⁵⁴ *Space Electronic* we Florencji – dyskoteka zaprojektowana przez grupę 9999 w 1969 roku. Jest jednym z kilku przykładów dyskotek zaprojektowanych przez radykalne grupy. Takie wnętrza stworzyli również Superstudio, *Piper2*, a także wspomniane już dyskoteki UFO: *Bambaissa 1*, *Bambaissa 2*, *Bambaissa 3*. *Space Electronic* oprócz imprez dla studentów odbywało się tam wiele happeningów, performansów i eventów organizowanych przez „radykalnych”. Dyskoteka działa do dziś, jednak bez swojego pierwotnego konceptualnego zamysłu.

⁵⁵ Materiał opublikowany został w magazynie „In” 1972, nr 6. Odczytywany tekst podzielony został na cztery części: „Il Giro d'Italia è per davvero un progetto d'urbanistica”, „Il Giro d'Italia è rivista all'italiana”, „Il Giro d'Italia è un progetto d'architettura”, „Il Giro d'Italia è un progetto di design”.

barier, nierówności, przez szklarnie, druty kolczaste, most nad Tybrem. Celem drugiej edycji *Giro d'Italia* było „uwolnienie” przez UFO terytorium spod systemu władzy, ograniczeń i zakazów.

Terytorium, nieważne, czy miasto, czy wieś, podlega ciągłej kolonizacji. Placówki cywilizacji podlegają homogenizacji przy eksploatacji obszarów o różnym przeznaczeniu. Środowisko, człowiek i jego praca są zredukowane do logiki kapitału. Superkontrola i opresja mas coraz bardziej podlega szantażom usługowym. Ślady tego projektu władzy można odnaleźć wszędzie. [...] Jeśli sztuka była podsumowaniem społeczeństwa burżuazyjnego i jego funkcjonowania, nadszedł czas poddać ją dyskusji. To samo odnosi się do urbanistyki, architektury, języka i każdego systemu władzy⁵⁶. (UFO, 1974a, s. 200)

Architekci rewizję tych dyscyplin widzieli m.in. w konfrontacji technologii zaawansowanej z prostą technologią, przejawiającą się w kolektywnej wymianie myśli, energii i kreatywności.

Rozszerzeniem badań nad terytorium był stworzony kontr-przewodnik po Florencji (*Controguida di Firenze*), który skupiał się na odnalezieniu przestrzeni marginalnych, peryferyjnych oraz wyodrębnieniu form kontroli i usług miasta. W magazynie „Inpiù” (nr 8) z 1974 roku opublikowany został materiał, w którym UFO przedstawiają swój kontr-przewodnik po terytorium (do którego zaliczają m.in. rejestrację spontanicznych zachowań; emigracje-nomadizm terytorium i siły roboczej; terytorialne autonomie i formy samoorganizacji, małe ekonomie terytorialne; zamknięte przestrzenie, przestrzenie prywatne, przestrzenie sekretne, obszary marginalizowane, obszary nietknięte) w następujących sekcjach: *I servizi l'interno la città* (m.in. centrale elektryczne i energetyczne, wodociągi, tory kolejowe, autostrady, ulice, szosy, kontr-informacja, interwencja alternatywna); *La città l'interno i servizi* (m.in. architektura spontaniczna, baraki, miejskie ogrody, urzędy publiczne, usługi ENEL GAS, superkontrola i centra władzy, obszary wpływu superkontroli).

Obserwacja sieci zależności, które tworzy system władzy zarówno politycznej, jak i ekonomicznej, stała się dla UFO jednym z głównych tematów ich działalności. Swoimi projektami chcieli pokazać niebezpieczeństwa perswazyjnych praktyk systemu konsumpcyjnego. Rozwinięciem tego tematu jest komiks *Produzione industriale e creatività individuale* (*Produkcja przemysłowa a indywidualna kreatywność*; UFO, 1974b). Obrazuje on swoistą ucieczkę przedmiotu z metropolii w stronę natury, gdzie z dala od ludzi i swojej funkcji podlega powolnej degradacji i zanikowi formy. Jednak nowe środowisko, w którym ów przedmiot się znalazł, zaczął podporządkowywać się regułom kontroli i kapitału. Naturalny, dziki dotąd krajobraz został skolonizowany przez słupy wysokiego napięcia, budki telefoniczne i usługi celne.

⁵⁶ „Il Territorio, città o campagna non importa, è sottoposto a una continua colonizzazione. Gli avamposti della civiltà omogeneizzano sotto lo sfruttamento aree di vocazione diversissima. L'ambiente, l'uomo e il suo lavoro vengono ridotti alla logica del capitale. Il supercontrollo è oppressione delle masse popolari soggette sempre più al ricatto dei servizi. Gli indizi di questo progetto di potere sono comunque rintracciabili dappertutto”.

Zwrot ku pierwotnym technikom i naturalnym zachowaniom, a także odrzucenie gotowych przedmiotów, które pozbawiły społeczeństwa samodzielności i niezależności, stały się podstawą stworzonego dla antyszkoły Global Tools programu. Grupa podkreśliła w nim istotę pracy kolektywnej, odrodzenie prymitywnych, prostych technik i naturalnych zachowań oraz zniesienie podziału na teorię i praktykę, wskazując proces wymiany myśli i kreatywnej energii jako równie twórczy, co sama realizacja.⁵⁷

Celem tego tematu jest pokazanie, jak przedmioty oraz idee, szczególnie te dobre, są akcesoriami kapitalizmu uważanego błędnie za niezastąpioną ekspresję ludzkiej aktywności. Temat omówiony jest w poszczególnych sekcjach wraz z przykładowymi slajdami zebranych do projekcji. Sekcje są następujące:

1. Zniszczenie przedmiotu – atrofia przedmiotu – hipertrofia wyobraźni – terrorystyczny design;
2. Rekreacja zachowania – analogia do sportów – projektowania stroi – animacji;
3. Utopia przetrwania – globalne narzędzia – indywidualna aktywność kreatywna – dystorsja usług – naturalne techniki zachowania. [...]

Otwarta pustka zostawia dużo miejsca na szukanie swoich własnych zachowań, na wynalezienie nowych form komunikacji, miłości. Obiekty do naszej dyspozycji zniknęły, akcesoria, ozdoby, meble, ściany a nawet dom, miasto i wszystko inne, jak pięknie! Została planeta, niebo, gwiazdy, drzewa... aby zacząć od początku. [...] Pozostają prymitywne narzędzia, którymi możemy coś zrobić, szydełkowanie, hafty, prymitywne zachowania takie jak wchodzenie na drzewo, pływanie, przejażdżka rowerem, prymitywne techniki jak doprowadzenie wody, orientowanie się. Nawet pomysłowość nie jest specjalnie potrzebna, ponieważ wszystko zdaje się takie naturalne. Skończyły się noce w encyklopedii, próby emulacji, poszukiwanie rekordu... stoimy w obliczu radości, ponieważ odkrywamy siebie nawzajem, wskazując naturę jako dzieło sztuki...⁵⁸ (Binazzi, 1975, s. 19)

⁵⁷ Również dlatego wewnątrz ruchu radykalnego powstało wiele idei, projektów, utopi, wizji i manifestów, które nigdy nie zostały zrealizowane, ale, jak podkreśla Binazzi, niosą ze sobą olbrzymi ładunek kreatywnej energii.

⁵⁸ „Lo scopo del tema è dimostrare come gli oggetti e anche le idee, specialmente quelle buone, siano accessori del capitalismo ritenuti a torto espressioni insostituibili dell'attività umana. Il tema si svolgerà per successive sezioni esemplificate da diapositive raccolte in un pacchetto di proiezione. Le sezioni sono: 1. 'La distruzione dell'oggetto' – atrofia dell'oggettivo – hipertrofia dell'immaginario – design terroristicco. 2. 'Ricreazione del comportamento' – analogia sportiva – dressing design. 3. 'Utopia della sopravvivenza' – attrezzi globali – attività creative individuali – distorsione dei servizi-tecniche naturali e relativi comportamenti.

Il vuoto che si è aperto lascia molto spazio alla ricreazione dei propri comportamenti, all'invenzione di nuove forme di comunicazione, all'amore. Gli oggetti a nostra disposizione sono scomparsi, gli accessori i soprammobili i mobili le pareti e anche la casa la città e tutto il resto, che bello! Rimane il pianeta il cielo le stelle gli alberi ...per ricominciare da capo. [...] Ci restano degli attrezzi rudimentali con cui possiamo fare qualcosa, un golf all'uncinetto, un ricamo, dei comportamenti rudimentali come scalare un albero, fare una nuotata, un giro in bicicletta, delle tecniche rudimentali come canalizzare l'acqua, orientarsi. Anche l'ingegno tutto sommato non serve a molto perché è tutto così naturale che non ce n'è bisogno. Son finite le notti curve sull'enciclopedia, i tentativi di emulazione, la ricerca del record... Ci si confronta con gioia perché ci scopriamo l'un l'altro additandoci la natura come un'opera d'arte...”

4. Wstępna analiza projektów UFO w perspektywie działalności Umberta Eco

Punkty styku między radykalnymi projektami grupy UFO a pisarską i akademicką aktywnością Umberta Eco dostrzegam w poruszeniu przez obydwie strony kilku kwestii, które poniżej pokrótce omówię.

Umberto Eco swoimi wykładami prowadzonymi na Wydziale Architektury, następnie spisany w części C [*Funkcja i znak (semiologia architektury)*] *Nieobecnej struktury*, otworzył przed młodymi studentami architektury nieskończony świat znaków, komunikatów, symboli, znaczącego i znaczonego, świat denotacji i konotacji, świat chromatycznego kontinuum. Pokazał, że architektura, oprócz swojej funkcji użytkowej, jest także systemem znaków, środkiem komunikacji, a przez to podlega wpływom władzy politycznej i rynkowej.

W architekturze bodźce są jednocześnie ideologiami dzięki łańcuchowi semiologicznemu, w którym bodziec staje się denotacją, denotacja konotacją, a system konotacji – samoznaczącym się komunikatem, konotującym intencje architektoniczne nadawcy. (Eco, 2003, s. 235)

UFO zagłębili się w problematykę masowej komunikacji, „bombardowaniami” informacjami i chwytliwymi hasłami. Dosłownym przeniesieniem tych tez była seria happeningów *Urboeffimeri*. Architektura w tych akcjach stała się środkiem komunikacyjnym. Dmuchane obiekty, przybierając formę znaków (logo supermarketu Esselunga, pocisk czy symbol amerykańskiego dolara), były nośnikami haseł oraz obrazów, które niczym reklamowe billboardy dominowały nad florenckimi ulicami. UFO wykorzystało architekturę jako narzędzie do komunikowania, do podjęcia dialogu i refleksji na temat bieżących wydarzeń w kraju i na świecie. Hasła takie jak *Colgate con Vietcong* oraz *Potele agli studenti (Urboeffimeri nr 5)* wskazują na społeczno-polityczny kontekst, jakim była wojna w Wietnamie. Drugie hasło, w którym w słowie *potere* litera „r” zamieniona jest na „l”, ma świadczyć o głosie Wietnamczyków „nawołujących” ruch studencki do zmieniania rzeczywistości nie tylko tej akademickiej. W hasło *Viva il Mago Zurlin Piao!* UFO połączyło dwie zupełnie odległe sobie postaci w jedną: Mago Zurliego – bohatera programu telewizyjnego dla dzieci i Lina Biao – komunistycznego lidera chińskiej rewolucji kulturowej. Hasła UFO zaskakują, ponieważ łączą w sobie skojarzenia, których odbiorca nie spodziewał się i których nie znał. Skojarzenia te były niewygodne i prowokujące, zamiast bowiem przynosić odbiorcy to, czego chce i potrzebuje (tak jak w przypadku reklamy), zmuszały go do refleksji, wyprowadzały go ze jego bierności. Łączenie i mieszanie ze sobą różnych kontekstów i języków było częstym zabiegiem wykorzystywanym przez grupę. Przedstawia się tu aspekt tzw. myślenia seryjnego, o którym pisze Eco w *Nieobecnej strukturze*:

[...] element języka wyjęty z innego kontekstu i umieszczony, jako nowy element artykulacji, w dyskursie, w którym chodzi o znaczenia wypływające z assemblage`u, a nie o znaczenia pierwotne, które konstytuowały element-całośćkę składniową w jego naturalnym kontekście. (Eco, 2003, s. 306)

Taki zabieg zastosowany przez UFO miał posłużyć do „rozpoznania kodów historycznych i poddaniu ich dyskusji, by wygenerować z nich nowe sytuacje komunikacyjne. [...] Myślenie seryjne dąży zatem do wytwarzania historii, a nie do odnalezienia pod historią ponadczasowych współrzędnych wszelkiej możliwej komunikacji” (Eco, 2003, s. 306).

Kolejnym aspektem jest wskazanie zakorzenienia architektury w systemach rynkowych, politycznych i ideologicznych – nigdy nie jest ona wolna od wpływów ani nie jest neutralna względem użytkowników i terytorium. Jak przyznaje Eco, architektura

podlega uwarunkowaniom rynkowym bardziej niż inne rodzaje działalności artystycznej – w tym samym jednak stopniu co wytwory kultury masowej. [...] Architekt natomiast (pomijając wypadki, kiedy kreśli na papierze jakiś utopijny model), jeśli ma być architektem, musi się włączyć w jakiś obieg techniczny i gospodarczy, usiłując sobie przyswoić jego przesłanki – chociażby po to, by je zanegować. (Eco, 2003, s. 234)

UFO w swoich projektach pokazywali architekturę jako siłę kolonizującą i naruszającą dziewicze terytoria, jak było to w przypadku projektu *Mostro dell'Id*.

Idąc dalej, UFO rozpatrywali architekturę i urbanistykę w kontekście wpływów nie tylko rynkowych, ale również politycznych, w aspekcie władzy. W nieprawdziwym kwestionariuszu *Elementi di prossemica territoriale* członkowie grupy pytają wprost o odczuwalną obecność, jak ironicznie go nazwali, tzw. psychologicznego pierścienia ochronnego złożonego z „represyjnych instytucji państwa burżuazyjnego: więzień, klasztorów, koszar, tajnych baz, komisariatów policji”. (UFO, 1972). Kwestionariusz miał za zadanie pomóc w zrozumieniu, na czym polega ta niewidzialna sieć wpływów, która ustanawia topografię miasta oraz wpływa, mniej lub bardziej, na życie ich mieszkańców.

Architekci dostrzegali ten aspekt, wskazując zmieniający się krajobraz pod wpływem rozrastającej się dominacji obiektów architektonicznych (centrale elektryczne i energetyczne, wodociągi, tory kolejowe, autostrady, urzędy publiczne itp.) podlegających służbie władzy, które kolonizowały terytorium i unifikowały go, tak jak w przypadku przydrożnych budynków ANAS czy w dokumentacji fotograficznej *Controllo, colonizzazione e fascismo sul territorio* (1970–1973). Działalność w terenie, która odbywała się, co istotne, poza oficjalnymi środkami i instytucjami oraz przy wykorzystaniu prostych technik, jakimi były akcje, happeningi, rowerowe przejażdżki po terytorium, miała pomóc dostrzec miejsca niedostrzegalne, niewidoczne, niedostępne, aby następnie „uwolnić” je od niewidzialnej sieci zależności, kontroli i władzy, a więc miejsc zdominowanych przez usługi czy dyktaturę rynku, będące produktami globalnego konsumpcjonizmu i ujednoczenia.

Kolejną konsekwencją semiologicznych badań and architekturą, które UFO przejęło za Eco, był zwrot ku funkcjom sekundarnym, konotowanym architektury – a więc architekturze, która opiera się w pierwszej kolejności na grze znaczonego i znaczącego, grze skojarzeń i łączenia idei, a nie jak to miało dotychczas miejsce w jej tradycyjnej formie, na funkcjach użytkowych, funkcji prymarnej, denotatywnej.

[...] postawa semiologiczna, jaką przyjęliśmy [...], pozwala nam definiować znak nie za pomocą zachowań, do jakich pobudza, i nie za pomocą rzeczywistych obiektów, które dowodzą jego istnienia, lecz za pomocą skodyfikowanego znaczenia, które określony kontekst kulturowy przypisuje określonemu oznacznikowi. (Eco, 2003, s. 207)

UFO tę lekcję zaaplikowali w swoich projektach wewnątrz, które okazały się dosłownym zastosowaniem powyższych teorii. Odrzucili zasady funkcjonalizmu, praktyczności i użyteczności na rzecz funkcji symbolicznych, wypełniali wewnątrz skojarzeniami i odniesieniami do współczesnego świata popkultury i masowej produkcji.

Centralnym mechanizmem jest konotacja, czyli łączenie idei. A więc idea, która odwołuje do innej idei. Jednak między tą pierwszą a następną jest przeskok znaczenia. Czyli te konotacje odsyłają coraz dalej. Zaczynając od rzeczy oczywistych, stopniowo dochodzi się do świata fantazji, do wymyślonego świata. Koncepcja konotacji jest fundamentalna przy łączeniu idei. Używaliśmy symboli naszych czasów łącząc je z ideami coraz bardziej zaawansowanymi⁵⁹. (Binazzi, wywiad 19.06.2017, Florencja)

UFO dosłownie zagarnęli do swoich wewnątrz przedmioty społecznego użytku, pokazując ich symboliczną wartość, sentymenty, marzenia i pragnienia współczesnego społeczeństwa. Aranżując przestrzeń przedmiotami i aluzjami o różnej proveniencji kulturowej, formalnej i semiotycznej, architekci chcieli wyjaskrawić przywary, archetypy i przyzwyczajenia. Zjawiska kultury popularnej i jej fenomenów takich jak komiksy czy estetyka kiczu bliskie były rozważaniom Eco, który przyglądał się im z zaciekawieniem od wielu lat. Na wstępie do *Apokaliptyków i dostosowanych* przyznaje, że „Zjawiska obyczajowe, kultura popularna, powieść kryminalna, komiks – to były od dawna moje namiętności” (Eco, 2010, s. 14).

Działalność Eco często określa się w terminach socjosemiotyki, która odnosi się do zjawisk społecznych takich jak produkcja medialna (gazety, transmisje telewizyjne, kampanie reklamowe etc.) oraz narracyjności, jako narzędzie interpretacji dynamiki i transformacji społecznych. Dzięki tym teoretycznym narzędziom Eco mógł podejść do analizy zjawisk współczesności jak do analizy opowieści fabularnych. Posługiwał się przy tym swoistym poczuciem humoru, ironią, dystansem oraz prowokacją. Podobnie w pracy UFO ironia, prowokacja oraz swoiste poczucie humoru służyły do demistyfikowania i wyjaskrawiania mitów codzienności. Narracyjny charakter wewnątrz pozwalał członkom grupy kontynuować i tworzyć te mity, niekiedy beczelnie i impertynencko, i stanowić miał środek do odtajniania mitów codzienności.

⁵⁹ „Il meccanismo centrale è quello della connotazione, cioè l'associazione di idee. Quindi un'idea che te ne richiama un'altra. Però, tra quella prima e quella dopo, che ti richiama, c'è un salto di significato. E quindi queste connotazioni si spingono sempre più in là. Partendo da delle cose evidenti, piano piano si arriva a un mondo fantastico, un mondo tutto inventato. Importante è questo concetto di connotazione, connotation è fondamentale una associazione di idee. Abbiamo usato simboli dei nostri tempi associandoli con le idee sempre più avanzate”.

Wszystkie, jedynie pobieżnie opisane, kwestie poruszane przez UFO prowadzą mnie do zinterpretowania ich działalności w świetle tzw. wojny podjazdowej, do której wielokrotnie nawiązywał Eco w swoich licznych pracach i wystąpieniach. Działalność ta związana była z umiejętnym odbiorem docierających ze wszystkich stron informacji oraz zwiększaniem świadomości istnienia, niekiedy ukrytych, systemów władzy, kontroli i perswazji (czy to politycznej, czy rynkowej).

Eco w ciągu swojej wieloletniej pracy eseisty, dziennikarza i wykładowcy, prowadził „partyzantkę semiologiczną” (*guerriglia semiologica*) na poziomie literackim, zabierając cenny i ważny głos w toczących się wówczas dyskusjach na temat kondycji umasowionego społeczeństwa. Wytykał krótkowzroczność zarówno apokaliptyków, jak i dostosowanych. Demaskował ukryte słabe punkty włoskiego społeczeństwa. Świadomy wielu niebezpieczeństw związanych z masowym przekazem, przywoływał swoich kolegów do odpowiedzialności w „tłumaczeniu” środków przekazów i uczenia odpowiedniego korzystania z nich, aby uchronić społeczeństwo przed bezkrytycznym i biernym przyjmowaniem ich jako bezdyskusyjne dobro. Stał się, jakby to określił Roland Barthes, niszczycielem mitów codzienności i demaskował je w licznych esejach. W wygłoszonym podczas kongresu Vision ‘67⁶⁰ referacie wskazał alternatywne formy akcji mających przestrzec publiczność przed biernym i bezkrytycznym odbiorem komunikatów, skłonić do kontrolowania przekazu i jego licznych możliwości interpretacyjnych.

Niektóre zjawiska „masowej kontestacji” (hippisi albo beatnicy, new bohemia albo ruch studencki) wydają się nam dzisiaj negatywnymi odpowiedziami na społeczeństwo przemysłowe: odrzuca się społeczeństwo Technologicznej Komunikacji po to, aby poszukiwać alternatywnych form życia we wspólnocie. Oczywiście, realizuje się te formy, stosując środki właściwe dla społeczeństwa technologicznego (telewizję, prasę, wytwornie płytowe...). W ten sposób tworzy się błędne koło, w którym zamykamy się wbrew naszej woli. Rewolucje kończą się często malowniczymi formami przystosowania. Ale mogłoby się też zdarzyć, że owe nieprzemysłowe formy komunikacji (od Love In do meetingów studenckich, siedzących na ziemi w kampusie uniwersyteckim) staną się formami przyszłej partyzantki komunikacji. Kulturą komplementarną wobec kultury Technologicznej Komunikacji, stałą korektą perspektywy, weryfikacją kodów, wciąż nową interpretacją masowych przekazów. Świat Technologicznej Komunikacji przemierzałyby wtedy grupki partyzantów, którzy przyczyniliby się do ponownego wprowadzenia wymiaru krytycznego do biernego odbioru. (Eco, 1999, s. 167)

Wystąpienie Eco może posłużyć jako przyczynek do rozpoznania działań UFO widzianych jako jedna z takich „grupek partyzantów”, która przez swoje działania na terytorium miasta oraz jego peryferiach destabilizowała bierną postawę ówczesnego społeczeństwa, wprowadzając alternatywne zachowania wobec miejskich mitów i rytuałów (festyny, inauguracje, manifestacje). Alternatywne modele, do których nawiązywał Eco w swoim wystąpieniu, mają stanowić działania podobne do przedsięwzięć grupy – z dala od oficjalnych instytucji, z dala od „środków właściwych społeczeństwu technologicznemu”.

⁶⁰ Konferencja Vision ‘67 zorganizowana została przez International Centre for Communication, Art and Sciences w Nowym Jorku.

Guerriglia prowadzona przez obydwie strony, ściśle związana z „niszczeniem mitów współczesności” miała doprowadzić do odrzucenia ładu, do zerwania z porządkiem tradycyjnym, niezmiennym i utożsamianym z obiektywną strukturą świata na rzecz „nieładu, który wszakże nie jest ślepy i nieuleczalny i nie oznacza klęski wszelkich prób uporządkowania, ale jest nieładem płodnym, pozytywnym, jak nam tego dowiodła współczesna kultura [...]” (Eco, 2008, s. 33).

Innymi słowy, UFO prowadzili partyzancką walkę przeciwko powtarzalności oraz prymatowi narzuconych przez system (zarówno polityczny, jak i produkcyjny) norm i wartości. Odnosili się do zastanej rzeczywistości jako pewnego modelu, do którego trzeba wejść, poznać go, a potem rozbroić od wewnątrz:

z ładu albo można śmiać się od wewnątrz, albo przeklinać go z zewnątrz; albo udawać, że go akceptujemy, by doprowadzić do jego rozpadu, albo udawać, że go odrzucamy, by doprowadzić do jego rozkwitu w innej postaci [...]. Śmiejący się musi być więc dziecięcim danej sytuacji, akceptować ją in toto, prawie kochać, a dopiero potem stać się niegodnym synem i robić do niej grymasy. (Eco, 1996, s. 84)

Jak te słowa można zaaplikować do działalności radykalnych architektów? We wszystkich ich projektach wyraźnie dostrzec można zwrócenie się do spraw ówczesnych, do otaczającej rzeczywistości, do kultury, stylu życia, bieżących wydarzeń, a także tradycji i religii. Podobnie jak Eco, odnoszą się do nich ze swoistą ironią, parodią, poczuciem humoru, które nie pozwalają na odczytanie ich jako „zewnątrznej” krytyki, lecz raczej pewnej zgody ze strony architektów do bycia wewnątrz, do współuczestniczenia w tych wydarzeniach.

5. Wnioski

Członkowie grupy UFO działali w obrębie projektów architektonicznych takich jak wnętrza komercyjne (sklepy, restauracja, dyskoteki, butiki), przedmiotów codziennego użytku (lampy, wieszaki, koszyk piknikowy), wydarzeń w przestrzeni miasta takich jak happeningi *Urboeffimeri*, czy na terytorium (performanse *Giro d'Italia*, *ANAS* czy *Mostro dell'Id*). Tej radykalnej działalności „patronowała” wybitna postać Umberta Eco, z którym młodzi architekci utrzymywali bliskie, wręcz przyjacielskie relacje także poza Wydziałem Architektury. Wspólnym mianownikiem działalności obydwu stron było poruszanie się wewnątrz fenomenów kultury popularnej i mediów masowych, a więc w kulturze, w której znak wizualny, czy – mówiąc ogólnie – obraz, zdominował kolektywną wyobraźnię ówczesnego społeczeństwa. Zarówno Eco, jak i UFO działali w obrębie tzw. mitów, symboli i rytuałów współczesności, odwoływali się do istniejących kodów, ikon oraz obrazów, za pomocą których przedstawiali rzeczywistość pełną ukrytych znaczeń. W tych działalnościach była zarazem ciekawość nowych fenomenów, jak i krytyczny komentarz mający „przebudzić” uśpioną czujność tych, którzy tym fenomenom biernie się poddają. W takim ujęciu UFO mogą reprezentować jedną z grup partyzanckich, o których wspomniał Eco podczas swojego wystąpienia na kongresie Vision '67.

Po trosze artystyczni terroryści, po części mówiący wernakularem krytycyzm, jammerzy kultury, jak „komunikacyjni guerrillas” Eco, zakłócają sygnał biegnący z nadajnika do odbiornika, zachęcając do idiosynkratycznych, niezamierzonych interpretacji. Przeszkadzając tym, którzy się nam narzucają, jammerzy nadają medialnym artefaktom nowe, wywrotowe znaczenia; rozszyfrowują je i pozbawiają uwodzicielskiej siły... (Dery, 2004)

Tym, co łączyło charyzmatycznego badacza i „bojowych jak wielu florenckich studentów” (Trini, 1971, s. 46), była właśnie partyzancka działalność mająca na celu demystyfikację ukrytych niebezpieczeństw masowego przekazu, oraz, jak Binazzi to określił, „otwartego nerwu” ówczesnego, włoskiego społeczeństwa. Zarówno Eco, jak i grupa UFO konfrontowali się z fenomenami kultury popularnej ze swoistą ironią, humorem, stosując parodię, często również prowokację. Dzięki temu podejmowane przez nich tematy traciły swoje apokaliptyczne lub nadmiernie optymistyczne zabarwienie, rozbrajając je, a tym samym poddając ponownemu, krytycznemu odczytaniu. Lekkość w takim podejściu pozwalała lepiej zagłębić się w argumenty i usunąć z nich patynę ambitnej powagi.

W obręb architektoniczno-urbanistycznej wojny podjazdowej w wykonaniu UFO wchodziły kwestie poruszane przez Eco podczas jego wykładów na Uniwersytecie Florenckim na temat semiologicznego odczytania architektury i jej roli w życiu społecznym.

Pierwszą z nich jest kwestia architektury jako komunikatu. Członkowie UFO przyjęli założenia semiologa o komunikatywnej funkcji architektury, traktując swoje dmuchane obiekty niczym uliczne billboardy, na których widniały napisy łączące w sobie hasła reklamowe z odniesieniami do bieżących wydarzeń społecznych i politycznych. Kolejną kwestią przejętą przez UFO za semiologiem było nadanie znaczenia funkcjom sekundarnym architektury, a więc funkcjom związanym z wyobrażeniami i emocjami, jakie kryją się za daną formą czy obiektem. W ten sposób interpretowali kolektywną wyobraźnię ówczesnego społeczeństwa zdominowaną przez kulturę popularną. W końcu wykazanie jakoby architektura nie była neutralną siłą wobec terytorium oraz wobec jej użytkowników, pokazując ukrytą sieć zależności.

Kontr-informacja i demystyfikacja, ironia i prowokacja, a także działanie bezpośrednio w terenie, wśród tłumu, poza oficjalnymi instytucjami, stały się narzędziami partyzanckiej, radykalnej działalności UFO.

Bibliografia

- Binazzi, L. (1974), Umberto Eco: „Segno”. *Domus*, 1974(530).
- Binazzi, L. (1974), Non-design. Dall’oggetto alla sopravvivenza. *Casabella*, 1974(386).
- Binazzi, L. (1989), Scrittura creativa. In *Lettere segrete. Antologia di scritti e di oggetti di design*. Milano, Włochy: Afro City Editore.

- Binazzi, L. (2012). Ghirizzi di luce. W: S. Pezzato (red.), *UFO Story: Dall'architettura radicale al design globale*. Prato, Włochy: Centro Per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci. (Oryginalny tekst 1990)
- Binazzi, L. (2016). *Caro Zio Umberto*. Pobrane z: <http://www.archphoto.it/archives/4231>
- Branzi, A. (2014). *Una generazione esagerata. Dai radical italiani alla crisi della globalizzazione*, Milano, Włochy: Baldini&Castoldi.
- Brugellis, P., Orazi, M. (2017). Radicali per sempre. W: P. Brugellis, G. Pettena, A. Salvadori (red.), *Utopie Radicali. Archizoom, Remo Buti, 9999, Gianni Pettena, Superstudio, UFO, Ziggurat*. Firenze, Włochy: Quodlibet Habitat.
- Burzyńska, A., Markowski, M.P. (2007). *Teorie literatury XX wieku*. Kraków, Polska: Znak.
- Dautrey, J., Quinza, E. (2014). *Strange Design. Du design des objets au design des comportements*, Villeurbanne, Francja: It editions.
- Dery, M. (2004). Jamming w imperium znaków: hacking, slashing i sniping. (E. Mikina, tłum.). *Magazyn Sztuki*, 2004(29).
- Didero, M.C., Audrito, F. (2015). *Il mercante di nuvole. Studio65: cinquant'anni di futuro*. Milano, Włochy: Skira.
- Dorfles, G. (2012). *UFO – Il Mostro dell'Id*. W: S. Pezzato (red.), *UFO Story. Dall'architettura radicale al design globale*. Prato, Włochy: Centro Per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci. (Oryginalny tekst 1974)
- Eco, U. (1976). *Le nuove forme espressive* W: V. Branca (red.), *Innovazioni tematiche espressive e linguistiche della letteratura italiana del Novecento*. Firenze, Włochy: Olschki Editore.
- Eco, U. (1996). *Diariusz Najmniejszy*. Kraków, Polska: Znak.
- Eco, U. (1999). *Semiologia życia codziennego*. Warszawa, Polska: Czytelnik.
- Eco, U. (2003). *Nieobecna struktura*. Warszawa, Polska: Wydawnictwo KR.
- Eco, U. (2008). *Dzielo otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Warszawa, Polska: Wydawnictwo W.A.B.
- Eco, U. (2010). *Apokaliptycy i Dostosowani*. Warszawa, Polska: Wydawnictwo W.A.B.
- Gramigna G. (2010) Tutto in parodia, perfino Manzoni. W: M. Cogo (red.), *Fenomenologia di Umberto Eco. Indagine sulle origini di un mito intellettuale contemporaneo*. Bologna, Włochy: Baskerville. (Oryginalny tekst 1963)
- La Pietra, U. (2011). *Abitare la città*, Milano, Włochy: Allemandi&C.
- Lotti, G. (2003). Il design in toscana dal dopoguerra ad oggi. W: G. Lotti, *La fabbrica bella: Design toscano storia e prospettive*. Firenze, Włochy: Aliana Editrice.
- Knapik, A. (2018). Architektoniczno-urbanistyczna działalność radykalnej grupy UFO z Florencji jako transpozycja semiologicznych teorii Umberta Eco. *Sztuka i Krytyka*, 2018(6), 35–64.
- Knapik, A. (2018). Radykalne projekty grupy UFO jako przykład architektury narracyjnej. *Quart: Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego*, 2018(2), 88–106.

- Mastrigli, G. (2015). *Superstudio. La vita segreta del monumento continuo*. Macerata, Włochy: Quodlibet.
- Mello, P. (2017). *Neoavanguardie e contrcultura a Firenze. Il movimento Radical e i protagonisti di un cambiamento storico internazionale*. Firenze, Włochy: Angelo Pontecorboli Editore.
- Navone, P., Orlandoni, B. (1974). *Architettura „radicale”*. Milano, Włochy: Documenti di Casabella.
- Navone, P., Orlandoni, B. (1975). *Architettura „radicale”*. *Casabella*, 1975(404–405).
- Trincherini, E. (2015). La produzione dell'arredo in Toscana dal secondo dopoguerra a oggi: pratiche ed estetiche. W: E. Trincherini, D. Turrini, M. Lovi, G. Pettena, *Creativa Produzione: La Toscana e il design italiano 1950-1990*. Lucca, Włochy: Fondazione Ragghianti.
- Pettena, G. (2004). *Radical design: Ricerca e progetto dagli anni '60 a oggi*. Firenze, Włochy: Maschietto Editore.
- Piccardo, E. (2012). *Sperimentare la parodia nello spazio pubblico*. W: S. Pezzato (red.), *UFO Story: Dall'architettura radicale al design globale*. Prato, Włochy: Centro Per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci.
- UFO. (1968a). Effimero Urbanistico scala 1/1 gli U.F.O. *Marcatrè*, 1968(37–40), 198–209.
- UFO. (1968b). Cosa non sono e cosa sono gli UFO. *Marcatrè*, 1968(41-42).
- UFO. (1970). Le cammelle di salvataggio. *Domus*, 1970(480).
- UFO. (1972). Giro d'Italia. *In*, 1972(6).
- UFO. (1973). Produzione industriale e creatività individuale U.F.O. *Casabella*, 1973(379).
- UFO. (1974a). Appunti per una ridefinizione del concetto di fantaurbanistica. Manifesto del discontinuo. *In più*, 1974(8).
- UFO. (1974b). Produzione industriale e creatività individuale. *Casabella*, 1974(384).
- Trini, T. (1971). Masaccio a UFO. *Domus*, 1971(495).
- Wolf, A. (2012). Superurboeffimero n.7: Umberto Eco's Semiologia and the Architectural Rituals of the U.F.O. *Archphoto 2.0_01. Radical City*, 28–29.

**Radical projects of Florentine UFO group
in the context of semiology of Umberto Eco**

Abstract

In my research project I begin to address the relationship between the radical activity of the Florentine UFO group and the semiology of Umberto Eco. The result of my analysis aims to demonstrate the great impact that Umberto Eco gave his students during his professorship at the faculty of architecture in Florence. His influence is noted not only in their close realtions, but also in their common interests for popular culture, comics stripes and mass media; not only in the similar approach to architecture as a sign, but also in their guerilla activity. On one hand, architectural and urban guerilla of UFO, on the other semiological guerilla of Umberto Eco.

Keywords: radical architecture, UFO group, architectural and urban guerilla, Umberto Eco, semiology.