

Tytuł

Sposoby współistnienia Sztuka i edukacja w Galerii Manhattan w Łodzi w latach 1991–2016

Autor

Joanna Glinkowska

Źródło

MIEJSCE 5/2019

URL

<http://miejsce.asp.waw.pl/sposoby-wspolistnienia/>

Abstrakt

Funkcjonująca w Łodzi w latach 1991–2016 Galeria Manhattan była miejscem wyjątkowym ze względu na swoją lokalizację i program. O jej fenomenie zdecydowało współistnienie skrajnych na pozór funkcji. Z jednej strony, jej działalność skierowana była do lokalnych odbiorców, mieszkańców blokowiska, na którym się mieściła. Aspekt ten wynikał z instytucjonalnych ram, określających status placówki jako osiedlowego domu kultury. Z drugiej – program i aspiracje miejsca wyznaczała autorska koncepcja kuratorska Krystyny Potockiej-Suwalskiej, ukierunkowana na prezentację sztuki progresywnej. Celem artykułu jest rekonstrukcja historii Galerii Manhattan na tle zmieniających się warunków dyktowanych polityką miasta oraz przemianami ustrojowymi wraz z reformami polityki edukacyjnej i kulturalnej. Najwięcej uwagi poświęcono pierwszej dekadzie nowego milenium. W tym czasie program artystyczny i program świetlicowo-kulturalny znalazły wspólny wyraz w działaniach w przestrzeniach miasta, sytuujących się na granicy sztuki, nauki i aktywizmu. Akcje, badania czy performanse odbywające się poza murami galerii niejednokrotnie tematyzowały jej najbliższe otoczenie: miasto, osiedle, blok. Z udziałem okolicznych mieszkańców, zaproszonych artystów oraz badaczy z dziedzin socjologii czy etnologii, realizowane były prekursorskie projekty miejskie, w których ciężący nad galerią w pierwszych latach jej funkcjonowania charakter domu kultury stał się jej integralną wartością. Przedstawione w tekście rezultaty badań zostały opracowane na podstawie materiałów archiwalnych oraz rozmów z osobami współpracującymi z galerią w różnych okresach jej działania.

Śródmiejska Dzielnica Mieszkaniowa, zwana potocznie Manhattanem, to osiem wieżowców z wielkiej płyty w centrum Łodzi. W latach siedemdziesiątych XX wieku, kiedy powstały, były najwyższymi budynkami mieszkalnymi w Polsce i jednym z symboli gierkowskiej modernizacji¹. Dwadzieścia lat później, w 1991 roku z inicjatywy Krystyny Potockiej-Suwalskiej w jednym z drapaczy chmur powstała galeria. Swoją nazwę niejako przejęła w spadku, z jednej strony – po zbudowanym na fascynacji nowoczesnością manhattańskim micie, z drugiej – po działającym na osiedlu domu kultury. Z czasem Galeria Manhattan okazała się jedną z najbardziej znaczących w kraju placówek prezentujących sztukę aktualną. Jej wyjątkowość opierała się jednak nie tyle na samym programie wystawienniczym, ile na umiejętnym łączeniu go z nowatorskimi koncepcjami edukacyjnymi i projektami problematyzującymi tożsamość miasta. Niniejszy artykuł ma za zadanie

rekonstrukcję historii galerii na tle zmieniających się warunków ekonomiczno-politycznych i instytucjonalno-organizacyjnych, ze szczególnym uwzględnieniem relacji pomiędzy dwoma filarami jej działalności: artystycznym i społeczno-edukacyjnym. Najwięcej miejsca poświęcam rekonstrukcji projektów miejskich jako formy synergii programu artystycznego i przedsięwzięć kierowanych do lokalnej społeczności. Próbę przybliżenia tego – dotychczas nieopracowanego² – tematu podejmuję w oparciu o kwerendę prasową, rozmowy z osobami zaangażowanymi w tworzenie miejsca oraz materiały z archiwum galerii, które obecnie znajdują się w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi.

Łódzki „Manhattan”. Kontekst miejsca

Budowa osiedla – jak wskazuje Julia Sowińska-Heim, przytaczając fragmenty dyskusji prowadzonych na początku lat siedemdziesiątych na łamach „Dziennika Łódzkiego” – dobrze wpisywała się w ówczesne tendencje, w których za najważniejsze zadania inwestycyjne uznawano budownictwo mieszkaniowe, będące tematem nieustającej »troski« władz, stanowiącej zresztą element propagandowy [...]. Jednocześnie w skali mikro pasowała do partyjnego „Programu rozwoju i modernizacji Łodzi”, zakładającego „radykalne zdynamizowanie rozbudowy miasta” i przyspieszenie „tempa jego modernizacji”, w celu stworzenia „miasta funkcjonalnego i pięknego”, między innymi poprzez rozwiązania urbanistyczne „nowoczesne, wielkomiejskie, wybiegające w przyszłość”³.

Śródmiejska Dzielnica Mieszkaniowa stała się atrakcyjnym miejscem do życia. Mieszkania tutaj otrzymali ludzie kultury, w tym filmowcy i artyści wizualni, m.in. Józef Robakowski, Julitta Sękwicz, Mirosława Marcheluk, Zdzisław Szostak, Marek Koterski i Ryszard Wyrzykowski⁴. Kontekst ten i jego dwa wymiary – mitologiczny i systemowy – silnie zdeterminował charakter Galerii Manhattan. Znaczenie miała tu nie tylko sama monumentalna zabudowa, niejednokrotnie będąca tematem pokazywanych w galerii prac i pretekstem do inicjowania projektów dotyczących miasta, ale również – pośrednio – podejmowane w tym miejscu w latach osiemdziesiątych działania artystyczne. Tu wspomnieć należy imprezę artystyczną *Lochy Manhattanu, czyli sztuka innych mediów. Wystawa instalacja* (1989), która odbyła się w podziemiach wieżowca przy ulicy Piotrkowskiej 182, oraz Galerię Wymiany założoną w 1978 roku i funkcjonującą w prywatnym mieszkaniu Józefa Robakowskiego. Mieszkanie, oprócz pełnienia funkcji wystawienniczej, służyło artyście za punkt obserwacyjny życia osiedla. Codziennosc na blokowisku stała się tematem filmu *Z mojego okna 1979–1999*, który rozpoczyna się słowami: „Nazywam się Józef Robakowski. Mieszkam w dużym wieżowcu przy ulicy Mickiewicza 19 na dziewiątym piętrze. Nasz budynek ma aż dwadzieścia pięter. Jest wspaniały. Położony w samym centrum Łodzi. Cały ten kompleks wysokościowców nazywamy dumnie »Łódzki Manhattan«”⁵. Już wtedy, podobnie jak

w realizowanych kilka dekad później akcjach i projektach miejskich inicjowanych przez kuratorkę Galerii Manhattan, Krystynę Potocką-Suwalską, osiedle posłużyło za synekdochę miasta, a nawet państwa – obrazy rejestrowane przez okienny otwór w wielkiej betonowej płycie jak w soczewce oddawały nastroje w Polsce w czasach schyłkowego PRL i zmiany ustrojowej.

Prehistoria. 1987–1991

W sąsiednim bloku, przy ulicy Wigury 15, w tym samym miejscu, w którym później mieściła się Galeria Manhattan, działalność artystyczno-wystawienniczą prowadzili kolejno: Sławomir Kosmyńka (1988), Tadeusz Porada⁶ (1988) i Krzysztof Skiba (1989–1990). Przestrzeń ta, wedle oficjalnych porozumień, od 1987 roku pełnić miała funkcję domu kultury: Spółdzielnia Mieszkaniowa „Śródmieście” podpisała porozumienie z Dzielnicowym Domem Kultury Łódź-Śródmieście (późniejsza nazwa: Śródmiejskie Forum Kultury, dalej: ŚFK)⁷, na mocy którego w trójkondygnacyjnym lokalu miała powstać filia DDK i funkcjonować pod nazwą DK Manhattan⁸. Jak czytamy w umowie, głównym celem działalności filii miało być „zabezpieczenie potrzeb kulturalnych mieszkańców – członków Spółdzielni, jej pracowników i samorządu terytorialnego nr 3”⁹. Mimo prób Porady, który inicjował akcje łączące element eksperymentalny z działaniem na rzecz lokalnego środowiska¹⁰, DK Manhattan nie posiadał określonego programu i czynny był incydentalnie¹¹. Dopiero trzy lata później miejsce zaczęło działać w regularnym trybie¹².

Pod koniec 1990 roku filia Dzielnicowego Domu Kultury Łódź-Śródmieście – DK Manhattan – zyskała nowego kierownika. Na stanowisku tym zatrudniono Krystynę Potocką-Suwalską, pracującą uprzednio jako wojewódzki inspektor do spraw plastyki w Wydziale Kultury Urzędu Miasta Łodzi¹³. Jako urzędniczka zajmowała się zakupami dzieł sztuki od artystów zrzeszonych w Związku Polskich Artystów Plastyków. Znała także środowisko artystyczne łódzkiej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych, zwłaszcza twórców i pedagogów zajmujących się tkaniną artystyczną i zaangażowanych w organizację Międzynarodowego Triennale Tkaniny¹⁴. Interesowała się także twórczością nową, niezależną, eksperymentalną i niekomercyjną. Doceniała działalność alternatywnej Galerii Wschodniej, założonej w 1984 roku w Łodzi i prowadzonej przez artystów; starała się ją wspierać, korzystając z możliwości, jakie dawała jej praca w Wydziale Kultury UMŁ¹⁵. Wspomogła również organizację *Lochów Manhattanu*, o czym mówiła w wypowiedzi zrelacjonowanej przez „Kalejdoskop”: „Wydział Kultury, doceniając sens artystyczny i rozumiejąc potrzebę wspierania takich przedsięwzięć, udzielił moralnego i finansowego poparcia tej imprezie”¹⁶. Podczas jej pracy w Wydziale Kultury stypendium artystyczne Prezydenta Miasta Łodzi w dziedzinie sztuk wizualnych otrzymało wielu twórców reprezentujących niezależną scenę artystyczną, m.in. Zbigniew Libera¹⁷.

W tej samej zamieszczonej w „Kalejdoskopie” w 1989 roku wypowiedzi Potocka-Suwalska

skomentowała kierunek rozwoju życia kulturalnego w Łodzi i stosunek władz miasta do nietradycyjnych praktyk artystycznych. Wskazała szereg negatywnych zjawisk wpływających na sztukę aktualną, a zarazem przedstawiła własną wizję ożywienia sceny artystycznej i możliwości wsparcia wartościowych inicjatyw. Trafnie zauważyła „postępującą dezintegrację środowisk twórczych i stagnację artystyczną, które są wynikiem m.in. kryzysu świadomości, kryzysu ekonomiczno-społecznego oraz swoistej »standaryzacji« działalności naszych instytucji upowszechnieniowych i artystycznych”¹⁸. Jako remedium na taki stan rzeczy zaproponowała powołanie ośrodka o profilu odmiennym od tradycyjnych instytucji wystawienniczych. Ośrodek ten „mógłby stworzyć pole do konfrontacji postaw i poglądów ludzi sztuki i nauki między innymi poprzez organizowanie sympozjów interdyscyplinarnych, prezentacji z komentarzem autorskim i dyskusją, czy też plenerów poszerzonych o refleksję teoretyczną”¹⁹. Ze względu na brak funduszy na utworzenie podobnego miejsca od podstaw zasugerowała, że należy „uzupełnić i poszerzyć profil jednej z już istniejących instytucji w taki sposób, by stała się ona ośrodkiem sztuki prawdziwie współczesnej”²⁰. Biorąc po uwagę profil, jaki w późniejszych latach zyskała Galeria Manhattan, można uznać, że to właśnie ona stała się tym miejscem, o którego potrzebie stworzenia mówiła wówczas Potocka-Suwalska. Procedury dotyczące powołania nowej kierowniczkich placówki zakończyły się w 1991 roku.

Rewizja domu kultury

Potocka-Suwalska, zachowując nazwę Manhattan, nadała trzypiętrowemu lokalowi o powierzchni blisko 500 m² tożsamość i od podstaw opracowała jego program. Jak wspomina: „Natychmiast narzuciła mi się myśl, że powinna to być galeria sztuki z funkcją edukacyjną dla dzieci”²¹. Zgodnie z tą koncepcją główna siedziba przy ulicy Wigury 15 została przekształcona w przestrzeń ekspozycyjną z miejscem dla koncertów i innych występów na żywo, natomiast w pozyskanym wówczas pobliskim lokalu, znajdującym się w wieżowcu przy ulicy Piłsudskiego 7, odbywały się zajęcia plastyczne z malarstwa, rzeźby i grafiki. Oba miejsca działały pod wspólnym szyldem – najpierw był to Klub Manhattan, później Galeria-Klub Manhattan²². Funkcja edukacyjna, narzucona przez strukturę instytucjonalną²³, była bliska kierownicze galerii, która po latach wspominała, że program edukacji twórczej „wynika z przeświadczenia, że w ten sposób przygotowuję przyszłych odbiorców do obcowania ze sztuką i kulturą, uczestniczę w budowaniu symbolicznego kapitału [...], który w Łodzi jest tak niski”²⁴.

Działalność edukacyjna galerii rozpoczęła się niemal jednocześnie z programem wystawienniczym²⁵. Z jednej strony były to tradycyjne zajęcia rozwijające umiejętności artystyczne, z drugiej – warsztaty prowadzone w szkołach, spotkania edukacyjne w galerii podejmujące zagadnienia związane z poszczególnymi wystawami, a także większe projekty

angażujące najmłodszych mieszkańców „Manhattanu”. Niedługo potem pojawiła się oferta komercyjna. Cieszące się dużą popularnością kursy tańca, nauki gry na instrumentach czy nauki dykcji były odpowiedzią na potrzeby mieszkańców. Zapytana o możliwość pogodzenia „działalności ambitnej z potrzebami bardziej plebejskimi”²⁶ Potocka-Suwalska stwierdziła, że jest to możliwe i praktykowane w jej placówce: „Prowadzimy tu zajęcia aerobiku i callaneticsu, nauki języków obcych, można pograć w tenisa stołowego i bilard dla dzieci”. Wspomniała też o planach uruchomienia kawiarenki, która w późniejszych latach stała się jednym z ważniejszych elementów tworzących charakterystyczną atmosferę miejsca. Na tyle ważnym, że w kolejnym regulaminie organizacyjnym z 1995 roku zawarto zapis uwzględniający jej działanie jako jedno z zadań „Manhattanu”: „Prowadzenie bufetu dla uczestników zajęć i imprez organizowanych przez Galerię-Klub »Manhattan«”²⁷. To pierwszy moment, w którym ujawnia się potransformacyjna presja logiki rynkowej wyrażająca się w przekonaniu, że kultura musi zarabiać sama na siebie²⁸: „Kultura podąża za gospodarką, od systemu centralnego sterowania do wolnego rynku”²⁹.

Główny człon programu edukacyjnego stanowiły jednak inicjatywy otwarte i nieodpłatne. Galeria Manhattan podjęła na tym polu współpracę z Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie oraz – w mniejszym stopniu – z Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu. Długofalowe projekty edukacyjne tworzone wspólnie z Marią Korczewską i Januszem Byszewskim z Laboratorium Edukacji Twórczej w CSW w Warszawie były pierwszymi, obok realizowanych przez Muzeum Sztuki, tego typu zajęciami w Łodzi³⁰. Działania edukacyjne, które dzisiaj ponownie stanowią niezbędny element prowadzenia instytucji kulturalnej, w latach dziewięćdziesiątych nie były wcale czymś oczywistym. Po zmianie ustrojowej nastąpiło załamanie charakterystycznego dla PRL systemowego myślenia o edukacji kulturalnej. Powodem był z jednej strony kryzys ekonomiczny i zmiana priorytetów finansowania, z drugiej – pragnienie niezależności wyrażające się w przekonaniu, że „najlepszą polityką kulturalną jest jej brak”³¹.

W strukturach galerii do połowy lat dziewięćdziesiątych edukacja twórcza stanowiła oddzielny filar – związany z funkcją domu kultury i wyraźnie oddzielony od programu wystawienniczego. Po roku 1995 proponowane dotychczas aktywności, związane z animacją wolnego czasu mieszkańców osiedla w formie imprez okolicznościowych, zaczynają ustępować miejsca projektom bardziej złożonym³². „Manhattan” z lokalnego ośrodka kultury zaczyna przeistaczać się wtedy w placówkę artystyczną liczącą się na arenie polskich instytucji sztuki. Na przełomie lat dziewięćdziesiątych i następnej dekady swoje prace pokazują tam Katarzyna Kozyra, Joanna Rajkowska, Grupa Ładnie, Cezary Bodzianowski. Potocka-Suwalska zaprasza czołowych artystów sztuki performansu w Polsce (Zbigniew Warpechowski, Jerzy Bereś), jako jedna z pierwszych prezentuje taniec butoh (Miho Iwata, Daisuke Yoshimoto), inicjuje cykl wystaw *W stronę Wschodu*, gdzie swoje fotografie prezentuje m.in. Boris Mikhailov, wtedy też rozwija scenę muzyczną (m.in.

Ścianka, Mikołaj Trzaska, Mazzoll, Trupy). Jednym z ważnych czynników wpływających na ten proces była zmiana struktury instytucjonalnej galerii, jaka miała miejsce w 1998 roku.

Galeria „spółdzielcza”

W wyniku konfliktu pomiędzy ówczesną dyrektorką Śródmiejskiego Forum Kultury Dorotą Koman a kierowniczką Galerii Manhattan Krystyną Potocką-Suwalską galeria została wyłączona ze struktury jednostek organizacyjnych podlegających ŚFK³³. W „Gazecie Wyborczej” z lipca 1998 roku czytamy: „Dwa miesiące temu Dorota Koman, dyrektor Śródmiejskiego Forum Kultury, wypowiedziała Krystynie Potockiej, szefowej Galerii Manhattan, umowę o pracę. Zaproponowała jej od 1 sierpnia – po upływie okresu wypowiedzenia – stanowisko młodszego inspektora w dziale imprez ŚFK”³⁴. Potocka-Suwalska tak odtwarza przebieg zdarzeń prowadzących do tej sytuacji:

Przychodząc na Manhattan, zwracałam niewiele uwagi na to, co powie moje kierownictwo, czyli dyrekcja ŚFK. Dlatego właśnie mogłam cokolwiek zrobić. To był mój punkt widzenia, mój wybór. Robiłam to, co uważałam za stosowne. Może to nie jest poprawne politycznie, żeby o tym mówić, ale bardziej zależało mi na mieszkańcach niż na szefostwie ŚFK. Kierowałam się wolnością działania, nie wyobrażałam sobie ograniczeń. Każde ograniczenia powodowały u mnie furię wściekłości. Kiedy mówiono, że coś było niemożliwe, to ja i tak musiałam to zrobić³⁵.

Takie działanie, jak przyznaje sama dyrektorka galerii, było możliwe m.in. ze względu na okoliczności powstawania galerii – w trakcie transformacji ustrojowej, w początkach polskiej demokracji, w czasie ogólnej dezorientacji. Sytuacja uległa zmianie, kiedy na stanowisku dyrektora ŚFK została zatrudniona nowa osoba, a jednocześnie Potocka-Suwalska wzmocniła swoje dążenia do usamodzielnienia galerii: „Zaczęłam zabiegać o to, żeby zyskać autonomię, stać się samodzielną instytucją. Chciałam odciąć się od przestarzałych struktur ówczesnie panujących w domu kultury. Dusiłam się w tym. Wszystkie zarobione pieniądze były mi zabierane, musiałam uzyskiwać zgody na jakiegokolwiek przedsięwzięcia artystyczne, moja wolność była ograniczona”³⁶. Wedle wizji nowej dyrekcji ŚFK Manhattan miał być zwykłym domem kultury, a wszystkie realizacje wykraczające poza typową działalność takiej instytucji traktowane były jako zbyteczne czy nawet zagrażające jej istnieniu. Potocka-Suwalska, która w swoich przedsięwzięciach starała się wychodzić poza schematy funkcjonowania miejskich jednostek zajmujących się kulturą, mówi: „Nie znosiłam tej struktury ograniczającej działanie domu kultury tylko do kursów językowych, tańca czy szycia”³⁷. Jej dążenia do uzyskania większej niezależności spotkały się z bezwzględną reakcją ŚFK: „W tym momencie zostałam zwolniona ze stanowiska kierownika filii. Zaproponowano mi najniższe w hierarchii stanowisko młodszego podinspektora”³⁸. Dla Potockiej-Suwalskiej było to jednoznaczne z zakończeniem współpracy. Jednak do zamknięcia galerii nie doszło.

List do dyrektora Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Miasta Łodzi podpisało kilkudziesięciu artystów zbulwersowanych wiadomością o zwolnieniu Potockiej-Suwalskiej i niepewną sytuacją galerii. Również mieszkańcy „Manhattanu”, którzy docenili inicjatywy kierowniczkę placówki, wstawili się za nią u władz miasta, a dyrektor spółdzielni mieszkaniowej zadeklarował wsparcie dla galerii. „Mieszkańcy, ze strukturami w postaci Rady Osiedla i Spółdzielni Mieszkaniowej »Śródmieście«, wystąpili do Urzędu Miasta Łodzi w mojej obronie i w obronie miejsca. Bronili mnie dlatego, że zaczęłam realizować szereg funkcji i zadań, które były przypisane tym strukturom spółdzielczym. Na przykład organizacja imprez, przedsięwzięcia społeczne i artystyczne dla mieszkańców”³⁹ – opowiada dyrektorka galerii. Reakcją urzędu miasta było całkowite przeniesienie odpowiedzialności za galerię na struktury spółdzielcze – dyrektor Wydziału Kultury i Sztuki UMŁ, Witold Jabłoński, ogłosił przejęcie galerii przez spółdzielnię mieszkaniową⁴⁰. Z dniem 1 sierpnia 1998 roku została rozwiązana umowa z 1987 roku zawarta pomiędzy SM Śródmieście a DDK Łódź-Śródmieście w sprawie filii DDK pod nazwą DK Manhattan, a oba zajmowane przez galerię lokale zwrócono spółdzielni⁴¹. Miejsce zyskało status galerii-osiedlowego klubu kultury działającego w strukturze spółdzielni mieszkaniowej. Taki model organizacji, w którym licząca się w obiegu ogólnopolskim galeria sztuki współczesnej należy do spółdzielni mieszkaniowej i jest przez nią współfinansowana, był w Polsce w latach dziewięćdziesiątych niezmiernie rzadki. Do dzisiaj istnieje jeszcze jedna galeria, która od 1988 roku funkcjonuje dzięki wsparciu spółdzielni mieszkaniowej – prowadzona przez Fredo Ojdę warszawska Galeria Działań. Należy ona do struktury Spółdzielni Mieszkaniowo-Budowlanej Imielin. Do Galerii Manhattan upodabnia ją nie tylko usytuowanie na blokowisku, ale także rozwinięty program skierowany do młodzieży⁴².

Wielozadaniowość na wolnym rynku

Paradoksalnie, opisany powyżej kryzys i zmiana organizacyjno-instytucjonalna, która nastąpiła w 1998 roku, wyszły galerii na dobre. Stała się ona odrębną placówką, a nie filią innej instytucji, co umożliwiło jej radykalizację programu artystycznego i podejmowanie coraz śmielszych, bardziej rozbudowanych przedsięwzięć. Z jednej strony kontynuowała wcześniejsze projekty, z drugiej – wprowadzała inne, często nowatorskie inicjatywy. Jednak sytuacja finansowa galerii – co typowe dla czasów transformacji ustrojowej – stała się bardziej skomplikowana.

Warunkiem finansowania Galerii Manhattan przez spółdzielnię mieszkaniową było utrzymanie funkcji domu kultury, czyli prowadzenie działalności skierowanej bezpośrednio do mieszkańców osiedla. Nie była to więc pełna niezależność, jednak nowa struktura przynależności stwarzała większe pole dla eksperymentów tak w zakresie wystawiennictwa, jak w dziedzinie edukacji i animacji. Ofertę zajęć skierowanych do mieszkańców osiedla proponował drugi filar placówki – Klub Manhattan. Wśród nich znalazły się m. in. zajęcia muzyczne (kursy wokalne, gry na pianinie,

gry na gitarze, studio piosenki), teatralne (aktorstwo, dykcja, ruch sceniczny), taneczne (taniec towarzyski, tańce latynoamerykańskie, disco, rap, hip-hop, zajęcia rytmiczno-taneczne) czy dziecięcy klub szachowy. W kolejnych latach Klub Manhattan oferował m.in. gimnastykę dla seniorów, aerobik czy zajęcia z terapii tańcem. Corocznie organizowano osiedlowy Dzień Dziecka, artystyczne ferie zimowe i półkolonie letnie dla najmłodszych (często o tematyce ekologicznej). Zastosowano model łączony – część z proponowanych przez galerię aktywności dostępna była za darmo, a część odpłatnie (jako dodatkowe źródło finansowania). Manhattan otrzymywał dofinansowanie w kwocie około 70 tysięcy złotych rocznie na realizację programu i dotacje celowe ze strony Urzędu Miasta Łodzi (Wydział Edukacji wspierał działalność edukacyjną, a Wydział Kultury i Sztuki finansował po części program artystyczny i pensje pracowników). Pozostałe koszty były pokrywane przez SM „Śródmieście”⁴³. Krzysztof Diduch, ówczesny prezes spółdzielni, informował, że „galeria nadal będzie placówką prowadzoną wspólnie przez spółdzielnię i miasto”⁴⁴. Część kosztów pokrywano również – w duchu wolnorynkowym – ze środków zarobionych na wynajmie lokalu galerii na imprezy, konferencje, kursy i szkolenia.

Placówka, która realizowała rozbudowany i wymagający program artystyczny, jednocześnie funkcjonowała więc równie prędko jako centrum rozrywkowo-rekreacyjne dla mieszkańców śródmiejskiego osiedla. Jednym z czynników wpływających na taką synergię i budującym specyfikę miejsca był rodzaj odczuwalnej tam swojskości, wręcz domowości. Jak mówi kierowniczką galerii, „artyści zawsze wyjeżdżali nasyceni, dobrze przyjęci i zawsze dobrze pamiętali to miejsce. Dbalam o to, żeby każdy, kto był w galerii dobrze się czuł. Pod każdym względem. Nie tylko artystycznym, ale również takim bytowym, emocjonalnym”⁴⁵. Swoją zasługę miała w tym także – co może wydawać się banalne – kuchnia: „Zaczęła pracować u nas Asia Orłowska, która fantastycznie gotowała, przyrządzała u nas posiłki z pełną fantazją, jak najlepsza mistrzyni kuchni”⁴⁶. Artystka i krytyczka sztuki Anka Leśniak zapytana o specyfikę galerii potwierdza, że „miejsce miało energię i moc przyciągania” i dodaje, wspominając mieszczącą się w piwnicy kawiarenkę: „Bywa tak, że artystów zabiera się na obiad po wernisażu. A Pani Krystyna podawała ten obiad u siebie w galerii”⁴⁷. Sama kawiarenka była miejscem szczególnym, mającym znaczny wpływ na charakter galerii. To tam po każdym wydarzeniu publiczność gromadziła się na część mniej oficjalną – nieformalne rozmowy i spotkania towarzyskie, niejednokrotnie zakrapiane alkoholem. Tam też najlepiej można było zaobserwować rozmywanie się granicy pomiędzy Manhattanem-galerią sztuki i Manhattanem-osiedlowym domem kultury. Kawiarenka była z jednej strony przestrzenią wernisażowych spotkań środowiska artystycznego, sprzyjającym jego integracji, dającym możliwość komentowania bieżących wystaw i kularowych rozmów z ich twórcami, z drugiej – miejscem odwiedzanym przez lokalną społeczność, spotykającą się na kierowanych do niej wydarzeniach kulturalnych, jak recitale muzyczne czy wieczory autorskie. Część z tych imprez znalazła się w programie galerii w wyniku sugestii mieszkańców osiedla.

W piwnicznych pomieszczeniach wieżowca gościli wtedy m.in. Anna Szałapak z Piwnicy pod Baranami (1996), Józef Szajna odwiedzający galerię w ramach cyklu Twórcy Polskiego Teatru Wizualnego (1996), Jan Stanisław Wojciechowski, komisarz polskiego pawilonu na Biennale Sztuki w Wenecji (1997), Andrzej Stasiuk (1998) czy Marcin Świetlicki (1999). Warto jednak raz jeszcze podkreślić, że zajęcia pozaartystyczne czy kuchnia – choć ważne w wymiarze lokalnej wspólnoty – pełniły też typową dla lat dziewięćdziesiątych funkcję systemową: pomagały zasilić budżet przeznaczany na ambitny program artystyczny.

Spośród wszystkich aktywności wpisujących się w zadania domu kultury, w połowie lat dziewięćdziesiątych najbardziej wyróżniały się długoterminowe projekty edukacyjno-twórcze o charakterze warsztatowym. Wtedy jeszcze prowadzone lokalnie, skrojone na skalę osiedla i adresowane do dzieci i młodzieży, miały być zapowiedzią późniejszych projektów miejskich. W założeniach programowych galerii czytamy:

Warsztat jest doświadczeniem grupowym, ale istotną i podstawową jego wartością jest proces i rezultat indywidualny. Warsztat to przesunięcie granicy z działania czysto edukacyjnego i pójście dalej w dziedzinę działania twórczego. Ważne są tu nie walory artystyczne stworzonych prac, ale przeżycia związane z ich tworzeniem. Wiara w możliwości tworzenia. Warsztaty kształtują twórczą postawę, przybliżają sztukę współczesną i ułatwiają jej odbiór⁴⁸.

Pierwszy z tego rodzaju długoterminowych projektów, zainicjowany przez Janusza Byszewskiego z Laboratorium Edukacji Twórczej przy warszawskim CSW Zamek Ujazdowski, rozpoczął się jeszcze w 1995 roku, a jego finał miał miejsce 15 lat później⁴⁹. *Przewodnik po Manhattanie*⁵⁰, bo taki tytuł nosił projekt i towarzysząca mu publikacja, był realizowany przez dzieci i młodzież ze Szkoły Podstawowej nr 14. Grupa około 20 uczniów w wieku 10–15 lat przez pół roku pracowała pod okiem Byszewskiego nad stworzeniem publikacji przedstawiającej osiedle widziane ich oczami. Powstała książka nawiązywała do typowych przewodników, jednak jej forma była zdecydowanie bardziej eksperymentalna. Składały się na nią materiały samodzielnie przygotowane przez uczestników warsztatów: mapy, rysunki, zdjęcia, teksty, wywiady. Metodę pracy, nazwaną w opisie projektu „demokratyzacją mediów”, nazwalibyśmy dziś partycypacyjną: „Rola dorosłych w tym przedsięwzięciu ograniczała się do ogólnej koncepcji, koordynacji oraz wyposażenia młodych autorów w niezbędne narzędzia pracy: aparat fotograficzny i magnetofon do nagrywania rozmów”⁵¹. Opisując ten projekt, Małgorzata Kosiec odwoływała się do PRL-owskiej wizji „Manhattanu” jako osiedla prestiżowego i artystycznego, a co najistotniejsze dla socjalistycznej retoryki – osiedla, na którym współżyją ze sobą różne klasy społeczne. Jej zdaniem wizja ta okazała się być jedynie mitem, fantazmatem dobrobytu oferowanym ludziom przez ówczesne władze razem z przydziałem mieszkań: „[...] to osiedle kontrastów społecznych.

Wystarczy przyjrzeć się jego najmłodszym lokatorom – różnice są tu szczególnie wyraźne. Parkingi okupują dzieciaki z nadzieją, że ktoś się zgodzi na umycie samochodu”, a w mieszkaniach „wnętrza wypełnione odgłosami telewizorów obleganych przez najmłodszych, najwierniejszą widownię”⁵². Inne dzieci mieszkające na tym samym osiedlu „żyją w sterylnym świecie drogich zabawek i sprzętów”⁵³. Zaangażowanie w projekt *Przewodnik po Manhattanie* miało nie tylko odczarować to „dziwne, surowe, przytłaczające”⁵⁴ miejsce i przedstawić je jako oswojone i domowe, ale także pozwolić każdemu z uczestników poczuć swoją sprawczość. We wstępie do przewodnika jedna z uczestniczek projektu pisała: „Na początku myślałam, że tylko wybrane osoby będą miały w rękach aparat. Jednak wszyscy go mieli. Bardzo się cieszyłam z tego powodu, ponieważ wcześniej w moim krótkim życiu zaledwie dwa razy mogłam się nim posługiwać”⁵⁵. Poczucie sprawczości budowała też niewątpliwie wspólna praca nad książką jako konkretnym, namacalnym efektem projektu.

Tradycyjny model edukacji, oparty na hierarchicznej relacji mistrz-uczeń, a więc na jednokierunkowym przepływie wiedzy od osoby postrzeganej jako autorytet w stronę tych, których należy edukować, zastępowany był w Galerii Manhattan modelem partycypacyjnym – tu prowadzący (raczej animator kultury niż nauczyciel) staje się uczestnikiem i na równi z innymi uczestnikami bierze udział w procesie wzajemnej nauki. Proces ten jest oparty na swobodnym przepływie wiedzy i ma na celu wypracowanie rezultatu, który nie jest z góry założony i często okazuje się zaskakujący. Dzieje się tak, gdyż w odróżnieniu od tradycyjnego modelu edukacyjnego, zakładającego określone potrzeby danej grupy, tutaj owe potrzeby są dopiero ujawniane i formułowane w trakcie wspólnej pracy. Janusz Byszewski dziś wyjaśnia ten sposób współpracy następująco: „Skoro [...] sytuujemy się w środku, relacje stają się wzajemne (oparte na współpracy, dialogu, wymianie), a słowo »uczyć« należałoby chyba zastąpić jakimś innym”⁵⁶.

Myślenie o mieście. Projekty badawcze i edukacyjno-społeczne jako sztuka

Po roku 2000 w działalności Galerii Manhattan można zaobserwować wyraźną tendencję programową: skupienie na projektach miejskich⁵⁷. Dotychczas oddzielne wymiary: artystyczny i związany z działalnością kulturalno-edukacyjną na rzecz mieszkańców osiedla, w pierwszej dekadzie XXI wieku znalazły wspólny wyraz w formie projektów realizowanych poza murami galerii, w przestrzeni miasta. Projekty te – długofalowe, poruszające aktualne kwestie społeczne – doprowadziły do ścisłego powiązania działalności Manhattanu jako domu kultury i Manhattanu jako galerii sztuki współczesnej. Od 2002 roku Potocka-Suwalska zapraszała artystów i artystki do realizacji projektów będących odpowiedzią na zadany problem czy temat. Działania te sytuowały się na granicy rezydencji artystycznych, projektów badawczo-naukowych, biennale sztuki i festiwali artystycznych – niekiedy nawet z elementami osiedlowego festynu. Poprzez wyjście

w przestrzeń osiedla i wkroczenie do różnych miejsc w Łodzi odnosiły się do lokalnych uwarunkowań, badały je, eksponowały i komentowały. Artystki i artyści nierzadko podejmowali zagadnienia z obszaru socjologii i antropologii – zdarzało się, że dzięki organizacyjnym staraniom kierowniczkii galerii mogli to czynić przy wsparciu badaczy i badaczek zajmujących się tymi dziedzinami. Za sprawą tego zwrotu w działalności Manhattanu projekty społeczno-edukacyjne, wcześniej oddzielone od programu artystycznego, przybrały formę realizacji artystycznych silnie osadzonych w kontekście łódzkim. Miasto było tematyzowane, badane i dokumentowane: „Galeria zapoczątkowała konsekwentnie rozwijającą się dyskusję o zdeintegrowanej tożsamości Łodzi”⁵⁸. Należy zaznaczyć, że w tym czasie w kontekście galerii ujawnił się też w pełni wpływ gospodarki wolnorynkowej, opartej na zasadzie konkurencji, na sytuację kultury. W archiwum galerii znajduje się obszerny segregator zawierający dziesiątki dokumentów, listów, próśb, maili wysyłanych przez Potocką-Suwalską do osób prywatnych, firm, instytucji, fundacji i urzędników. Kierowniczka galerii musiała szukać wsparcia finansowego i rzeczowego wśród podmiotów korporacyjnych, jak McDonald’s czy Selgros⁵⁹.

Pierwszym z miejskich projektów był *Łódź/Łodka/Boot/Lodke* z 2002 roku. Miała to być próba określenia aktualnej tożsamości Łodzi na tle wielokulturowej tradycji miasta, która nie przystawała już do jego współczesnej kondycji. Broszurę towarzyszącą projektowi otwierał tekst Lucyny Skompskiej, która podkreślała, że „Łódź ma wspaniałą przeszłość, niepowtarzalną. Ale ta przeszłość, zamknięta we frazesach jak w więzieniu, nie uczestniczy w teraźniejszości. Jak więc dać skrzydła idei tolerancji, idei współistnienia różnych kultur, kiedy jesteśmy odcięci od wiedzy, która pozwoliłaby w sposób świadomy uczestniczyć w świecie różnorodnych przekonań i wyznań, stylów i form sztuki, społecznych grup i subkultur”⁶⁰. Jako osoba związana z latami osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych z łódzkim środowiskiem artystycznym wyrastającym z neoawangardy, Skompska wpisywała projekt *Łódź/Łodka/Boot/Lodke* w tradycję związaną z Muzeum Sztuki w Łodzi i Warsztatem Formy Filmowej, licząc, że przyczyni się on, tak jak niegdyś *Lochy Manhattanu* czy *Konstrukcja w procesie*, do odnowienia związków miasta ze sztuką awangardową⁶¹. Autorka zaznaczała też, że Galeria Manhattan była niejako predestynowana do przygotowania imprezy, bowiem instytucja ta „poza prezentacją sztuki od dawna organizuje seminaria i dyskusje poświęcone obecnej sytuacji Łodzi, jej kultury i przyszłego rozwoju miasta”⁶². Przedsięwzięcie składało się z dwóch części. We wrześniu 2001 roku dziewięcioro artystów zebrało się w Łodzi na zaproszenie galerii. Podczas trzydniowego pobytu mieli zapoznać się bliżej z założeniami projektu i odkryć lub – w przypadku artystów tutejszych – odkryć dla siebie na nowo miasto. Oprócz wycieczek artyści uczestniczyli też w konwersatoriach o Łodzi i samej galerii z udziałem socjologów oraz historyków sztuki⁶³.

Rezultatem tego spotkania były gotowe pomysły na prace, który miały zostać zrealizowane

podczas kolejnego „zlotu”, w czerwcu 2002 roku. Potocka-Suwalska do udziału w projekcie zaprosiła Pawła Althamera, Annę Baumgart, Cezarego Bodzianowskiego, Artura Chrzanowskiego, Marcina Maciejowskiego, Artura Malewskiego, Józefa Robakowskiego, Roberta Rumasa i Jakuba Stępnia. Skompska charakteryzowała postawy tej grupy twórców następująco: „Tak jak niegdyś łódzka awangarda i neoawangarda, tak dzisiaj i oni określają swoją postawę jako analityczną i poznawczą, podpatrującą zachowania społeczne, badającą relacje międzyludzkie, śledzącą rozwój kultury popularnej”⁶⁴. Zapowiadała też, że „artyści wyjdą ze swoją sztuką na ulicę, między ludzi. Cele, jakie sobie stawiają, pozostają w obszarze sztuki, choć są formułowane w języku, łączącym w przedziwny sposób metaforykę z terminami z dziedziny socjologii czy etnografii [...]”⁶⁵.

Zaproszeni twórcy mieli rozmaite pomysły na dialog z łódzką rzeczywistością. Robert Rumas już w kwietniu powołał Komitet Nowy Czas dla Łodzi, który przeprowadził publiczną zbiórkę pieniędzy na rzecz uruchomienia nieczynnego od lat zegara na bramie zespołu fabryczno-pałacowego Izraela Poznańskiego przy ulicy Ogrodowej. Do 7 czerwca, dnia przeprowadzenia akcji artysty zatytułowanej *Kwadrans*, sprzedawano cegiełki w formie pocztówek. Zysk miał sfinansować koszt naprawy zegara. W trakcie akcji, w której wzięły też udział władze miasta z ówczesnym prezydentem Jerzym Kropiwnickim na czele, zegar zaczął funkcjonować ponownie, jednak spieszyl się o 15 minut – miał to być właśnie dodatkowy kwadrans na odrodzenie się miasta, symboliczny „nowy czas dla Łodzi”. Pod koniec maja w prasie zaczęły pojawiać się też komunikaty dotyczące akcji zaproponowanych przez Artura Malewskiego i Marcina Maciejowskiego. Ten pierwszy zapraszał mieszkańców Łodzi do udziału w spacerach szlakiem osób, które ukształtowały jego postrzeganie miasta, drugi zamieścił w rubryce „Praca” w „Gazecie Wyborczej” rysunki wyglądające jak oferty zatrudnienia w Galerii Manhattan. Oprócz tego, że były one zakamuflowanym zaproszeniem na wystawę artysty *Nowe miejsca pracy*, stanowiły też trafny i gorzki komentarz do ówczesnych realiów: „Podobnie, jak wraz z obszerną zawartością stron oferujących pracę utrzymuje się wysokie bezrobocie, tak i w przypadku tego ogłoszenia, rzeczywistość jaskrawo rozminęła się z obiecującym pozorem: galeria, wprost przeciwnie, musi ograniczyć miejsca pracy”⁶⁶. W odróżnieniu od ogłoszeń Maciejowskiego prasowe zapowiedzi Malewskiego doszły do skutku. 7 i 8 czerwca artysta zorganizował dwie piesze wędrówki. Uczestnicy pierwszej odwiedzili miejsca na codziennej trasie bezdomnego Andrzeja „Harry’ego Argentina”, zaś druga wędrówka pozwalała na przejście trasą zamożnej dziewczyny – Marianny. Obie trasy pokazywały miasto ze skrajnie odmiennych perspektyw, jednak przestrzennie w wielu punktach zbliżały się do siebie i przecinały⁶⁷. Z kolei Paweł Althamer powrócił do porzuconego przed laty pomysłu budowy w Łodzi dojo – sali ćwiczeń japońskiej sztuki walki kendo. Łódź miała według japońskich mistrzów stać się najważniejszym w Europie ośrodkiem kendo. Althamer, wówczas początkujący zawodnik tej dyscypliny, zwrócił uwagę na rolę, jaką takie miejsce mogłoby spełniać w uczeniu dyscypliny i bezpiecznego wyładowywania agresji⁶⁸. W ramach projektu *Łódź/*

Łodka/Boot/Lodke artysta zdołał jedynie zarysować założenia swojej koncepcji, ale pięć lat później wrócił do Łodzi, aby zrealizować ją w pełnej formie. Wtedy też, w 2007 roku, odbyły się trzymiesięczne warsztaty kendo prowadzone we współpracy z Fundacją Pomocy Rodzinie „Opoka”, a także warsztaty z komunikacji i sposobów radzenia sobie ze stresem. W *Projekcie kendo* Althamera wzięła udział młodzież i policjanci, a całość zakończyła się turniejem między tymi dwoma grupami uczestników⁶⁹.

Wśród realizacji projektu *Łódź/Łodka/Boot/Lodke* znalazła się też akcja Cezarego Bodzianowskiego *Partnerstwo miast, braterstwo krwi*, nawiązująca do regionalnej współpracy Łodzi z niemieckim Chemnitz. Artysta odwiedzał w obu miastach instytucje odpowiedzialne za współpracę międzynarodową, przekazując postulaty dotyczące dalszych form kooperacji. Z kolei Artur Chrzanowski zaprojektował i wydał serię pocztówek, które miały „zdemaskować drzemiące w łodzianach kompleksy”⁷⁰. Na kilkunastu dokumentalnych fotografiach wydrukowanych jako widokówki pokazał miejsca w Łodzi podpisane nazwami ikonicznych miejsc z całego świata: „Pomysł [...] jest niezwykle prosty i polega na próbie odnalezienia sobowtóra. Weźmy na przykład rzymskie Koloseum. Jak wygląda – wiadomo [...] proszę sobie wyobrazić, że autor »Pocztówek« to Koloseum znalazł w Łodzi! [...] z daleka nie poznasz. Gdzie owo Koloseum się znajduje? W jednym z łódzkich parków i jest zwykłym i maleńkim amfiteatrem [...]”⁷¹. Na podobnej zasadzie Chrzanowski zobrazował Orient Express, piramidy w Gizie czy World Trade Center.

Całość projektu *Łódź/Łodka/Boot/Lodke* łączyła identyfikacja graficzna autorstwa Jakuba Stępnia – „rozpowszechniony na folderach i billboardach projekt przypominający czerwono-biały szalik kibica z napisem »Łódź« w czterech językach: polskim, jidysz, niemieckim i rosyjskim”⁷², czyli w językach czterech nacji, które niegdyś zamieszkiwały miasto. Szalik kibica autorstwa Stępnia „wzbudzał zainteresowanie zarówno fanów Widzewa, jak i ŁKS-u, dwóch zwaśnionych klubów piłkarskich. Na pytanie »Za kim jesteś?« słyszeli odpowiedź »Za Galerią Manhattan«, co budziło ich ciekawość nowo odkrytym miejscem”⁷³. Można chyba zgodzić się z opinią, że „kibice dyskutujący o sztuce współczesnej i tożsamości miasta to niewątpliwy sukces projektu, który z założenia miał oddziaływać na wielu poziomach życia społecznego, pozostawać blisko najbardziej aktualnych kwestii”⁷⁴.

Projekt jako analiza tożsamości miasta nie zakończył się wraz z działaniami w przestrzeni miejskiej. Rok później miało miejsce jego podsumowanie w formie wystawy i debaty z udziałem „ludzi kultury, nauki, mediów i polityki”⁷⁵. Na spotkaniu, podobnie jak przy okazji wcześniejszych debat o mieście organizowanych przez Manhattan, nie stawili się politycy ani biznesmeni. Mimo to – a może raczej dzięki temu – nie padały tam puste słowa. Zaproponowano szereg działań, jakie należałoby wdrożyć, aby poprawić sytuację kultury w Łodzi. Były to m.in. takie pomysły jak

publikacja informatora na temat sztuki dla przyjezdnych, podjęcie kroków w celu integracji środowisk akademickich, stworzenie rodzimego pisma artystycznego pełniącego rolę forum dyskusyjnego czy wreszcie powołanie kontrkomisji kultury – jednostki niezależnej od władz miasta. Aby realizować powyższe postulaty, zebrani zdecydowali się założyć stowarzyszenie i wydelegowali ze swego grona osoby mające nakreślić jego statut⁷⁶. Choć inicjatywa okazała się efemeryczna, była chyba większym sukcesem projektu niż chwilowe zainteresowanie lokalnych kibiców sztuką współczesną.

Rezultatem jednej z debat, a zarazem kontynuacją *Łódź/Łodka/Boot/Lodke* był kolejny artystyczno-społeczny projekt miejski: *Kobieta na duszę* z 2003 roku, także skupiony na badaniu tożsamości miasta. Miał on rozwijać „podobne poszukiwania, tym razem koncentrując się na wybranym zagadnieniu – społecznej sytuacji kobiet w Łodzi”⁷⁷. Punkt wyjścia stanowiły stereotypy i utrwalone hasła budujące wizerunek Łodzi jako „miasta przemysłu włókienniczego”, „miasta ludzi bez pracy”, „miasta włókniarek”, „miasta kobiet”. Zaproszone artystki i artyści podjęli próbę aktualizacji „kobiecego mitu” Łodzi, odwołując się do właśnie szczególnego miejsca, jakie kobiety zajmowały w dziejach miasta: „To w dużym stopniu one budowały historyczny, społeczny, kulturowy wizerunek tego miasta. Pojawiły się tu wraz z rozwojem przemysłu włókienniczego. Zaludniły łódzkie fabryki. Stały się symbolem miasta szeroko rozpropagowanym w czasach PRL-u, toposem socrealizmu”⁷⁸. To także one najdotkliwiej odczuły w latach dziewięćdziesiątych skutki transformacji, z dnia na dzień tracąc swoje miejsca pracy⁷⁹. Potocka-Suwalska zwracała uwagę, że podobna rekapitulacja „społecznej, historycznej roli kobiety w powiązaniu z określonym miejscem, jego tradycją, historią nie była dotąd przedmiotem artystycznej analizy”⁸⁰ – ani w Łodzi, ani w żadnym z większych ośrodków sztuki w Polsce. Jednocześnie podkreślała, że nie chodzi jej o kolejną manifestację sztuki feministycznej, i zaznaczała odmiennność projektu od popularnych wystaw podejmujących w sposób tendencyjny temat doświadczeń kobiet. Projekt „wynika z potrzeby refleksji nad sytuacją kobiet w Łodzi [...] w perspektywie obecnej tożsamości miasta. Jest on także reakcją na wszechobecną problematykę kobiet, w galeriach nie tylko polskich, na jej jednostronność, związanie jej głównie z cielesnością i seksualnością”⁸¹. *Kobieta na duszę* odwróciła perspektywę – zamiast uogólniania i sprowadzania doświadczeń kobiet oraz kobiecości do jednego wzorca, skupiono się na konkretnych, jednostkowych sytuacjach, przedstawiając relację: (konkretne) miasto (z całym jego zapleczem historycznym) – kobieta. Do projektu zaproszeni zostali Anna Beata Bohdziewicz, Edward Dwurnik, Elżbieta Jabłońska, Barbara Konopka, Anna Krupska, Zbigniew Libera, Marta Pszonak, Dorota Podlaska, Magdalena Samborska i Julita Wójcik. Performans tej ostatniej najbardziej utkwił w pamięci uczestników projektu, a dziś krąży wśród łodzian niemalże jak jedna z miejskich legend. Artystka wykonała go przed otwarciem wystawy w jednej z opuszczonych fabryk, niegdyś będącej zakładem pracy dającym zatrudnienie rzeszy kobiet. Wójcik „wniosła na pierwsze piętro opuszczonego

i zdewastowanego skrzydła D Białej Fabryki Geyera dwa worki i dwie szczotki. Przebrała się w strój sprzątaczkę, rozrzuciła po hali wióry i zabrała się za zmiatanie⁸². Działanie to, zatytułowane *Pozamiatać po...*, nawiązywało do historii miasta jako ośrodka przemysłowego, centrum przemysłu włókienniczego, zatrudniającego tysiące kobiet do żmudnej, monotonnej pracy.

Kolejny projekt zakładał jeszcze inną perspektywę spojrzenia na miasto i jego uwarunkowania. Tym razem podjęto próbę przeanalizowania geograficznego położenia Łodzi w centrum kraju i wynikających z tego możliwości oraz ograniczeń. *Miasto binarne: Łódź-Warszawa. Utopia i rzeczywistość*, bo tak brzmiał tytuł przedsięwzięcia, odwoływało się do wizji miasta binarnego stworzonej przez architekta Jacka Damięckiego. „Koncepcja ta dorównuje swoim rozmachem projektom największego fantasty współczesnej urbanistyki Rema Koolhaasa. Damięcki zdaje się podzielać przekonanie Koolhaasa, że wiodący wpływ na kulturę wywiera rozwój infrastruktury urbanistycznej, zwłaszcza gdy przekroczony zostanie pewien próg wielkości. Według Damięckiego tylko połączenie dwóch największych aglomeracji pozwoli stworzyć metropolię na europejską skalę⁸³”

. Spełnienie tej utopijnej wizji miało być możliwe dzięki rozbudowaniu sieci komunikacyjnej: budowie superszybkiej kolei łączącej Łódź i Warszawę oraz lotniska położonego pomiędzy tymi miastami. Co istotne, Damięcki nie dążył do prostego odwrócenia binarnej opozycji między dominującą stolicą i prowincjonalną Łodzią. Wedle jego zamysłu nowe relacje miałyby raczej przybrać postać harmonijnego współistnienia. Proponował on „złożoną hybrydyzację obu organizmów miejskich gwarantującą nie tylko zachowanie różnic, co nawet intensyfikację różnorodności i wzmocnienie lokalnych tożsamości⁸⁴”.

Zaproszeni artyści łódzcy i warszawscy – Cezary Bodzianowski, Agnieszka Chojnacka, Wojciech Gilewicz, Katarzyna Kowalska, Robert Kuśmirowski, Konrad Kuzyszyn, Anka Leśniak, Artur Malewski, Anna Orlikowska, Andrzej Miastkowski (Wspólnota Leeżeć), Anita Pasikowska, Wiktor Polak, Igor Przybylski, Grupa Twożywo i Latająca Galeria Szu Szu – mieli zrealizować prace podejmujące temat relacji między Łodzią i Warszawą. Punktem wyjścia była dla nich zarówno futurystyczna koncepcja Damięckiego, jak i rzeczywiste, obserwowane przez mieszkańców obu miast relacje między metropoliami. Współkuratorem projektu obok Potockiej-Suwalskiej był Grzegorz Borkowski.

Podobnie jak poprzednie realizacje tego typu inicjowane przez Galerię Manhattan, *Miasto binarne* zaczęło się od dwudniowego seminarium. W październiku 2005 roku artyści zjechali do Łodzi, aby wziąć udział w spotkaniu i wprowadzeniu teoretycznym *Idee, utopie i rzeczywistość. Artyści w przestrzeni publicznej*. Temat relacji miejskich analizowany był zarówno przez pryzmat urbanistyki, jak i historii, socjologii, polityki oraz historii sztuki. Szczególny nacisk położono na

zagadnienie efemerycznych realizacji w przestrzeni publicznej. Niecały rok później, w czerwcu 2006, mieszkańcy Łodzi mogli już oglądać jedną z nich:

Na dworcu Łódź Fabryczna [...] pojawiła się ekipa instalująca czerwony transparent z napisanym białymi, prostymi literami zastanawiającym komunikatem. Ten typu wizualnej perswazji jeszcze i dziś kojarzy się z kodem propagandy realnego socjalizmu na tyle silnie, że zanim cały transparent stał się widoczny, nie obyło się bez wypowiedzianych przez przechodniów uwag w rodzaju: „Jak to? Przecież 1 maja już był”. Gdy wreszcie pełna treść zawieszono hasła zajaśniała bielą na czerwieni, okazało się, że dotyczy sprawy zupełnie innej⁸⁵.

Za całe zamieszanie odpowiadał Cezary Bodzianowski, który w ramach projektu postanowił wywiesić, w miejscu początku i końca codziennej podróży rzeszy łodzian na trasie Łódź–Warszawa i Warszawa–Łódź, transparent z hasłem „Najpiękniejsze warszawianki to przyjezdne”. Komunikat ten, jak czytamy w katalogu projektu, „nie jest tylko żartem, podkreśla przecież wkład osób z Łodzi w kształtowanie współczesnego oblicza Warszawy”⁸⁶.

Do codziennych podróży międzymiastowych odnieśli się także łódzcy artyści Wiktor Polak i Agnieszka Chojnacka. Ten pierwszy na dworcu w Łodzi umieścił napis „tu”, a na dworcu w Warszawie – „tam”, a także drugą parę rozdzielonych słów: „fik” i „mik”. Polak zwrócił uwagę na to, jak układają się relacje między miastami: „Perspektywa łódzka jest diametralnie różna od warszawskiej i to, z którego miejsca się wyrusza, nie jest obojętne”⁸⁷. Chojnacka natomiast wykonała pracę *Stereo*, która była zapisem dźwięku szybkiej kolei łódzkiej i warszawskiego metra. Dwa kanały dźwiękowe połączone w jeden utwór „wykreowały akustyczną iluzję łączącą dwa miasta i ukazującą – trochę na przekór naszym codziennymi doświadczeniom – ich podobieństwo”⁸⁸. Zgodnie z ogólnym założeniem łódzcy artyści zaprezentowali dokumentację swoich prac w warszawskiej Galerii XX1, natomiast artyści warszawscy w Galerii Manhattan.

Efekty dwóch spośród działań w przestrzeni miejskiej w ramach projektu można oglądać do dzisiaj. Na ulicy Moniuszki, odchodzącej od głównej spacerowej ulicy miasta – Piotrkowskiej – Piotr Kopik, Ivo Nikić i Karol Radziszewski, działający wspólnie jako Latająca Galeria Szu Szu, zainstalowali gwiazdę podobną do tych z pobliskiej Alei Gwiazd Łódzkiej Drogi Sławy, inspirowanej hollywoodzką Walk of Fame. „Ta nowa gwiazda nie wskazuje konkretnej osoby, lecz samą ideę obecności sztuki w przestrzeni miejskiej, jest raczej dyskretnym impulsem do uważności”⁸⁹. Zamiast nazwiska filmowej sławy znajduje się na niej napis „szu szu, Łódź-Warszawa”. Do dziś gwiazda Szu Szu, jedna z najciekawszych koncepcyjnie realizacji streetartowych w mieście, stanowi zagadkę dla wielu łodzian i przyjezdnych.

Zupełnie inny charakter ma dziś to, co pozostało po akcji Roberta Kuśmirowskiego. Artysta podjął

się eksploracji zabytkowych kanałów wodociągowych ciągnących się kilometrami pod ulicami Łodzi. Akcja *Kanał* dotyczyła tej części infrastruktury, która znajduje się pod Placem Wolności. Kuśmirowski „przemierzał najodleglejsze zakątki podziemnego miasta w nadziei odnalezienia śladów ludzkiej obecności, zapomnianych lub pozostawionych celowo przedmiotów, napisów, poukrywanych w szczelinach muru listów”⁹⁰. Działanie artysty miało podwójny finał. Po pierwsze, przedmioty znalezione, a także repliki wyobrażonych znalezisk zostały zaprezentowane w podczas wystawy. Po drugie, akcja ze swoim hucznym medialnie otwarciem, w którym uczestniczyli ówczesny prezydent miasta, przedstawiciele Zakładu Wodociągów i Kanalizacji i liczni dziennikarze, dała początek funkcjonującemu do dziś Muzeum Kanału „Dętka”. Obecnie Dętkę może zwiedzić każdy. Niestety, przedmioty z podróży Kuśmirowskiego w głąb łódzkiej ziemi, początkowo eksponowane w muzeum, już się tam nie znajdują, przez co mało kto łączy dziś Dętkę z Galerią Manhattan, bez której przecież to podziemne muzeum by nie powstało.

Ostatni większy projekt zainicjowany przez Galerię Manhattan przed przeniesieniem jej siedziby na ulicę Piotrkowską odbył się w 2008 roku i był zatytułowany *W sprzecznym mieście. Dokumenty tożsamości*. Wbrew temu tytułowi dotyczył nie tyle miasta, ile osiedla – wyrażenie „spreczne miasto” zostało tu użyte jako rodzaj synekdochy, dzięki której udało się zaznaczyć swoistość osiedla jako oddzielnego, samowystarczalnego organizmu, pełnego sprzeczności mikromiasta w mieście. Przedsięwzięcie to, obejmujące badania osiedla – najbliższej okolicy galerii – miało najbardziej naukowy charakter z dotychczasowych. Za inspirację posłużyła myśl Jamiego Lenera, brazylijskiego urbanisty, autora idei akupunktury miasta. Potocka-Suwalska tak uzasadniała potrzebę i sens realizacji projektu: „W mieście »obudzonym« w nowej rzeczywistości ustrojowej ta w pewien sposób bezimienna dotąd przestrzeń, dzięki artystycznym strategiom i działaniom [...] doczekała się swego rodzaju waloryzacji [...]”⁹¹. Działania artystyczne „pomagają, poprzez dotarcie do historii mieszkających tu ludzi, ujawnić prawdę i pamięć konkretnego miejsca, określić jego specyfikę i charakter, skonfrontować mitologię z rzeczywistością”⁹². Miały one „znieść odium anonimowości z tego miejsca. Przebadać je (w sensie dosłownym, jak i przenośnym, ponieważ często mówi się, że sztuka partycypacyjna »bada« podobnie jak nauki społeczne), aby go » dotknąć«, wywołać ruch i reakcję – na miejsce oraz w nim”⁹³.

Oprócz realizacji artystycznych projekt obejmował etnograficzne badania terenowe prowadzone dzięki współpracy galerii z Instytutem Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Łódzkiego. Do grupy badawczej skupionej wokół profesor Ingi Kuźmy oprócz czterech studentek etnologii należeli też Agnieszka Iwaszkiewicz i Krystian Darmach. Przedmiotem badań było osiedle i jego mieszkańcy. Badania miały „określić i ujawnić różne oblicza tego miejsca”⁹⁴, a ich efektem miały być tytułowe dokumenty tożsamości – „o charakterze artystycznym i naukowo-dokumentacyjnym”⁹⁵. Ze względu na wielkość osiedla grupa mieszkańców wskazana przez

Potocką-Suwalską do badań ograniczała się do mieszkających na Manhattanie „ludzi sztuki i kultury, twórców, artystów, ludzi mediów, architektów, plastyków, indywidualności”⁹⁶. Łącznie przeprowadzono kilkadziesiąt wywiadów, które stały się podstawą pracy przy drugiej części projektu nazwanej „instalacją społeczną”. Potocka-Suwalska opisywała jej przebieg następująco: „Tę część projektu współkreują mieszkańcy osiedla (nazwani przez nas »manhattańczykami«) – ci, którzy wciąż tu mieszkają, którzy już od nas odeszli lub zmienili miejsce zamieszkania. Przemówili w różny sposób: bezpośrednio, poprzez medium filmowe, swoją pracę/dzieło czy też stworzone sytuacje. Uruchomiony został w ten sposób proces różnych narracji, historii i opowieści o miejscu, które zasługuje na wyraziste określenie i nazwanie”⁹⁷. Wśród tych społecznych instalacji w sekcji *Filmowe narracje manhattańczyków* znalazły się filmy realizowane na osiedlu, m.in. *Życie wewnętrzne* Marka Koterskiego, *Stary człowiek i pies* Witolda Leszczyńskiego oraz film Michała Daleckiego, jednego z pierwszych mieszkańców „Manhattanu”. Udostępniono także dokumentację Wacława Kabzińskiego – lokalnego animatora kultury popularnej i dokumentalisty, a także zaprezentowano muzyczno-słowną instalację kompozytora Zdzisława Szostaka.

Jak podkreślała kierowniczka galerii, „integralną częścią instalacji społecznej była akcja Joanny Warsz *Kim byli Indianie Manhattanu?* – inscenizowane spacerowanie z mieszkańcami osiedla”⁹⁸. Tłumacząc tytuł zaproponowanego przez siebie działania, Warsza pisała: „Dlaczego słynny bulwar Broadway niespodziewanie przebiega na skos miasta zbudowanego na planie przecinających się prostopadle ulic? Główna oś nowojorskiego Manhattanu jest śladem po wydeptanym niegdyś przez Indian szlaku”⁹⁹. Kuratorka, chcąc zwrócić uwagę na lokalne zjawiska i znaczenia – swoisty kod wytworzony przez łódzkich manhattańczyków, zaproponowała formę wycieczek z mieszkańcami osiedla¹⁰⁰. Rdzenność symbolizowana przez tytułowych Indian była w tym przypadku odniesieniem do lokalności i „wtajemniczenia”, które podczas spacerów stały się także udziałem osób spoza osiedla. Uczestnicy wycieczek mieli szansę zobaczyć manhattański *one million dollar view* zaprezentowany przez Małgorzatę Bączyńską – „kolekcjonerkę” widocznych z jej okna wschodów i zachodów słońca. Bardziej odważni mogli wybrać się na spacer zatytułowany *Witraże i mozaiki w bloku, pijaństwo na klatkach*, prowadzony przez Pawła „Runę” Fabiszewskiego, który sam o sobie mówi: „rzeźbiarz, malarz, witrażysta, wódka czysta”¹⁰¹.

Część efektów pracy etnologów była zupełnie nieplanowana. Zapis rozmów z mieszkańcami i jego opracowanie w postaci archiwum pamięci mieszkańców „Manhattanu” znalazło się w archiwum Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Łódzkiego. Materiałami zainteresowało się Stowarzyszenie Topografie oraz Muzeum Historii Miasta Łodzi. „Zatem – jak pisze Kuźma – projekt wyewoluował. Stał się katalizatorem działań nie tylko o potencjale stricte naukowym, badawczym, dokumentacyjnym czy źródłoznawczym, lecz w najszerszym sensie tego słowa – kulturalnym oraz społecznym. Generuje skutki, które odbierać będą mogli bezpośrednio wszyscy

zainteresowani tym mieszkańcy Łodzi”¹⁰².

Do projektu *W sprzecznym mieście* zaproszono również dziesięcioro artystek i artystów: niektórzy z nich znani byli publiczności z wcześniejszych projektów (Julita Wójcik, Artur Chrzanowski), inni – stawiali swoje pierwsze kroki po ukończeniu studiów (Emilia Kuryłowicz). Jedną z realizacji, tak jak projekt Warszawy inspirowana nowojorskim Manhattanem, tworzyła symboliczne połączenie między Łodzią a Nowym Jorkiem. Krzysztof Topolski zaproponował działanie nieco podobne do tego, które Agnieszka Chojnacka zrealizowała podczas *Miasta binarnego*. Chodziło o połączenie dwóch odległych od siebie przestrzeni za pośrednictwem sfery audialnej. Topolski poprosił dwóch nowojorskich artystów, aby wykonali nagrania terenowe na amerykańskim Manhattanie. Następnie owa impresja dźwiękowa została wyemitowana na antenie Studenckiego Radia Żak działającego przy Politechnice Łódzkiej. Odsłuchanie nagrań nowojorskich w przestrzeni łódzkiego „Manhattanu” pozwoliło, aby oba dzielące nazwę miejsca – wirtualnie, ale jednocześnie sensorycznie – nałożyły się na siebie.

Zupełnie inaczej na zaproszenie do udziału w projekcie odpowiedział Jacek Niegoda. Zamiast szukać związków z Manhattanem zza oceanu skoncentrował się na pracy z zastanymi kontekstami i pamięcią miejsca. Wpadł na pomysł powołania Komitetu Osiedlowego „Z mojego okna”. Było to bezpośrednie nawiązanie do filmu Józefa Robakowskiego, artysty i mieszkańca osiedla. W okresie, gdy odbywały się działania miejskie w ramach *Sprzecznego miasta*, elewację bloku zamieszkiwanego przez Robakowskiego pokrywała wielkoformatowa reklama sklepu Media Markt mająca postać wielkoformatowej strzałki. Niegoda chciał przesunąć strzałkę tak, aby wskazywała na okno Robakowskiego – to samo, które służyło przez tyle lat za punkt obserwacyjny i przyczyniło się do powstania jednego z najważniejszych filmów artysty. Dzięki powołaniu komitetu projekt Niegody stał się też impulsem do integracji społecznej – mieszkańcy osiedla, członkowie komitetu działali razem dla osiągnięcia wspólnego celu.

Projekt *W sprzecznym mieście. Dokumenty tożsamości* był niewątpliwie jedną z najbardziej rozbudowanych, złożonych wewnętrznie i istotnych działań zainicjowanych przez Galerię Manhattan – tak ze względu na jakość realizacji artystycznych oraz wartość badań etnograficznych, jak i dzięki otwartości, inkluzywności i współdziałaniu z lokalną społecznością na każdym etapie przedsięwzięcia. Była to też jedna z niewielu sytuacji, gdy mieszkańcy osiedla licznie i w pełni zaangażowali się w proponowane przez galerię artystyczne inicjatywy.

Manhattan Piotrowska

Okres projektów miejskich zamyka rok 2012. To wtedy „Manhattan” zmienia swoją siedzibę. Z osiedla, od którego zaczerpnęła swoją nazwę, galeria jest zmuszona przenieść się do ścisłego

centrum miasta – na ulicę Piotrkowską. Przez lata wyraźnie wpisująca się swoimi działaniami w specyfikę Śródmiejskiej Dzielnicy Mieszkaniowej, zostaje z niej nagle wykorzeniona i „przesadzona” do lokalizacji, wydawać by się mogło, bardziej prestiżowej, lecz niemającej nic wspólnego z *genius loci*, z którego wyrastała. Powodem zmiany siedziby były problemy finansowe spółdzielni mieszkaniowej, w strukturze (i lokalu) której działał Manhattan. Wszystko stało się z dnia na dzień: „W ubiegły piątek wzywa mnie prezes i wręcza zwolnienie. Od 1 września galerii ma nie być. Tak zdecydowała rada nadzorcza. Dowiaduję się też, że galeria za dużo kosztuje, a spółdzielnia ma długi. Galeria Manhattan – mająca dwudziestoletni dorobek, będąca ważnym miejscem dla polskich artystów i mieszkańców, bo prócz wystaw, koncertów są też np. warsztaty plastyczne – przestaje istnieć”¹⁰³. W trakcie jednej z rozmów z kierowniczką galerii zapytałam, jak to się stało, że ta sama spółdzielnia, która jeszcze parę lat temu broniła galerii i wzięła ją pod swoją opiekę, następnie wyrzuciła ją na bruk. W odpowiedzi usłyszałam: „To był ogromny kryzys finansowy. Spółdzielnia zadłużyła się i szukała sposobów odciążenia finansowego. W pewnym momencie zaczęła likwidować swoje różne struktury. Zaczęło się od Galerii Manhattan, potem zlikwidowali garaż, budynek techniczny, a w tej chwili jest syndyk masy upadłościowej”¹⁰⁴.

Prezes Spółdzielni Mieszkaniowej „Śródmieście” Krzysztof Diduch zadłużył spółdzielnię na zawrotną kwotę ponad 30 milionów złotych. Wydział Kultury UMŁ, który do tej pory w dużej mierze finansował program galerii, próbował negocjować ze spółdzielnią. Władze samorządowe zaproponowały pokrycie kosztów utrzymania lokalu, jednak spółdzielnia, która wcześniej udostępniała pomieszczenie pro bono, ustaliła czynsz według stawek komercyjnych, które przekraczały możliwości budżetowe urzędu. Jednak nawet najbardziej atrakcyjna cena najmu nie uratowałaby galerii – spółdzielnia upadła, a syndyk sprzedawał elementy jej majątku, aby zmniejszyć gigantyczny dług. W stosunkowo krótkim okresie czasu zmieniły się diametralnie nie tylko losy galerii, ale też osiedla, z którego wyrosła. Pod koniec lipca 2012 roku Dorota Jarecka na łamach „Gazety Wyborczej” tak komentowała przebieg zdarzeń:

W Polsce w kulturze nic nie jest pewne. Prezes Spółdzielni Mieszkaniowej »Śródmieście« Krzysztof Diduch zwolnił Potocką-Suwalską. Spółdzielnia ma problemy finansowe. Wierzę, że prezes ma kłopoty, pisały o tym łódzkie gazety, ma sprawę w sądzie za to, że zlecił wycinkę drzew pod budowę apartamentowca. Zdumiewające jednak, że decyzji o zamknięciu galerii nie skonsultował z miastem, które utrzymuje jej program. To, że prezes uznaje galerię za swoją własność, jest przejawem prywatyzacji kultury¹⁰⁵.

W lokalu przy Piotrkowskiej – o wiele mniejszym niż pierwotne pomieszczenie galerii – Galeria Manhattan funkcjonowała jeszcze przez cztery lata, ale jej oferta musiała zostać znacznie ograniczona. Przestała organizować projekty edukacyjno-społeczne, nie odgrywała już też roli

domu kultury czy klubu osiedlowego, koncentrując się zasadniczo na programie wystawienniczym. Potocka-Suwalska nadal zapraszała artystów reprezentujących aktualne zjawiska w sztuce polskiej. W nowej siedzibie swoje prace prezentowali m.in. Monika Drożyńska, Zorka Wollny, Łukasz Jastrubczak, Ada „Adu” Kaczmarczyk czy Karol Radziszewski. Równie ważne były w tym okresie wystawy młodych artystów z Łodzi (Ola Kozioł, Joanna Szumacher, Aleksandra Chciuk, duet Robosexi, Paweł Hajncel), a także charakterystyczne dla Manhattanu prezentacje sztuki performansu. Te ostatnie jednak, ze względu na warunki lokalowe, często odbywały się na ulicy. Cztery lata po przeprowadzce na ulicę Piotrkowską Galeria Manhattan zakończyła swoją działalność. Powodów tej decyzji było kilka, ale jednym z głównych czynników, które przesądziły o jej podjęciu, była właśnie zmiana siedziby. Nowa przestrzeń stwarzała wiele ograniczeń, zniknęło też, tak ważne dla projektów problematyzujących najbliższą okolicę, zakorzenienie w kontekście osiedla. Co więcej, artyści wcześniej chętnie przyjeżdżający do Manhattanu także ze względu na atmosferę samego miejsca, zaczęli odmawiać udziału w wystawach. Potocka-Suwalska wspomina: „Gdy zaprosiłam tu Gomulickiego, to zobaczywszy to zaplecze, powiedział, że nie będzie w takiej przestrzeni występował”¹⁰⁶. Innym ważnym powodem zakończenia działalności galerii był gasnący zapach samej kierowniczkii: „Zwyczajnie wypaliłam się. W mniejszym stopniu mam też odniesienie do tego, co się dzieje aktualnie w sztuce”¹⁰⁷. Ostatecznie na decyzji zaważyły plany rewitalizacji miejskiej. W 2017 roku wszystkie podmioty zajmujące lokale w kamienicy przy Piotrkowskiej 118 musiały je opuścić¹⁰⁸. Wtedy też, po 25 latach prowadzenia autorskiej galerii, Krystyna Potocka-Suwalska postanowiła zakończyć swoją działalność.

Nakreślona w ogromnym skrócie historia Galerii Manhattan pozwala zauważyć z jednej strony wyraźny wpływ warunków ekonomiczno-politycznych, zmieniających się wraz z ustrojem państwa, na funkcjonowanie tej instytucji kultury. Z drugiej – samodzielność i konsekwencję programową kierowniczkii galerii, która niezależnie od zewnętrznych uwarunkowań starała się realizować swój autorski program oparty na łączeniu w strukturze jednej placówki funkcji artystycznej i edukacyjno-społecznej. Mimo że dyskusyjna pozostaje kwestia proveniencji silnego zainteresowania rolą edukacji twórczej (trudno ocenić, czy to konsekwencja PRL-owskiej polityki kulturalnej, zorganizowanej wokół domów kultury i nastawionej na upowszechnianie, czy indywidualnych poglądów i zainteresowań kierowniczkii galerii, czy wreszcie wpływu samego otoczenia osiedla mieszkalnego, zaprojektowanego z uwzględnieniem modernistycznej – a jednocześnie typowej dla państwa opiekuńczego – kompleksowej wizji spełniania funkcji społecznych), faktem jest silna obecność przedsięwzięć edukacyjnych i społecznych w nieomal każdym okresie działalności galerii. Działania te przybrały najpełniejszy kształt w okresie po roku 2000, kiedy oddzielone dotychczas filary edukacyjny i artystyczny spotykają się w formule długotrwałych projektów łączących w sobie aspekt twórczy, społeczny i naukowy, inicjując jednocześnie dyskusję i badania nad tożsamością Łodzi.

Bibliografia

AP, JP. *Galeria nadal śródmiejska*. „Gazeta Wyborcza”, 3.07.1998.

Banasiak, Jakub. *Prześlona dekada. Próby modernizacji państwowego systemu sztuki 1971–1980*. W: *Awangarda i państwo*, red. Dorota Monkiewicz. Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2018.

Bieszczad, Tomasz, Janusz Wiśnioch. „Manhattanu” dzień powszedni, rozmowa z Krystyną Potocką-Suwalską. „Kalejdoskop” 1993, nr 11.

Bodzianowski, Cezary. *Transparent*. W: *Miasto binarne: Łódź-Warszawa. Utopia i rzeczywistość*. Galeria Manhattan, Łódź 2006.

Borkowski, Grzegorz. *Binarne relacje*. „Obieg”, 1.06.2006, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/prezentacje/6023> (dostęp 20.09.2019).

Borkowski, Grzegorz. *Szu szu na ulicznym bruku w Łodzi*. „Obieg”, 11.11.2006, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/prezentacje/6017> (dostęp 20.09.2019).

Byszewski, Janusz (red.). *Przewodnik po Manhattanie*, katalog projektu. Galeria Manhattan, Łódź 1996.

Chojnacka, Anna. *Stereo*. W: *Miasto binarne: Łódź-Warszawa. Utopia i rzeczywistość*. Galeria Manhattan, Łódź 2006.

Cholewiński, Maciej. *Pocztówki z miasta*. „Kalejdoskop” 2002, nr 10.

Czapski, Łukasz. *Janusz Byszewski. Naśladownictwo jest niewolą*. ngo.pl, Portal Organizacji Pozarządowych, 7.08.2013, <http://wiadomosci.ngo.pl/wiadomosc/897580.html> (dostęp 20.09.2019).

Damrosz, Jerzy (red.). *Kultura polska w nowej sytuacji historycznej*. Instytut Kultury, Warszawa 1998.

Dudek, Krzysztof. *Kultura w ćwierćwieczu transformacji*. W: *Kultura i rozwój*. Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015.

Gdula, Maciej. *Odważ się być średnim! Genealogia i przyszłość polskiej klasy średniej*. „Krytyka Polityczna” 2015, nr 42.

Ilczuk, Dorota, Anna Wieczorek. *Finansowanie kultury ze środków publicznych*. W: *Kultura polska*

- w *dekadzie przemian*, red. Teresa Kostyrko, Marcin Czerwiński. Instytut Kultury, Warszawa 1999.
- Kazimierska-Jerzyk, Wioletta. *Kulturowa tożsamość*. „Exit” 2002, nr 3.
- Klamann, Iwona. *Z magistratu*. „Kalejdoskop” 1989, nr 9.
- Kolankiewicz, Leszek. *Kultura czynna: prahistoria animacji kultury*. W: *Animacja kultury. Doświadczenie i przyszłość*, red. Grzegorz Godlewski, Iwona Kurz, Andrzej Mencwel. Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2002.
- Kosiec, Małgorzata. *Magia Manhattanu*. „Kalejdoskop”, 1996, nr 11.
- Kostyrko, Teresa (red.). *Kultura polska 1989–1997. Raport*. Instytut Kultury, Warszawa 1997.
- Kowalska, Justyna. *Budowanie mostów między Łodzią i Warszawą* „Obieg”, 15.12.2006, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/recenzje/9489> (dostęp 20.09.2019).
- Kronika towarzyska. *Stypendia twórcze Prezydenta Miasta Łodzi w 1990 r.* „Kalejdoskop” 1990, nr 6(45).
- Kulazińska, Agnieszka. *Dolce utopia – między sztuką a społeczeństwem*. W: *Inne miejsce. Galeria Manhattan – 20 lat*. Stowarzyszenie „Obszary Kultury”, Łódź 2011.
- Kuźma, Inga. *Badania etnograficzne na łódzkim „Manhattanie”*. „Journal of Urban Ethnology” 2008, nr 9.
- Iwaskiewicz, Agnieszka, Inga Kuźma. *Problemy wiszą w powietrzu – o projektach w przestrzeni publicznej*, rozmowa z Joanną Warszawą. „Journal of Urban Ethnology” 2008, nr 9.
- Jarzębowska, Gabriela. *Kanał Roberta Kuśmirowskiego. Pamięć ukryta w przedmiocie i kłopoty z teorią*. „Obieg”, 19.10.2006, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/5895> (dostęp 20.09.2019).
- Lubiak, Jarosław. *Trans-tele-portacja. Infrastruktura fantazmatyczna miasta binarnego*. W: *Miasto binarne: Łódź-Warszawa. Utopia i rzeczywistość*, katalog projektu. Galeria Manhattan, Łódź 2006.
- Milewska, Magdalena (red.). *Galeria Manhattan. 25 lat działalności*. Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 2017.
- Mleczek, Franciszek W. *Przemiany gospodarcze – świadomość potrzeb kulturalnych – szanse rozwoju instytucjonalnych form upowszechniania kultury*. W: *Domy kultury w Polsce Ludowej*, red.

Józef Kargul. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1985.

O edukacji kulturalnej i artystycznej rozmawiają Anna Hryniewiecka, Janusz Byszewski, Sylwester Gałuszka i Mikołaj Robert Jurkowski. Prowadzenie dyskusji: Bogna Świątkowska. W: *Edukacja kulturalna jako projekt publiczny?*, red. Marta Kosińska, Karolina Sikorska, Agata Skórzyńska. Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2012.

Potocka-Suwalska, Krystyna. *Łódź – centrum tkaniny artystycznej.* „Kalejdoskop” 1989, nr 6(33).

Potocka-Suwalska, Krystyna. *Wstęp.* W: *Inne miejsce. Galeria Manhattan – 20 lat*, red. Aleksandra Talaga-Nowacka, Krystyna Potocka-Suwalska. Stowarzyszenie „Obszary Kultury”, Łódź 2011.

Potocka-Suwalska, Krystyna. *Wstęp.* W: *W sprzecznym mieście. Dokumenty tożsamości*, katalog projektu. Galeria Manhattan, Łódź 2008.

Robakowski, Józef. *Z mojego okna 1979–1999*, 16 mm, wideo, 20 min. <https://vimeo.com/197377733> (dostęp 20.09.2019).

Skłodowska, Marta. *Sztuka walki zamiast sztuki dla sztuki.* „Gazeta Wyborcza”, 21.06.2007.

Skompska, Lucyna. *Wstęp.* W: broszura projektu *Łódź/Лодка/Boot/Lodke*. Archiwum Galerii Manhattan, teczka: *Projekt Łódź/Boot – Artyści biorący udział – dokumentacja*, sygn. 2002/2.

Sowińska-Heim, Julia. *Artystyczne i naukowo-dokumentacyjne podróże po łódzkim Manhattanie.* „Sztuka i Dokumentacja” 2014, nr 11.

Stańczak, Xawery. *Macie swoją kulturę. Kultura alternatywna w Polsce 1978–1996.* Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2018.

Talaga-Nowacka, Aleksandra, Krystyna Potocka-Suwalska (red.). *Inne miejsce. Galeria Manhattan – 20 lat.* Stowarzyszenie „Obszary Kultury”, Łódź 2011.

Talaga-Nowacka, Aleksandra. *Pozamiatać po historii.* „Gazeta Wyborcza”, 21.05.2003.

Talaga-Nowacka, Aleksandra. *Złożmy się i załóżmy.* „Gazeta Wyborcza”, 22–23.03.2003.

Warsza, Joanna. *Kim byli Indianie Manhattanu?* W: *W sprzecznym mieście. Dokumenty tożsamości*, katalog projektu. Galeria Manhattan, Łódź 2008.

Weychert Waluszko, Monika. *Galernicy sztuki.* „Obieg”, 13.08.2014, <http://www.galeriadzialan.hg.pl/index.html>, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/33122> (dostęp 20.09.2019).

Załoski, Tomasz. *Galeria Wschodnia – biografia miejsca*. W: *Galeria Wschodnia. Dokumenty 1984–2017*, red. Daniel Muzyczuk, Tomasz Załoski. Galeria Wschodnia, Fundacja In Search Of..., Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2019.

Zaremba, Marcin. „*Bigosowy socjalizm*”. *Dekada Gierka*. W: *Polacy wobec PRL – strategie przystosowawcze*, red. Grzegorz Miernik. Kieleckie Towarzystwo Naukowe, Kielce 2003.

archiwalia

Archiwum Galerii Manhattan. Teczka: *Kobieta na duszę, opisy, foldery, sponsorzy, patronaci medialni*, sygn. 2003/3.

Archiwum Galerii Manhattan. Teczka: *Projekt Łódź/Boot – Artyści biorący udział – dokumentacja*, sygn. 2002/2, broszura projektu *Łódź/Лодка/Boot/Lodke; Program pobytu artystów uczestniczących w realizacji projektu artystyczno-socjologicznego pt. „Łódź/Boot/Лодка/Boat” w dniach 6-8 września 2001*.

Archiwum Galerii Manhattan. Teczki: *Przewodnik po Manhattanie*, sygn. 1995/1a; *Przewodnik po Manhattanie II*, sygn. 1995/1b, korespondencja i druki ulotne.

Archiwum Galerii Manhattan. *Założenia programowe Galerii Manhattan*, druk ulotny. 1995.

Archiwum Domu Literatury w Łodzi. Porozumienie z dnia 31 lipca 1998 roku pomiędzy Śródmiejskim Forum Kultury i Spółdzielnią Mieszkaniową „Śródmieście”.

Śródmiejskie Forum Kultury. Umowa z dnia 17 października 1987 roku zawarta między Spółdzielnią Mieszkaniową „Śródmieście” a Dzielnicowym Domem Kultury Łódź-Śródmieście.

Zarządzenie nr 13/95 Dyrektora Śródmiejskiego Forum Kultury w sprawie wprowadzenia regulaminu organizacyjnego.

1. Na ten temat zob. Marcin Zaremba, „*Bigosowy socjalizm*”. *Dekada Gierka*, w: *Polacy wobec PRL – strategie przystosowawcze*, red. Grzegorz Miernik, Kieleckie Towarzystwo Naukowe, Kielce 2003; Maciej Gdula, *Odważ się być średnim! Genealogia i przyszłość polskiej klasy średniej*, „*Krytyka Polityczna*” 2015, nr 42, s. 83–132; Jakub Banasiak, *Prześlona dekada. Próby modernizacji państwowego systemu sztuki 1971–1980*, w: *Awangarda i państwo*, red. Dorota Monkiewicz, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2018, s. 311–326. ↩
2. Galerii Manhattan poświęcone zostały dwie zbiorowe publikacje wydane z okazji 20 i 25 jubileuszu jej powstania. Żadna z nich nie przedstawia jednak w sposób kompleksowy historii instytucji; zob. *Inne miejsce. Galeria Manhattan – 20 lat*, red. Aleksandra Talaga-

- Nowacka, Krystyna Potocka-Suwalska, Stowarzyszenie „Obszary Kultury”, Łódź 2011;
Galeria Manhattan. 25 lat działalności, red. Magdalena Milewska, Poleski Ośrodek Sztuki,
Łódź 2017. ↵
3. Julia Sowińska-Heim, *Artystyczne i naukowo-dokumentacyjne podróże po łódzkim Manhattanie*, „Sztuka i Dokumentacja” 2014, nr 11, s. 55. ↵
 4. Ibidem, s. 56. ↵
 5. Józef Robakowski, *Z mojego okna 1979–1999*, 16 mm, wideo, 20 min, <https://vimeo.com/197377733> (dostęp 20.09.2019). ↵
 6. Kierownik DK Manhattan od kwietnia do października 1988, wcześniej dyrektor Art Forum (1977–1981) i galerii Na Piętrze (1975–1976) oraz prezes Stowarzyszenia Twórców Kultury (1984–1987). ↵
 7. Dzielnicowy Dom Kultury Łódź-Śródmieście powstał w 1982 roku w wyniku przekształcenia Zakładowego Domu Kultury „Lodex”. Od 1991 roku funkcjonował pod nazwą Śródmiejskie Forum Kultury, a od 2012 roku do dziś działa pod nazwą Dom Literatury w Łodzi. ↵
 8. Od lat sześćdziesiątych w we wszystkich dzielnicach Łodzi zaczęto tworzyć Dzielnicowe Domy Kultury. DDK Łódź-Śródmieście powstał stosunkowo późno, bo w 1982 roku. Przyczyną była duża „konkurencja” – istnienie placówek pełniących funkcje domów kultury przy każdym zakładzie pracy. Dzielnicowy Dom Kultury jako jednostka wyższego rzędu miał sprawować opiekę merytoryczną nad mniejszymi placówkami: świetlicami i klubami zakładowymi; na podstawie wydruku przekazanego autorce przez Dom Literatury w Łodzi: *Geneza powstania*, b.m. b.r. ↵
 9. Umowa z 17.10.1987 zawarta między Spółdzielnią Mieszkaniową „Śródmieście” a Dzielnicowym Domem Kultury Łódź-Śródmieście, Archiwum Domu Literatury w Łodzi. ↵
 10. Pierwszą inicjatywą Porady była akcja Studia pARTner. W skład grupy, która jako jedna z pierwszych w Polsce zajmowała się edukacją artystyczną, wchodził wtedy Jerzy Andruszko, Janusz Byszewski, Wiesław Karolak i Tomasz Teodorczyk. Na ten temat zob. Łukasz Czapski, *Janusz Byszewski: Naśladownictwo jest niewolą*, Portal Organizacji Pozarządowych, 7.08.2013, <http://wiadomosci.ngo.pl/wiadomosc/897580.html> (dostęp 20.09.2018); „Kalejdoskop” 1988, nr 9, s. 12. ↵
 11. Jednym z powodów trudności w tym okresie był model pracy Kosmyнки, który prezentował zjawiska marginalne, często bez zgody władz. Jak wspomina Ewa Bloom-Kwiatkowska, Porada próbował pomagać Kosmyńce, chcąc ugruntować legalnie jego działania, ten jednak nie chciał zgodzić się na związane z tym kompromisy: „Tadeusz na pewno wiedział, co robi. Był przede wszystkim dużo starszy od nas, bardziej doświadczony i chciał dobrze – chciał, żeby ta galeria przetrwała. Natomiast Sławek na pewno nie był dobrym partnerem do współpracy dla Tadeusza. Szedł w swoją stronę, absolutnie nikogo nie słuchał. No i Tadeusz

- musiał dawać sobie z tym radę, ale nie udało się nas utrzymać w tym miejscu. Przyszło pismo, trzeba było opuścić miejsce”; sobie rozmowa autorki z Ewą Bloom-Kwiatkowską, 21.03.2018. Na ten temat zob. Xawery Stańczak, *Macie swoją kulturę. Kultura alternatywna w Polsce 1978–1996*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2018, s. 69. ↵
12. W tym miejscu należy zaznaczyć, że historia Galerii Manhattan zaczyna się dopiero w 1991 roku. Nie ma ciągłości pomiędzy autorskim programem Krystyny Potockiej-Suwalskiej a wcześniejszymi działaniami w tym miejscu, sformalizowanymi pod szyldem DK Manhattan bądź nie. ↵
13. Iwona Klamann, *Z magistratu*, „Kalejdoskop” 1989, nr 9, s. 2–3. ↵
14. Krystyna Potocka-Suwalska, *Łódź – centrum tkaniny artystycznej*, ibidem. ↵
15. Grupa artystów, którzy założyli i prowadzili Galerię Wschodnią w początkowym okresie jej istnienia (Jerzy Grzegorski, Adam Klimczak, Mirosław Ledwośniński, Janusz Cegiela, Jarosław Dąbrowski i Paweł Duraj), uzyskała wsparcie finansowe z ówczesnego programu stypendiów artystycznych Prezydenta Miasta Łodzi. Komisja rozpatrująca wnioski o stypendia, której przewodniczyła Potocka-Suwalska, przyznała im indywidualne stypendia, dzięki czemu mogli wyremontować lokal galerii i rozpocząć działalność; zob. Tomasz Załuski, *Galeria Wschodnia – biografia miejsca*, w: *Galeria Wschodnia. Dokumenty 1984–2017*, red. Daniel Muzyczuk, Tomasz Załuski, Galeria Wschodnia, Fundacja In Search Of..., Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2019, s. 39. ↵
16. Iwona Klamann, op. cit., s. 2–3. ↵
17. *Stypendia twórcze Prezydenta Miasta Łodzi w 1990 r.*, w „Kalejdoskop” 1990, nr 6, s. 20. ↵
18. Iwona Klamann, op. cit., s. 2–3. ↵
19. Ibidem. ↵
20. Ibidem. ↵
21. Rozmowa autorki z Krystyną Potocką-Suwalską, 15.07.2016. ↵
22. Mimo zmian oficjalnej nazwy instytucji – od 1991 roku Klub Manhattan, od 1995 roku Galeria-Klub Manhattan – w powszechnej świadomości oraz na wszelkich drukach funkcjonowała ona przez cały okres swojej działalności pod nazwą Galeria Manhattan. ↵
23. Mimo przejęcia miejsca przez Potocką-Suwalską już po transformacji ustrojowej warto pamiętać, że polityka kulturalna PRL, z której wyrosła sieć Dzielnicowych Domów Kultury (DK Manhattan w pierwszych latach funkcjonował w tej strukturze), kładła nacisk na kwestie dostępności i upowszechniania kultury. Na ten temat zob. Franciszek W. Mleczek, *Przemiany gospodarcze – świadomość potrzeb kulturalnych – szanse rozwoju instytucjonalnych form upowszechniania kultury*, w: *Domy kultury w Polsce Ludowej*, red. Józef Kargul, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1985. ↵
24. Krystyna Potocka-Suwalska, *Wstęp*, w: *Inne miejsce. Galeria Manhattan – 20 lat*, op. cit., s.

9. ↩
25. Na okładce jednego z katalogów wystawy prac dzieci widnieje informacja: „Pracownia rysunku i malarstwa przy galerii i klubie Manhattan działa od września 1992”; katalog wystawy prac plastycznych dzieci z roku szkolnego 1998/99, Archiwum Galerii Manhattan. ↩
26. Tomasz Bieszczad, Janusz Wiśnioch, „*Manhattanu*” dzień powszedni, rozmowa z Krystyną Potocką-Suwalską, „Kalejdoskop” 1993, nr 11, s. 23. ↩
27. Zarządzenie nr 13/95 Dyrektora Śródmiejskiego Domu Kultury w sprawie wprowadzenia regulaminu organizacyjnego, Archiwum Domu Literatury w Łodzi. ↩
28. Gwałtowny spadek dochodów budżetowych w pierwszym okresie transformacji ustrojowej spowodował znaczne zaburzenia w sferze finansów publicznych – w listopadzie 1991 roku przyjęto nowelizację budżetu państwa, w wyniku której środki przeznaczone na kulturę zostały zmniejszone o ponad 30%. Co więcej, procesom decentralizacji towarzyszył wyraźny wpływ koncepcji neoliberalnych. Na ten temat zob. *Kultura Polska 1989–1997. Raport*, red. Teresa Kostyrko, Instytut Kultury, Warszawa 1997; *Kultura polska w nowej sytuacji historycznej*, red. Jerzy Damrosz, Instytut Kultury, Warszawa 1998. ↩
29. Krzysztof Dudek, *Kultura w ćwierćwieczu transformacji*, w: *Kultura i rozwój*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015, s. 68. ↩
30. Rozmowa autorki z Krystyną Potocką-Suwalską, 19.04.2017. ↩
31. Krzysztof Dudek, op. cit., s. 71. ↩
32. Od roku 1992 aż do zamknięcia placówki – mimo wielu zmian programowych – podstawową, ciągłą aktywność edukacyjną zapewniały funkcjonujące przy galerii pracownie plastyczne: rysunku i malarstwa, rzeźby oraz grafiki. ↩
33. Obok konfliktu personalnego da się tu zauważyć typowy dla tego okresu proces likwidacji placówek kulturalnych lub pozbywania się ich przekazując na szczebel lokalny: „Jednym ze skutków ograniczenia nakładów na kulturę była likwidacja znacznej liczby placówek kultury i zespołów artystycznych [...]”; Dorota Ilczuk, Anna Wieczorek, *Finansowanie kultury ze środków publicznych*, w: *Kultura polska w dekadzie przemian*, red. Teresa Kostyrko, Marcin Czerwiński, Instytut Kultury, Warszawa 1999, s. 190. ↩
34. AP, JP, *Galeria nadal śródmiejska*, „Gazeta Wyborcza”, 3.07.1998. ↩
35. Rozmowa autorki z Krystyną Potocką-Suwalską, 19.04.2017. ↩
36. Rozmowa autorki z Krystyną Potocką-Suwalską, 15.07.2016. ↩
37. Ibidem. ↩
38. Ibidem. ↩
39. Ibidem. ↩
40. AP, JP, *Galeria nadal śródmiejska*, op. cit. ↩
41. Porozumienie z dnia 31 lipca 1998 roku pomiędzy Śródmiejskim Forum Kultury i Spółdzielnią

- Mieszkaniową „Śródmieście”, Archiwum Domu Literatury w Łodzi. ↵
42. Zob. Monika Weychert-Waluszko, *Galernicy sztuki*, „Obieg”, 13.08.2014, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/33122> (dostęp 20.09.2019). ↵
43. Rozmowa autorki z Krystyną Potocką-Suwalską, 15.07.2016; AP, JP, *Galeria nadal śródmiejska*, op. cit. ↵
44. AP, JP, *Galeria nadal śródmiejska*, op. cit. ↵
45. Rozmowa autorki z Krystyną Potocką-Suwalską, 19.04.2017. ↵
46. Ibidem. ↵
47. Rozmowa autorki z Anką Leśniak, 26.06.2017. ↵
48. Założenia programowe Galerii Manhattan, druk ulotny, 1995, Archiwum Galerii Manhattan. ↵
49. Korespondencje i druki ulotne, Archiwum Galerii Manhattan, teczki: *Przewodnik po Manhattanie*, *Przewodnik po Manhattanie II*, sygn. 1995/1a, 1995/1b. ↵
50. O tym projekcie, jak również o innych projektach edukacyjnych i społeczno-artystycznych pisze Julia Sowińska-Heim, op. cit. ↵
51. Małgorzata Kosiec, *Magia Manhattanu*, „Kalejdoskop” 1996, nr 11, s. 29–30. ↵
52. Ibidem. ↵
53. Ibidem. ↵
54. Ibidem. ↵
55. *Wstęp*, w: *Przewodnik po Manhattanie*, praca zbiorowa uczestników projektu, red. Janusz Byszewski, Galeria Manhattan, Łódź 1996, s. nlb. ↵
56. Wypowiedź Janusza Byszewskiego zob. *O edukacji kulturalnej i artystycznej rozmawiają Anna Hryniewiecka, Janusz Byszewski, Sylwester Gałuszka i Mikołaj Robert Jurkowski. Prowadzenie dyskusji: Bogna Świątkowska*, w: *Edukacja kulturalna jako projekt publiczny?*, op. cit., s. 365. ↵
57. Druga, równie wyraźna linia programowa w tym czasie rysowała się wokół sztuki performans, jednak ze względu na określone ramy tekstu nie będę jej opisywać. ↵
58. Agnieszka Kulazińska, *Dolce utopia – między sztuką a społeczeństwem*, w: *Inne miejsce. Galeria Manhattan – 20 lat*, op. cit. s. 15. ↵
59. Listy do sponsorów znaleźć można w nieomal każdej teczce dokumentującej projekty galerii na przełomie wieków; zob. np. Archiwum Galerii Manhattan, teczka: *Kobieta na duszę, opisy, foldery, sponsorzy, patronaci medialni*, sygn. 2003/3. ↵
60. Lucyna Skompska, *Wstęp*, broszura projektu *Łódź/Лодка/Boot/Lodke*, Archiwum Galerii Manhattan, teczka: *Projekt Łódź/Boot – Artyści biorący udział – dokumentacja*, sygn. 2002/2. ↵
61. Ibidem. ↵
62. *Program pobytu artystów uczestniczących w realizacji projektu artystyczno-socjologicznego*

- pt. „Łódź/Boot/Лодка/Boat” w dniach 6-8 września 2001, Archiwum Galerii Manhattan, teczka: *Projekt Łódź/Boot – Artyści biorący udział – dokumentacja*, sygn. 2002/2. ↵
63. Ibidem. ↵
64. Lucyna Skompska, op. cit. ↵
65. Ibidem. ↵
66. Wioletta Kazimierska-Jerzyk, *Kulturowa tożsamość*, „Exit” 2002, nr 3, s. 2776. ↵
67. Ibidem. ↵
68. Broszura projektu *Łódź/Лодка/Boot/Lodke*, Archiwum Galerii Manhattan, teczka: *Projekt Łódź/Boot – Artyści biorący udział – dokumentacja*, sygn. 2002/2. ↵
69. Marta Skłodowska, *Sztuka walki zamiast sztuki dla sztuki*, „Gazeta Wyborcza”, 21.06.2007, s. 7. ↵
70. Wioletta Kazimierska-Jerzyk, op. cit., s. 2776. ↵
71. Maciej Cholewiński, *Pocztówki z miasta*, „Kalejdoskop” 2002, nr 10, s. 44–45. ↵
72. Wioletta Kazimierska-Jerzyk, op. cit., s. 2776. ↵
73. Agnieszka Kulazińska, op. cit., s. 19. ↵
74. Ibidem. ↵
75. Aleksandra Talaga-Nowacka, *Złożmy się i załóżmy*, „Gazeta Wyborcza”, 22–23.03.2003, s. 6. ↵
76. Ibidem. ↵
77. Krystyna Potocka-Suwalska, *Kobieta na duszę, założenia wstępne*, Archiwum Galerii Manhattan, teczka: *Kobieta na duszę, opisy, foldery, sponsorzy, patronaci medialni*, sygn. 2003/3. ↵
78. Ibidem. ↵
79. Ibidem. ↵
80. Ibidem. ↵
81. Ibidem. ↵
82. Aleksandra Talaga-Nowacka, *Pozamiatać po historii*, „Gazeta Wyborcza”, 21.05.2003, s. 6. ↵
83. Jarosław Lubiak, *Trans-tele-portacja. Infrastruktura fantazmatyczna miasta binarnego*, w: *Miasto binarne: Łódź–Warszawa. Utopia i rzeczywistość*, kat. projektu, Galeria Manhattan, Łódź 2006, s. nlb.
- ↵
84. Ibidem. ↵
85. Grzegorz Borkowski, *Binarne relacje*, „Obieg”, 1.06.2006, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/prezentacje/6023> (dostęp 20.09.2019). ↵
86. Cezary Bodzianowski, *Transparent*, w: *Miasto binarne...*, op. cit., s. nlb. ↵

87. Justyna Kowalska, *Budowanie mostów między Łodzią i Warszawą*, „Obieg”, 15.12.2006, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/recenzje/9489> (dostęp 20.09.2019). ↵
88. Anna Chojnacka, *Stereo*, w: *Miasto binarne...*, op. cit., s. nlb. ↵
89. Grzegorz Borkowski, *Szu szu na ulicznym bruku w Łodzi*, „Obieg”, 11.11.2006, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/prezentacje/6017> (dostęp 20.09.2019). ↵
90. Gabriela Jarzębowska, *Kanał Roberta Kuśmirowskiego. Pamięć ukryta w przedmiocie i kłopoty z teorią*, „Obieg”, 19.10.2006, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/5895> (dostęp 20.09.2019). ↵
91. Krystyna Potocka-Suwalska, *Wstęp*, w: *W sprzecznym mieście. Dokumenty tożsamości*, kat. projektu, Galeria Manhattan, Łódź 2008, s. nlb. ↵
92. Ibidem. ↵
93. Inga Kuźma, *Badania etnograficzne na łódzkim „Manhattanie”*, „Journal of Urban Ethnology” 2008, nr 9, s. 8. ↵
94. Krystyna Potocka-Suwalska, *Wstęp*, w: *W sprzecznym mieście...*, op. cit., s. nlb. ↵
95. Ibidem. ↵
96. Inga Kuźma, *Badania etnograficzne...*, op. cit., s. 7. ↵
97. Krystyna Potocka-Suwalska, *Wstęp do drugiej części projektu*, w: *W sprzecznym mieście...*, op. cit., s. nlb. ↵
98. Ibidem. ↵
99. Joanna Warsza, *Kim byli Indianie Manhattanu?*, w: *W sprzecznym mieście...*, op. cit., s. nlb. ↵
100. Joanna Warsza często w swoich projektach wykorzystuje spacer jako formę sztuki. Więcej o tej koncepcji przeczytać można w rozmowie z Joanną Warszą: *Problemy wiszą w powietrzu – o projektach w przestrzeni publicznej*, rozm. Agnieszka Iwaszkiewicz, Inga Kuźma, „Journal of Urban Ethnology” 2008, nr 9, s. 104–109. ↵
101. Ibidem. ↵
102. Inga Kuźma, *Badania etnograficzne...*, op. cit., s. 11. ↵
103. Dorota Jarecka, *Koniec Manhattanu?*, rozmowa z Krystyną Potocką-Suwalską, „Gazeta Wyborcza”, 25.07.2012, http://wyborcza.pl/1,75410,12185772,Koniec_Manhattanu_.html (dostęp 20.09.2019). ↵
104. Rozmowa autorki z Krystyną Potocką-Suwalską, 15.07.2016. ↵
105. Dorota Jarecka, *Prywatne, niczyje, publiczne*, „Gazeta Wyborcza”, 25.07.2012, http://wyborcza.pl/1,75410,12185769,Prywatne_niczyje_publiczne.html (dostęp 20.09.2019). ↵
106. Rozmowa autorki z Krystyną Potocką-Suwalską, 15.07.2016. ↵
107. Ibidem. ↵

108. Niektóre podmioty wynajmujące lokale w kamienicy pozostały w niej dłużej mimo nakazu opuszczenia miejsca, jak na przykład Galeria Odlot czy kawiarnio-galeria Surindustrialle. Do chwili obecnej (lipiec 2019) remont kamienicy nie został rozpoczęty. ↩

Joanna Glinkowska

ORCID

Absolwentka kulturoznawstwa (specjalności: nowe media oraz promocja sztuki) i międzynarodowych studiów kulturowych na Uniwersytecie Łódzkim. Swoją pracę magisterską, pisaną pod kierunkiem dr. Tomasza Załuskiego, poświęciła historii łódzkiej Galerii Manhattan. Do niedawna związana z Muzeum Sztuki w Łodzi. Prezeska Fundacji Obszar Wspólny, początkująca kuratorka. Współpracuje z wydawnictwem Archive Books. Publikowała teksty z zakresu współczesnej kultury i sztuki na łamach takich czasopism, jak „Notes na 6 Tygodni”, MiejMiejsce.com, „Sztuka i Dokumentacja”, „Kalejdoskop”, „Zoophilologica”.

ISSN 2450-1611