

Animowanie Miasta

Gdańsk przestrzenią artystów



Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

Animowanie Miasta



Gdańsk przestrzenią artystów

Animowanie Miasta



Gdańsk przestrzenią artystów

Badania studenckie
pod redakcją Barbary Forysiewicz

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
Gdańsk 2019

Recenzja
dr hab. Joanna Ostrowska, prof. UAM

Redakcja wydawnicza
Joanna Wawrzyńczak-UrbaneK

Projekt okładki i stron tytułowych
Karolina Zarychta
www.karolined.com

Na okładce wykorzystano zdjęcie spektaklu teatralnego
Mamadoo, *In Fireland*, Festiwal Teatrów Plenerowych i Ulicznych FETA,
Gdańsk 2012, fot. Piotr Rogalski

Skład i łamanie
PRACOWNIA

Publikacja sfinansowana w ramach nagrody 2. edycji Konkursu
Wydawnictwa Uniwersytetu Gdańskiego na najlepszą książkę
przedstawiającą rezultaty pracy doktorskiej
(Barbara Forsiewicz, *Witkacy i muzyka*, Gdańsk 2014)

© Copyright by Uniwersytet Gdański
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

ISBN 978-83-7865-792-7

© Copyright by Uniwersytet Gdański
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Armii Krajowej 119/121, 81-824 Sopot
tel./fax 58 523 11 37, tel. 725 991 206
e-mail: wydawnictwo@ug.edu.pl
www.wyd.ug.edu.pl

Księgarnia internetowa: www.kiw.ug.edu.pl

Książka dedykowana
Panu prof. dr. hab. Michałowi Błażejowskiemu,
naszemu wykładowcy i promotorowi

Spis treści

Barbara Forsysiewicz	
Wstęp	11
Karolina Milewska	
Animacja kultury w przestrzeni miejskiej. Miasto – punkt odniesienia współczesnych działań w kulturze	20
Rozwój potencjału społecznego w mieście	22
Nowa kategoria mieszkańców miasta	24
Kapitał kulturowy a kompetencje do uczestnictwa w kulturze	25
Płaszczyzny animacji kultury	27
Cele animacji kultury a specyfika przestrzeni publicznej	29
Sylwetka współczesnego animatora kultury	31
Trudności w pracy animatora	32
Agnieszka Dmitruczuk	
Sztuka publiczna w przestrzeni miejskiej – rozważania na wybranych przykładach	36
Jak definiować przestrzeń publiczną, w której jednym z wielu zjawisk jest sztuka?	38
Sztuka publiczna	42
Funkcje sztuki publicznej	53
Marta Sinięcka	
Pikaso i trójmiejski street art na tle ewolucji wizualnej sztuki w przestrzeni miejskiej.	65
Graffiti i street art	65
Rodzaje street artu	68
Historia graffiti i street artu w Polsce	74
Najważniejsi przedstawiciele street artu w Polsce	80
M-city – Mariusz Waras	80
Peter Fuss	80
Meat	81
Twożywo	81
Vlep[v]net	81
Sławomir Czajkowski „Zbiok”	82
NeSpoon	82
Trójmiejski street art	82
Iwona Zajęc	83
Gdańska Szkoła Muralu i Monumental Art Festival	84

Festiwal Traffic Design w Gdyni	86
Pikaso	87
Street art – wandalizm czy sztuka?	93
Sztuka uliczna, między niezależnością a komercją	95
Michał Mokrzycki	
Instytut Sztuki Wyspa na tle działalności artystycznej na terenach postoczniowych wobec przemian tych terenów (lata 2002–2014)	100
Wyspa szuka swojego miejsca	100
Galeria Wyspa	103
Warsztaty Projekt Wyspa	105
Fundacje	107
Stocznia	109
Modelarnia	110
Festiwal Alternativa i Hala 90B.	111
Subiektywna Linia Autobusowa	119
Obóz Solidarność – Solidarność Camp	121
Solidarni z Białorusią	123
Młode Miasto	125
Kolonja Artystów	128
Michał Szłaga	131
Narracje	132
Europejskie Centrum Solidarności	134
B90	138
Przestrzeń wolności	138
Stocznia jest kobietą	139
Katarzyna Tocha	
Gdańskie okno na teatr.	143
Teatr inwazyjny	145
Two w relacji mieszkańców Gdańska	147
Marta Formella	
Gdańskie teatry uliczne (1997–2013)	150
Teatr Ephata	150
Teatr Snów	153
FETA – Teatr na Specjalne Okoliczności	156
Międzynarodowy Festiwal Teatrów Plenerowych i Ulicznych FETA	158
Olga Roszak	
Polska scena fireshow	162
Sprzęt	164
Grupy	167

Soliści	170
Festiwale	172
Treningi oraz dodatkowe umiejętności	175
W drodze i poza domem	177
Środki ostrożności	178
Formy występów	180
Pokazy konkursowe	182
Występy buskerskie	183
Zakończenie	187

Barbara Forysiewicz

Wstęp

Przestrzeń miejska doczekała się wielu prób definiowania i określania swojej istoty. Ze względu na szeroki zakres odniesień stanowi przedmiot analiz zarówno dla badaczy współczesnych przemian dokonujących się w architekturze, jak i historyków, socjologów i kulturoznawców koncentrujących się przede wszystkim na aspekcie wzajemnych zależności pomiędzy człowiekiem a miejscem jego codziennego funkcjonowania, a także patrzących na obszar miejski jak na czynnik determinujący określone zachowania użytkowników.

Współczesna organizacja przestrzeni miejskiej odpowiada podstawowym potrzebom jej bywalców, spełniając funkcje praktyczne: usługowe, przemysłowe, handlowe, mieszkalne i rekreacyjne, oraz kulturowe, związane z upamiętnianiem przeszłości (m.in. zabytkowe budowle, miejsca pamięci, pomniki), religią (m.in. świątynie, cmentarze, miejsca kultu) i sztuką stanowiącą wytwór ludzkiej aktywności. Sztuka wykorzystuje umiejętności i talent twórcy, nierzadko operuje symbolem i jest realizowana pod wpływem zewnętrznego impulsu pobudzającego do nadania określonego kształtu niewyrażonej dotąd idei. W różnym stopniu zaspokaja ludzką potrzebę samorealizacji. W tymże aspekcie dostrzec należy znaczenie działań animacyjnych służących doświadczeniu i wyrażaniu określonych emocji, a także sprzyjających integracji społecznej poprzez współuczestnictwo i dialog szerokiej grupy osób. W działaniach animacyjnych i artystycznych otwarta przestrzeń miejska staje się tworzywem wielorazowego użytku, dającym się dowolnie modelować, kreować, przetwarzać i adaptować do nowych warunków, wpasowywać w szeroki kontekst przemian społecznych. Jednocześnie stanowi miejsce dialogu na tematy społecznie istotne za pośrednictwem form skodyfikowanych. Gdańsk, któremu w znacznej mierze poświęcona jest niniejsza publikacja, jest obszarem doskonale uzasadniającym tę tezę.

To w Gdańsku na jednym z największych w Polsce wielkopłytowych blokowisk, zbudowanym w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku na miejscu lotniska, mającym stanowić ucieleśnienie „wyobrażeń idealnego organizmu urbanistycznego”¹, oglądać można imponującą rozmachem

¹ M. Szumiło, *Murale w gdańskiej przestrzeni miejskiej [w:] Człowiek i miasto. Gdańszczanie między starą a nową tożsamością*, red. Z. Dymarski, Gdańsk 2017, s. 94.

napowietrzną galerię muralu. Ekspozycja obejmuje około sześćdziesięciu wielkoformatowych prac stworzonych na szczytowych ścianach bloków. Jej początki sięgają 1997 r., kiedy to w związku z obchodami tysiąclecia Gdańska „z inicjatywy Macieja Nowaka i Rafała Roskowińskiego zorganizowany został [na gdańskiej Zaspie] Festiwal Malarstwa Monumentalnego”². Wówczas ponura ściana budynku 33a przy ulicy Dywizjonu 303 opatrzona została barwnymi kadrami z historii miasta. Inspiracją dla autora muralu R. Roskowińskiego były bowiem „wizyta papieża Jana Pawła II i pochodzenie Lecha Wałęsy”³. Na innych budynkach widnieją obrazy pozwalające odbiorcy na większą swobodę interpretacyjną. Nietrudno zauważyć, że wydarzenie z Zasy przyczyniło się w znacznym stopniu do spopularyzowania street artu w Gdańsku jako najliczniej reprezentowanej formy artystycznego wyrazu i zarazem publicznego dyskursu. Mur stał się miejscem wyrażania osobistych refleksji artystów, a także poglądów społeczno-politycznych. „Sztuka jako element społecznego tworzenia rzeczywistości to koncepcja wywodząca się z teorii krytycznej. Autorzy szkoły francuskiej widzieli w niej moc emancypacyjną, która pozwoli na ujawnienie prawdy o społeczeństwie. Ich ideą była sztuka zaangażowana, która dąży do zmiany czynników warunkujących społeczne sytuacje. Taka koncepcja była wykorzystywana przez systemy totalitarne”⁴, o czym szerzej wspomina w niniejszej publikacji Marta Sieniecka.

Autorka artykułu *Pikaso i trójmiejski street art na tle ewolucji wizualnej sztuki w przestrzeni miejskiej* nakreśla historię zjawisk street artu i graffiti, omawia polskie realizacje na tle dokonań światowych. Koncentruje się na trójmiejskich przedstawicielach sztuki ulicznej, a w szczególności na działającym w Gdańsku twórcy o pseudonimie Pikaso. W tekście autorstwa M. Sienieckiej zauważalny jest problem właściwego klasyfikowania zjawisk wyróżniających się w przestrzeni miejskiej. Czy graffiti można zaliczyć do street artu? Według Piotra Zańko street art obejmuje swym znaczeniem „dyskusyjne działania, zazwyczaj nielegalne, które graficznie lub sytuacyjnie zaistniały na ulicach wielkich miast, kontestujące dominujący system dystrybucji władzy w kulturze oraz krytykujące zastany ponowoczesny system wartości i zjawiska w nim dominujące”⁵. Zdaniem Aleksandry Niżyńskiej definicja street artu nie jest hermetyczna, ale „otwarta na nowe realizacje, nowe

² *Ibidem*, s. 92.

³ *Ibidem*.

⁴ A. Niżyńska, *Street art jako alternatywna forma debaty publicznej w przestrzeni miejskiej*, Warszawa 2011, s. 33.

⁵ P. Zańko, *Zabijemy was słowami. Prowokacja kulturowa w przestrzeni miejskiej*, Warszawa 2002, s. 31.

techniki, nowe wydarzenia”⁶. Jednak osadzone w szerszym kontekście, wykraczającym poza samego twórcę i jego przynależność subkulturową. „Graffiti to te malunki, które służą wyłącznie zaznaczeniu swojej obecności w przestrzeni publicznej”⁷. Zdaniem artysty o pseudonimie Kwiatek „graficiarz nigdy nie powie, że jest streetartowcem. On po prostu bierze puszkę, jedzie i bombi. Streetartowiec wykorzystuje bardziej różnorodne media. [...] Tworzy prace, które lepiej wykorzystują kontekst otoczenia, są też z reguły czytelniejsze dla zwykłego przechodnia”⁸. A jednak w przestrzeni Gdańska zauważyć można barwne obrazy podpisane pseudonimem Tuse, które łączą w sobie to, co przynależy do dwóch różnych kategorii. Tuse tworzy legalnie i nielegalnie, a każdy jego obraz jest jednocześnie jego wizytówką, jego tagiem wplecionym w zdanie, które można odczytać przez pryzmat paronomazji⁹, np. „Tuse pomaluj” przy mężczyźnie wskazującym palcem swoje czoło, „Tuse wrzuc monetę” czy „Tuse tankuję”. Z problemem kategoryzacji sztuki ulicznej zmierzyła się Agnieszka Dmitruczuk.

W artykule *Sztuka publiczna w przestrzeni miejskiej – rozważania na wybranych przykładach* autorka zauważa, że w definiowaniu street artu ważna jest rola odbioru i oceny estetycznej przerzucona na przypadkowego człowieka – przechodnia, który nie pozostaje obojętnym wobec napotkanego w miejskiej przestrzeni zjawiska. Nasuwają się więc pytania: kto zdefiniował dane dzieło jako sztukę i „jakie warunki powinien dany obiekt spełniać, aby stać się godnym kandydatem bezinteresownej kontemplacji”¹⁰?

Obie autorki zwróciły uwagę na to samo zagadnienie, jednak ujęcie problematyki w obu artykułach jest zróżnicowane. Dla A. Dmitruczuk kontekstem do analizy jest zagadnienie sztuki publicznej, którą określa manifestowanie działań artystycznych w miejscu gwarantującym im szeroki odbiór. Autorka zauważa, że dla przedstawicieli street artu miejscem kontaktu i trwałej ekspozycji prac jest internet. A. Dmitruczuk dużo uwagi poświęca problemowi budowania relacji między

⁶ A. Niżyńska, *Street art...*, s. 75.

⁷ *Ibidem*, s. 74.

⁸ *Ibidem*, s. 75.

⁹ Figura stylistyczna wykorzystywana przez awangardowych poetów dwudziestolecia międzywojennego. Zastosowanie paronomazji polega na umieszczeniu w tekście, w bliskim sąsiedztwie dwóch wyrazów o tym samym brzmieniu, ale różniących się zapisem i znaczeniem. *Tuse* z jednej strony określa osobę, która według opisu na obrazie „tankuje”, ma „wrzucić monetę” lub „malować na czoło”, z drugiej strony wyraz rozbity na sylaby *tu-se* staje się potocznym sformułowaniem oznaczającym: „tu sobie”. Wówczas zmienia się wydźwięk tekstu, np. „tu sobie pomaluj”, „tu sobie tankuję”, „tu sobie wrzuc monetę”.

¹⁰ H. Taborska, *Współczesna sztuka publiczna. Dzieła i problemy*, Warszawa 1996, s. 43.

autorem dzieła a odbiorcą, opierając się na wybranych przykładach. M. Siniecka osadza swoje spostrzeżenia na podstawie teoretycznej i historycznej związanej ze street artem i graffiti. To, co łączy obie autorki, to m.in. świadomość kontrowersji, jaką wywołuje street art wśród mieszkańców miasta. Murale i graffiti – niezależnie od poziomu artystycznego wykonania i motywacji twórcy – są „wszczepiane” w żywą tkankę miejskiego organizmu, w którym mieszkańcy roszczą sobie prawo do oceny każdej zmiany zachodzącej w ich otoczeniu. Dlatego odbiór obrazu będzie zakładał szerokie grono spektatorów wydających skrajne opinie. To, co w jednych budzi zachwyt, dla innych burzy porządek, zakłóca harmonię, stoi w opozycji wobec przyjętych i respektowanych norm zachowań. Społeczność dokonuje klasyfikacji przedmiotów sztuki miejskiej mimowolnie, w pierwszej kolejności poprzez reakcję emocjonalną, później poddaje ją głębszej refleksji, odnosząc do osobistych doświadczeń i szerszego kontekstu społecznego. Nie zawsze jednak na drugi etap odbioru ma czas. Sztuka uliczna oczekuje na swoich odbiorców w miejscach, które się mijają, które nie stanowią celu dla przechodniów. „Przypadkowość” widza i jego brak przygotowania do podjęcia wysiłku interpretacyjnego wpisują się także w specyfikę teatrów ulicznych, które obecne są w miejskiej przestrzeni Gdańska, oraz w happening i performance. „W przestrzeni publicznej sztuka staje się dobrze słyszalnym dyskursem w publicznej debacie”¹¹ niezależnie od środków, jakimi się posługuje. Ciekawym zjawiskiem, ze względu na angażowanie mieszkańców i turystów w czynne uczestnictwo w wydarzeniu, są gry miejskie. Ciągi sytuacji mobilizujących uczestników do podjęcia aktywności w celu poznania tego, co wydawało się dotąd odkryte i znane, odnalezienia niezwykłości w miejscu codziennie mijanym lub omijanym z uwagi na niechlubną opinię na jego temat, to cel, jaki wyznaczono w Gdańsku m.in. festiwalowi Narracje.

Od 2009 r. uczestnicy Narracji mają możliwość odkrywania jednej z gdańskich dzielnic, podążając szlakiem instalacji i parateatralnych inscenizacji. Kuratorzy festiwalu animowali m.in. przestrzenie Brzeźna, Stoczni Gdańskiej, Nowego Portu, Starego Miasta, Dolnego Miasta i Wrzeszcza. Podczas ósmej odsłony miejskich interwencji¹² zaprosili adresatów festiwalu na Biskupią Górkę, aby opowiedzieć historię dzielnicy, odsłonić jej tożsamość i poszerzyć zasięg oddziaływania protestu mieszkańców wobec przemian, które się dokonują.

¹¹ A. Niżyńska, *Street art...*, s. 37.

¹² Pełna nazwa festiwalu: *Narracje – instalacje i interwencje w przestrzeni publicznej*.

Współorganizatorem festiwalu Narracje, obok Gdańskiej Galerii Miejskiej i Urzędu Miasta, jest Instytut Kultury Miejskiej – instytucja powołana w związku z pretendowaniem Gdańska do tytułu Europejskiej Stolicy Kultury w 2016 r. Jednak IKM to nie jedyna organizacja realizująca wydarzenia w otwartej przestrzeni Gdańska. Wspomnieć należy także m.in. o Gdańskim Archipelagu Kultury, który obejmuje dziesięć filii prowadzących działalność kulturalną: Projektornię, Plamę, Windę, Gamę, Dom Sztuki, Stację Orunia wraz z Teatrem i Zespołem Pieśni i Tańca Gdańsk oraz Wyspę Skarbów. Każda filia realizuje własny program artystyczny i animacyjny, otwarty na innowacyjne podejście twórców do znanych form sztuki. Z połączenia poezji, plastyki muzyki i happeningu powstał Festiwal Instalacji Lirycznych. GAK jest organizatorem prestiżowych wydarzeń o zasięgu międzynarodowym, m.in. Festiwalu Gdańsk Dźwiga Muzę łączącego muzykę, taniec współczesny i street art. W Plamie, mieszczącej się na Zaspie, narodził się pomysł organizowania cyklicznego, plenerowego wydarzenia teatralnego – Festiwalu Teatrów Plenerowych i Ulicznych FETA. Wydarzenie to zostało szerzej omówione w niniejszej publikacji przez Martę Formellę (obok działalności trzech innych scen plenerowych związanych z Gdańskiem).

Ważną w kontekście sztuki i animacji kultury instytucją jest Gdański Teatr Szekspirowski, który od prawie dziesięciu lat prowadzi Teatr w Oknie – „pierwszy tego typu teatr studyjny na świecie”¹³. Scena ta stała się przedmiotem uwagi Katarzyny Tochy, która w artykule *Gdańskie okno na teatr* prezentuje dwa spojrzenia na TwO – twórców i widzów. Fenomen Teatru w Oknie współtworzy efekt przenikania się przestrzeni – nazwany przez Dorotę Wantuch-Matłę efektem in-out, który polega na zacieraniu granicy pomiędzy przestrzenią ograniczoną ścianami i przestrzenią otwartą, dostępną szerokiemu odbiorcy. W tym wypadku teatr otwiera okna, aby w ich scenerii odegrać spektakl przed mijającym je widzem. „Przestrzeń kreatywna może stymulować potrzebę eksploatacji otoczenia, ale także wiązać się z obiektami architektonicznymi, wchodząc z nimi w relację, wplatając się w zabudowę i stając się jej integralnym elementem. Efekt in-out, czyli swoistego przenikania się przestrzeni publicznej z wnętrzem budynku i zacierania się granic pomiędzy nimi, jest coraz częściej spotykanym zabiegiem projektowym”¹⁴. Mimo to gdański Teatr w Oknie pozostaje unikatową (w sensie wykorzystania przestrzeni) placówką teatralną w Polsce.

¹³ <https://teatrszekspirowski.pl/o-gts/> [dostęp: 8.10.2018].

¹⁴ D. Wantuch-Matla, *Przestrzeń publiczna 2.0. Miasto u progu XXI w.*, Łódź 2016, s. 96.

Przestrzeń podlega jeszcze innym przekształceniom, które wykorzystuje się w miejskich realizacjach artystycznych. Wymienić można tu chociażby site specific i environment art, dla których obszar realizacji jest integralnym semantycznie komponentem, nadaje historyczny kontekst lub ukierunkowuje odbiór, stwarzając wyjątkowe tło dla artystycznego przekazu. Przykładem może być *Misterium Męki Pańskiej* – cykliczne wydarzenie realizowane w Gdańsku przez Plamę. Misterium pasyjne jest wydarzeniem plenerowym, zakorzenionym w tradycji chrześcijańskiej, powielającym wynikający z przekazu biblijnego schemat drogi krzyżowej Chrystusa, jednak w różnych rejonach kraju zróżnicowanym pod względem samego wykonania. Elementem, który nadaje każdemu misterium indywidualny charakter, jest miejsce realizacji. W Gdańsku droga krzyżowa przebiega przez Stare Miasto, następnie uczestnicy mijają centrum handlowe Madison i przejściem podziemnym pod Wałami Jagiellońskimi i dworcem PKP udają się na Górę Gradową. Krzyż, na którym zawisnie odtwórca roli Chrystusa, wznosi się na tle panoramy miasta. Gdańskie misterium wyróżnia na tle innych procesji pasyjnych – następuje tu bowiem zderzenie przestrzeni widowiska tworzonej przez misterników i widzów z przestrzenią codzienną miasta, w której mieszkańcy się przemieszczają, robią zakupy, spożywają posiłki. Dwie przestrzenie zderzają się ze sobą i w efekcie syntezy powstaje refleksja nad życiem w kontekście duchowym i świeckim – wiary i codzienności.

Przedstawione powyżej przykłady akcentują postulat sztuki „do bycia publiczną”, bardziej dostępną dla przeciętnego odbiorcy. W tym celu artyści opuszczają gmachy instytucji i wychodzą na ulicę. Obok tendencji do „uwalniania” dzieła zauważalne jest także przenoszenie się artystów, dla których ulica była dotąd naturalnym obszarem działań, do pomieszczeń. Olga Roszak w artykule *Polska scena fireshow* prezentuje wyniki badań, które przeprowadziła w środowisku polskich ogniarzy. Wynika z nich, że większość widowisk fireshow ma charakter zamknięty. Reprezentanci tej dyscypliny kuglarskiej częściej występują na opłacanych pokazach niż na miejskich placach.

Nie zawsze artysta może decydować o miejscu swojej działalności. W przypadku fireshow decydują względy materialne. Poza tym trzeba pamiętać, że organizacja i eksploatacja przestrzeni miejskiej zależy od osób nią zarządzających. Miasto to dla nich w znacznej mierze przestrzeń inwestycji przynoszących korzyść finansową. Podjęta przez Michała Mokrzyckiego tematyka działalności Instytutu Sztuki Wyspa na terenach postoczniovych dotyka m.in. problemu rewitalizacji przestrzeni, zmiany jej znaczenia poprzez przekształcanie w twór pełniący zupełnie inne funkcje. Autor prezentuje również szerokie spektrum

artystycznej działalności, dla której postindustrialna przestrzeń stała się inspiracją i warsztatem pracy. Artykuł zatytułowany *Instytut Sztuki Wyspa na tle działalności artystycznej na terenach postoczniovych wobec przemian tych terenów (lata 2002–2014)* jest zapisem wydarzeń w obecnej chwili historycznych.

Zebrane w niniejszej publikacji artykuły, napisane przez studentów Kulturoznawstwa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego, stanowią opracowanie wybranych zjawisk artystycznych uobecniającego się w gdańskiej przestrzeni miejskiej. Tworzący w otwartej przestrzeni artyści stają się animatorami tejże przestrzeni poprzez dokonywanie w niej zmian. Pełnią również rolę animatorów kultury poprzez upowszechnianie współczesnej sztuki realizowanej w interaktywnym działaniu z odbiorcą. Stąd też publikację otwiera artykuł Karoliny Milewskiej *Animacja kultury w przestrzeni miejskiej*.

Punktem wyjścia w rozważaniach autorki jest określenie przestrzeni działań animatora w socjologicznym ujęciu jako „humanistycznej całości realizującej się w doświadczeniu i działaniu ludzkim”¹⁵ oraz jako interdyscyplinarnej przestrzeni skrajnych możliwości: upadku i wzniosłości. Według założeń Berta F. Heselitza, do którego badań odwołuje się K. Milewska, przestrzeń miejska ze względu na swoją specyfikę może aspirować do bycia generatorem rozwoju. *Generative cities* realizuje się w tej konkretnej sytuacji poprzez rozwój możliwości użytkowników przestrzeni miejskiej, co przekłada się bezpośrednio na uatrakcyjnienie i popularyzację regionu oraz budowanie pozycji miasta na tle województwa, a nawet kraju. Dla przestrzeni miejskiej stanowiącej generator rozwoju kreatywność jej mieszkańców staje się najistotniejszym przejawem eksploatacji miasta. Aby pobudzić lub uruchomić potencjał ludzki, potrzebny jest animator – osoba, która pokieruje działaniami tak, aby skutkowały one spójnym i harmonijnym rozwojem społecznym. Animacja powinna być zorientowana na komunikację w znaczeniu procesu zwrotnego, integrację społeczną, aktywizację, edukację, partycypację i enkulturyzację. Autorka nakreśla profil animatora jako osoby odpowiedzialnej w swoich działaniach m.in. za ożywianie środowiska poprzez wprowadzanie w nim zmian razem ze społecznością i koordynowanie działań zintegrowanej w jednym projekcie wspólnoty. Zwraca także uwagę na problemy, z którymi animator musi się mierzyć, przeciwności natury ideologiczno-politycznej, socjologiczno-kulturalne i instytucjonalno-prawne.

¹⁵ B. Jałowicki, *Mistrzowie, sukcesorzy i epigoni: orientacje teoretyczne i metodologiczne w socjologii miasta* [w:] *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*, red. B. Jałowicki, M. Szczepański, Warszawa 2006, s. 13.



Wydawnictwo
Uniwersytetu Gdańskiego

ISBN 978-83-7865-792-7