



HYBRIS nr 62 (2024)

ISSN: 1689-4286



<https://doi.org/10.18778/1689-4286.62.03>

**WIOLETTA KAZIMIERSKA-JERZYK**

 0000-0003-1871-7897

Uniwersytet Łódzki

wioletta.kazimierska@uni.lodz.pl

## **AKSJOLOGIA „DZIKIEJ TYPOGRAFII” (O SPECYFICZNYM NURCIE ŁÓDZKIEGO STREET ARTU)**

Termin „dzikie typy” został wprowadzony, by objąć wspólną nazwą jedno z najnowszych zjawisk streetartowych (Szczapiński, 2022). Po tym, jak wiele razy ostatnio ogłaszano, że street art nie potrzebuje ulicy lub w ogóle nie istnieje (Kwiatkowski, 2022, s. 9–13; Biskupski, 2017, s. 192–197), warto na nie zwrócić uwagę. Nie tylko dlatego, że podtrzymuje ono, iż realna przestrzeń miejska może być elementem konstytutywnym sztuki, ale przede wszystkim z powodu wartości artystycznych i estetycznych, które chce chronić. Jest to sztuka, która w każdym

użytkownika miasta, bez względu na jego zainteresowania i kompetencje, widzi czytelnika i obserwatora szerszego kontekstu doświadczenia estetycznego.

„Dziki typ” reprezentują napisy, które na pierwszy rzut oka łączą po prostu cechy niedbałego wandalizmu z nieoczywistym przekazem. Strukturalnie rzecz biorąc, zawieszono się między prostym, kilkuwyrazowym graffiti, a konwencją *mural poetry* w jej miniskali. Swoją dwuznacznością odwołują się do etosu sztuki oddolnej, niezależnej i spontanicznej. W treści jednak, a także konsekwencji, z jaką są zamieszczane, okazują się częścią większego cyklu czy planu, nawet przybierają charakter — można zaryzykować — misyjny. Jedni z twórców chcą na przykład odczarować kibiców „wojnę na ściany” (Janusz III Waza, 2019), odbierając jej powagę, a adwersarzy nakłaniając do spojrzenia na siebie z dystansem; inni zamierzają pozostawić przekaz będący alternatywą wobec wszystkiego, co radykalnie zmienia miejską rzeczywistość, zawłaszcza jej logowizualną przestrzeń i apeluje do nas językiem hegemonu czy potentata — a więc pragną stworzyć komunikat alternatywny wobec reklamy i „deweloperskich klocków” (Zaorski-Sikora, 2022, s. 83, 91); jeszcze inni zwracają uwagę na zanikające, rozproszone, ukryte piękno, które tkwi w zróżnicowaniu form, funkcji i sposobach nieinstrumentalnego doświadczania miasta.

Napisy te powstają na ogół na zniszczonych ścianach, budynkach przeznaczonych do wyburzenia. Ich oddziaływanie jest krótkie, toteż uchwycenie tego fenomenu jako zjawiska estetycznego i krytycznego wydaje się ważne właśnie teraz w sensie historyczno-kulturowym. Jest też ono ciekawe z etycznego punktu widzenia, ponieważ mamy tu do czynienia ze swoistym etosem artysty-społecznika oraz troskliwym podejściem do miejskiego pejzażu. Na tym też polega zasadniczy aksjologiczny potencjał „dzikiego typ”. Jest on odczuwany zarówno przez odbiorców, jak i sygnalizowany przez artystów. Niełatwo jednak do tych opinii dotrzeć, oczywiście nie ma stosownych badań na ten temat, zaś artyści pozostają lub pozostawali na pewnych etapach swej aktywności anonimowi. Napisów jest natomiast coraz więcej, są powszechnie naśladowane i przestają być identyfikowane

z określonymi twórcami. Chciałabym uchwycić zjawisko „dzikiego typo” w tej jego fazie, która łączy się właśnie z określonymi wartościami wyróżniającymi konkretną twórczość.

Ta perspektywa jest dyskusyjna. Przeciwnicy teoretyzowania graffiti i street artu uznają, że sztuki te nie potrzebują takiej legitymizacji. Filozoficzne interpretacje, nawet te najnowsze, co do zasady akcentują fakt, że istota tego typu twórczości zasadza się na transgresji, a jej celem jest wywrócenie wizualnego porządku miasta (zob. np. Baldini, 2023, s. 8–17). Jednak konstatacja ta, szczególnie wzmocniana przez wykorzystanie refleksji Jacquesa Rancièrè’a (Rancièrè, 2007), moim zdaniem, więcej dróg interpretacyjnych otwiera niż zamyka. „Dzielenie postrzegalnego” działa obosiecznie: (1) ukazuje, co nas dzieli, ujawnia, co/kto każe wytyczać granice, (2) a także eksponuje to, co współdzielimy, co jest przedmiotem (czasem wbrew wszystkiemu) inkluzywnej praktyki komunikowania.

Głównym impulsem do napisania tego tekstu było ukazanie się książki *Mury mają głos (czyli rzecz o bałuckim „dzikim” typo)* (Szczapiński, 2022) i podjęta w niej próba obiektywizacji tytułowego zjawiska — jakkolwiek *explicite* autorska i perswazyjna, to przemyślana właśnie jako wysiłek utrwalenia określonych wartości. Ten specyficznie lokalny temat i sposób jego ujęcia wymagały intersubiektywnej weryfikacji. Podążając za autorem i polemizując z nim, odwołuję się nie tylko do własnych obserwacji z różnych faz zainteresowania „dzikim typo”, ale także efektów licznych rozmów potwierdzających, korygujących lub wzbogacających moje spostrzeżenia<sup>1</sup>. Różne próby zrozumienia tego zjawiska, artykułowane w trakcie inicjowanych przeze mnie dyskusji, skłoniły mnie do zaproponowania alternatywy dla innych znanych perspektyw badania sztuki

---

<sup>1</sup> Szczególnie ważnym składnikiem rozważań były dla mnie dyskusje prowadzone ze studentkami i studentami filozofii, historii sztuki i etnologii w ramach zajęć dydaktycznych w Uniwersytecie Łódzkim w semestrach letnim 2022/23 i zimowym 2023/24, a także wnioski z seminarium *Filozofia pyta o street art. Filozoficzne i prawne podstawy interdyscyplinarnej dyskusji o pojęciu i wartościach sztuki w przestrzeni publicznej* (zorganizowanego przeze mnie we współpracy z Jędrzejem Janickim w trakcie XII Polskiego Zjazdu Filozoficznego (16.09.2023)). Na zaakcentowanie tej osobistej i empirycznej fazy badań zdecydowałam się w związku z pytaniami zawartymi w recenzji niniejszego artykułu, za które bardzo dziękuję.

miejskiej, m.in. procesów estetyzacji (w ich rozmaitych wersjach), sztuki społecznego oporu (Drozdowski, 2009; Krajewski, 2011; Drozdowski i inni, 2013), alternatywnego „świata sztuki” (Gralińska-Toborek, 2019). W ich miejsce odwołuję się do Foucaultowskich heterotopii, które pozwoliły mi uchwycić paradoksy „dzikiego typo” obecne przede wszystkim w doświadczeniu tej sztuki, a także — co oczywiste — do pojęcia dzikości. Nie tworzę więc tutaj historyczno-artystycznej lub społecznej teorii „dzikiego typo”. Koncentruję się na jego znaczeniu w doświadczeniu miasta. Miasto jest zarówno medium tej sztuki, jak i jej głównym punktem odniesienia.

### **„Dzikie typo” to oksymoron, wiesz?**

Nazwa „dzikie typo” — jak podaje jej pomysłodawca Jakub Szczapiński — jest skróconą wersją określenia „dzika typografia”, użytą rozmyślnie z intencją skutecznego propagowania łódzkiej sztuki ulicznej (Szczapiński, 2022, s. 19). Nawiązuje bowiem słowotwórczo (poprzez lapidarną formę i dwuczłonowość) do zbitki „TypoPolo” Jakuba Stępnia (Hakobo), która świetnie się przyjęła i jest nie tylko określeniem krytycznym wobec nieprofesjonalnej typografii lat 90. w Polsce, ale utrwaliła się jako rozpoznawalna inspiracja artystyczna, przedmiot wystaw i publikacji (Wawrzkiwicz, 2014; Szydłowska, 2018). Mniej oczywista jest także *explicite* wyrażona w książce *Mury mają głos...* analogia do „literoduchów” — terminu Kamila Snochowskiego oznaczającego dawne, wyblakłe, „widmowe” (Adamczewska, 2022) inskrypcje i szyldy (por. Literołap; Nowakowska, 2020A, 2020B). Zebranie tych napisów — starych i nowych, wypracowanych i pospiesznych, użytkowych i autonomicznych — pod jednym hasłem jest mylące (por. Szczapiński, 2022, s. 19–20), ale wiele mówi o tym, jak bardzo przybrały na znaczeniu praktyki czytania miasta i pisania miasta, polegające przede wszystkim na tym, że próbujemy wychwycić i odróżnić to, co bardziej i mniej wartościowe oraz rozpoznać, czyj to język lub głos i do kogo jest skierowany (Zeidler-Janiszewska, 1997, s. 7–8).

„Dziki typ” jako sama propozycja terminologiczna ma charakter projektujący i promujący nowe kulturowe zjawisko. Szczapiński włącza do niego wszystkie, latami archiwizowane napisy, w tym także te, których nie chciałby propagować. Widzi w całym tym konglomeracie specyficzną łódzko-bałucką odmianę pisania na murach. Choć podobne, nie mniej ciekawe, napisy pojawiają się w całym mieście (do własnych przykładów w podpisach ilustracji podaję adresy), a także wraz z autorami migrują poza Łódź (zob. Janusz III Waza, 2019; Gu-Tang Clan, 2018).

Generalnie są to cztery rodzaje aktywności:

1. zasadniczo anonimowe, zabawne, żartobliwe, krytyczne, kąśliwe hasła — jak np. „*MIASTO ZGIERZ TO OKSYMORON, WIESZ?*”<sup>2</sup> (zob. Szczapiński, 2022, s. 56), ale i po prostu interesujące, często bardzo lokalne, osobiste lub okolicznościowe komentarze, również ładnie brzmiące pojedyncze słowa lub wersy, nawet czasem quasi-edukacyjne — jak „*WILCZOMLECZ = POINSENCJA = GWIAZDA BETLEJEMSKA*” (fot. 1, 2), jak również zawierające aluzje literackie, kulturowe, np. „*RONDO STRACONEGO CZASU*” (fot. 3, 4);



Fot. 1, 2. NN, *WILCZOMLECZ = POINSENCJA = GWIAZDA BETLEJEMSKA*, ul. Pomorska 100, budynek dawnej przędzalni wełny i wigonii L. Domanowicza, 1905, przeznaczony do wyburzenia, z lewej stan z 2019 r., z prawej stan z 2023 r. (pod budowlaną siatką ochronną). Fot. autorki.

<sup>2</sup> W tytułach prac zachowuję oryginalną pisownię i rozróżnienie wielkości liter.



Fot. 3, 4. Janusz III Waza, *RONDO STRĄCONEGO CZASU*, Rondo Solidarności od strony ul. Źródłowej, ul. Pomorska 100 (opis budynku jak wyżej), stan 2023. Fot. autorki.

2. słynne rzekome potyczki kibiców łódzkich klubów piłkarskich ŁKS i RTS (fot. 5, 6, 7) autora znanego jako Janusz III Waza, pisane od ok. 2012 roku (Janusz III Waza, 2019);



Fot. 5. Janusz III Waza, *ŁKS MÓWI, ŻE KRAFTWERK TO NIE JEGO MUZYCZKA*, Łódź, ul. Pomorska 91, od strony ul. Kamińskiego. Fot. autorki, 2023.



Fot. 6, 7. Janusz III Waza, zmodyfikowane napisy: *WIDZEW DOSTAŁ* [pierwotnie: *LANIE NA KOMUNIEŹ*] *WYSZŁO JAK WYSZŁO*, Łódź, róg ul. Anstadta i Północnej; *RTS JES JAK JES*, ul. Źródłowa 47. Fot. autorki, 2023.



Fot. 8. K. Zaorski-Sikora, *Czy słyszysz, jak skrzeczy rzeczywistość?*, Łódź, ul. Młynarska 59. Fot. autorki, 2023.

3. uliczna twórczość Kacpra Zaorskiego-Sikory, którą stanowią kontekstowe napisy (fot. 8–20), powstające w związku z konkretnym miejscem, ludźmi i czasem, a dokumentowane od kwietnia 2019 roku oraz (rzadziej) instalacje (Zaorski-Sikora, 2021, 2022, s. 75–111)
4. jednoznacznie negatywne, zaśmiecające, maniakalne, a zarazem trudne do zaklasyfikowania i oceny z punktu widzenia odpowiedzialności oraz komunikowanych treści napisy znanych i nieznanymi autorów (Szczapiński, 2022, s. 63–67).

„Dzikim typo” nie są natomiast według autora *Mury mają głos...* napisy kibicowskie, „zwykłe” tagi i graffiti. Nie dziwi więc, że wobec tytułowego terminu „dzikie typo”, jak i reprezentujących go zjawisk pojawiają się zasadne wątpliwości (choć można mieć na uwadze, że jest to propozycja popularyzatorska, a nie teoretyczna; nie ma również charakteru opracowania historycznego czy typologicznego). W gruncie rzeczy książka *Mury mają głos...* więcej zasług oddaje miastu, które — ogólnie rzecz biorąc — jest zdolne kreować czy też przyswajać różnorodną sztukę miejską niż opisywanemu fenomenowi sztuki. Ten bowiem, choć jest nazwany i sfotografowany, nie jest *de facto* dokumentowany. Parafrazując jeden z napisów, można powiedzieć, że bliżej Szczapińskiemu do tego, czego już nie ma... (zob. fot. 9). Brak adresów można uznać za zachętę do samodzielnego eksplorowania miasta, ale wielu prac bez przewodnika nie zobaczymy — powstają w miejscach opuszczonych, nieużytkowanych, zarośniętych, śmiało można powiedzieć: dzikich (zob. fot. 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18). Niektóre już nie istnieją, więc brak dat i informacji o stanie napisów jest dodatkową zagadką dla ich poszukiwaczy. Książka natomiast, wbrew pozorom, jest czymś bardzo „mocnym”; nie tylko trwałą materialnie, ale i perswazyjnym — jest o tym, co warto było utrwalić drukiem. Zauważmy, że książka, która zachęca do wspólnego czytania miasta (Szczapiński, 2022, okładka), przyjmuje przecież funkcję przewodnika.





Fot. 9. K. Zaorski-Sikora, *Bliżej mi do tego, czego już nie ma*, Łódź, ul. Sporna, w miejscu numeru 22(?). Fot. autorki, 2023.

Dzikość pisma jest problematyczna, ale dzikość typografii jeszcze bardziej. Pismo ze swoją systemowością, rozwojem i tendencją do ekonomizacji jest szczególnym przejawem kultury. Czcionka, czy dzisiaj font, zapewniają krojowi pisma dyscyplinę, która z kolei umożliwia druk, tj. użycie stypizowanych znaków. W greckiego pochodzenia słowie „typografia” pierwszy człon *týpos* zapewnia, że pisząc, możemy dosłownie „odbijać” te same znaki. Nie można tego robić na dziko..., założywszy oczywiście, że chcemy coś komunikować, adresować coś do kogoś. Po to wymyślono typografię, by uniknąć braku kontroli nad graficznym wyrazem pisma. Tymczasem „dzikie typo” prawie nie powstaje techniką

szablonową, bliżej mu — jako pismu odręcznemu — do kaligrafii, ale też nią nie jest<sup>3</sup>. Nie ma w nim znamion techniki pięknego, starannego pisania. Jeśli to nie bazgroły po prostu, to z pewnością można powiedzieć, że jest to niezbyt ładne pismo (pozbawione tego, co w klasycznej definicji moglibyśmy przyporządkować pięknu): jest pod każdym względem nierówne (linie, wielkość liter, odstępy, układ wersów itp.), epatuje brakiem harmonii i powtarzalności.

Jednakowoż nowoczesna, a klasyczna już dla nas, wiedza o typografii uczy być wobec pisma tolerancyjnym, sprzyjać jego klarowności wynikającej z funkcji (Tschichold, 2011, s. 66–67). Załóżmy więc, że to jest jednak „typo”, które trafia do nas mniej lub bardziej zasadnie jako wyraz tego, co na co dzień widzi mieszkaniec Łodzi na zaniedbanych ulicach, w opuszczonych zakątkach miasta i jest społecznym rewersem jego trwale kryzysowego oblicza. Trzeba się wpatrzeć, wsłuchać, wszak to „mury mają głos...”, jak uprzedza przywołana tu książka.

Ale dlaczego ta typografia jest „dzika”?

Bo nieokrzesa, anarchizująca, niesforna, nielicząca się z normami i konwenansami, zwykle pojawiająca się w miejscach zupełnie niespodziewanych i najczęściej niepozostawiająca odbiorcy obojętnym wobec treści, jakie ze sobą niesie. A treści te nie uznają cenzury. Bywają błyskotliwe, prowokacyjne, poetyckie, mądre, głupie, absurdalne, wściekłe... Zazwyczaj są anonimowe i niemalże bez wyjątku umieszczane w przestrzeni publicznej nielegalnie (Szczapiński, 2022, s. 21).

Fragmenty tego opisu kłócą się z dzikością, jeśli ją sytuować opozycyjnie do kultury — mowa tu przecież o intencjonalności, poetyckości itp. Ale można — i tym razem przymykając oko — przyjąć, że jako całość wywód ten metaforycznie się do tejże dzikości odnosi. Mankamentem jednak tego wyjaśnienia pozostaje to, że nie dotyczy ono typografii, a ogólnych intencji, raczej nawet wielu różnych motywacji i rozmaitych sposobów wyrażania treści, lecz nie pisania/drukowania.

---

<sup>3</sup> Tak przynajmniej wygląda obraz „dzikiego typo” w książce Szczapińskiego, dlatego paradoksem jest uwzględnienie w niej — niejako dodatkowo, dla uzupełnienia „pisanych” prac — cyklu *Invisible InVisible* Anki Leśniak, który jest bez zastrzeżeń pracą o charakterze typograficznym (Szczapiński, 2022, s. 116–131).

Charakterystyka zacytowana wyżej jest zbyt szeroka, obejmuje wykluczające się przykłady i spolaryzowane jakości, które można odnieść do wszystkiego. Z drugiej strony trzeba przyznać, że jest coś w tej obserwacji na rzeczy, bo łódzkie mury zachęcają do czytania, „dzikie typy” jest bowiem czytelne. A w skali całości tego, co napisane jest na ulicach, owych przejawów intrygujących i estetycznie interesujących jest jednak wiele.

Pisząc „estetycznie interesujących”, mam na myśli szczególną kategorię estetyczną, która prowokuje zaciekawienie i krytycyzm na przemian z upodobaniem. Estetyczność tego, co interesujące, jest rozciągnięta w czasie, co nie jest typowe dla nowocześnie rozumianego doświadczenia estetycznego, gdyż ono jest spontaniczne i najlepiej wyraża je uśmiech lub westchnięcie, zanim zdołamy przemyśleć, co nam się przydarzyło. Tu jest inaczej, czas ma wpływ na naszą ocenę estetyczną. Dlatego też, jak zauważa Sianne Ngai, „rzeczy mogą więc być interesujące zarówno w sposób irytujący, jak i przyjemnie ekscytujący; w obu przypadkach zainteresowanie zaczyna się od poczucia, że nie wiemy dokładnie, co czujemy” (Ngai, 2008, s. 788–789).

Jeśli, koniec końców, chcemy bronić określenia „dzikie typy” i stojącego za nim zjawiska oraz rozpoznajemy jego przykłady jako typografię, czyli wyraz jakiegoś minimalnego kulturowego zaangażowania polegającego na świadomym użyciu kroju pisma, to bez względu na to, jak wiele jego postać — jako typografia — pozostawia do życzenia, trzeba pokazać, na czym polega jego „zdziczenie”. Bo czytelne pismo, co do zasady, jest na antypodach dzikości.

Co to więc znaczy, że pismo **stało się** dzikie?

### **Dzikość sztuki (dygresja)**

„Dzikość sztuki” brzmi znajomo i dwa jej wzorce nasuwają się od razu jako zjawiska do porównania. Ale obydwa są chybione. Gdy mowa o sztuce na murach, to oczywiście myślimy o *wild style graffiti*. Jego głównymi cechami są biegle

technika, kunsztowność i nieczytelność — a więc przeciwieństwa „dzikiego typo”. Dość często przeczytać można, że graffiti i street art generalnie są dzikie. Zwykle chodzi wówczas o transgresyjny i subwersywny charakter sztuki miejskiej (Levisohn, 2008, s. 130–134; McCormick, 2010, 14–16), a zdziczenie [*rewilding*] rozumiane jako odmowa reprezentowania społecznej większości, która porządkuje świat według zbyt prostych binarnych opozycji, jak np. sztuka/wandalizm, porządek/nieporządek, prywatne/publiczne, obecność/nieobecność (Hannerz, 2023, s. 44). Inny fenomen to *New Wild Painting*, którego antecedencji upatruje się w graffiti, ale w tradycji sztuki niemieckiej, skąd *Neue Wilde Malerei* się wywodzi, sztuka uliczna nie odgrywa istotnej roli. W amerykańskiej jego odmianie, z którą łączy się pierwotnie będących grafficiarzami Keitha Haringa czy Jean-Michela Basquiata, figuratywność (tak czy inaczej) jest podstawowym wyróżnikiem dzikiego malarstwa (Schalhorn, nd). A sam Basquiat, mimo iż napisy nie zniknęły z jego obrazów, konsekwentnie unikał skojarzeń z wczesnym okresem twórczości i nie uważał się za artystę graffiti (Christie’s, 2023). W najsłynniejszych współczesnych „dzikich sztukach” nie chodzi zatem o typografię, choć te skojarzenia wydają się niemal automatyczne. Jest i trzeci trop, odleglejszy, ale za to bardziej uniwersalny. Dzikość sztuki łączymy bowiem z ekspresjonizmem (i powracającymi jego falami, skądinąd bliskimi Zaorskiemu-Sikorze (Szczapiński, 2022, s. 88)), awangardowymi inspiracjami sztukami pozaeuropejskimi, a może przede wszystkim słynnym Bretonowskim zdaniem rozpoczynającym pierwszą próbę wyjaśnienia, czym jest surrealizm: „Oko istnieje w stanie dzikim” (Breton, 1969, s. 422). Jeśli dziś coś pozwala nam na rozpatrywanie „dzikiego typo” jako sztuki, to jest to właśnie awangardowej proweniencji odzwyczajenie się od odgórnie ustalonych hierarchii i zawierzenie estetycznej autonomii. W tym sensie dzikość sztuki dla całej nowoczesności jest zaletą.

Zapewne jednak źródło samego terminu „dzikie typo” tkwi, na co Szczapiński nie zwraca uwagi, w tytule wystawy „Dzika grafika” zorganizowanej przez Muzeum Plakatu w Wilnowie w 2017 roku. Tytułowa „dzikość” zarówno w koncepcji

kuratorskiej Mariusza Knorowskiego, jak i autorów komentarzy zamieszczonych w katalogu tej wystawy, rozumiana jest po prostu jako samowolność i nielegalność (Sikorski, 2017, s. 81).

„Dziki typ” ciekawsze jest jednak w perspektywie nie teorii sztuki lub *stricte* politycznego zaangażowania a przeżywania miasta.

### **Dzikość miasta (analogia)**

Choć założenie o zdziczeniu typografii brzmi pejoratywnie, rozstrzygnięcie tej kwestii nie musi degradować „dzikiego typ”, które powstaje zwykle w „dzikim mieście”, dokładniej w jego dzikich częściach. Ponieważ mówimy o mieście, wzorca do przemyśleń dostarczają w pierwszej kolejności postulaty artykułujące potrzebę przywrócenia miastom jakiejś dozy dzikości, np. w formach rekultywacji środowiska czy renaturyzacji krajobrazu (Jakubowski, 2022, s. 29–30, 75–77). Żyjemy w dekadzie kompleksowego ponownego zdziczania ekosystemów, gdzie priorytetem jest ułatwianie myślenia na rzecz dzikości (Perino et al., 2019, s. 1–8). Rzecz jasna powrót przyrody (wraz z człowiekiem) do stanu dzikiego, przynajmniej od czasów Rousseau postulowany, nigdy nie był traktowany dosłownie. Nie o „życie spokojne, niewinne i niezamącone” (Rousseau, 1956, s. 155) sprzed jego utraty nam chodzi, a świadome ponowne zdziczenie na tyle, na ile jest ono możliwe. George Monbiot proponuje, by rozumieć je jako „opieranie się chęci kontrolowania natury i pozwalaniu jej znaleźć własną drogę” (Monbiot, 2013, s. 9–10). Po pierwsze, dzikość jest więc stopniowalna. Po drugie, jej wartościowość wcale nie zależy od stopnia dzikości, uznanie jej za wartość już jest przełomem. Samo myślenie o dzikości dostarcza nie tylko jej obrazów lub wyobrażeń, ale i pewnych wzorców nieortodoksyjnej refleksji o sztuce.

Tak też można myśleć o pojęciu dzikości pisma (a nawet o definiowaniu w ogóle, co skądinąd jest dobrze znaną perspektywą metodologiczną) — jako unikaniu totalizujących rozwiązań. To znaczy, że pojęcia nie muszą być ścisłe, a ich

definicje równościowe. W tym sensie „dzikie typy” typografią nie jest, ale bywa... (por. fot. 10) — na przykład wtedy, gdy choć jedną literę uda nam się niezawodnie powiązać z konkretnym autorem i zauważyć jej powtarzalność, jak ten dziwaczny „Y” Janusza III Wazy, który jest — nazwijmy to — drukowanym lustrzanym odbiciem pisanego igreka (fot. 5). „Dzikie typy” jest więc — można powiedzieć — mało typograficzne. Zdziczenie pisma to jego odstępstwo od istotowej dla niego normalizacji.

Już ten złożony fakt — najpierw reprezentowania pisma, potem kwestionowania jego konstytutywnych wyróżników, a następnie odwracania sensu tego odstępstwa jako specyficznego gatunku typografii (co zakłada książka *Mury mają głos...*) — czyni z tytułowego zjawiska przypadek heterotopijny. Ale jeszcze ciekawsze jest to, to dzieje się między tym pismem a miejscem. Jak ma się sama dzikość pisma do (postulatu) zdziczenia miasta?



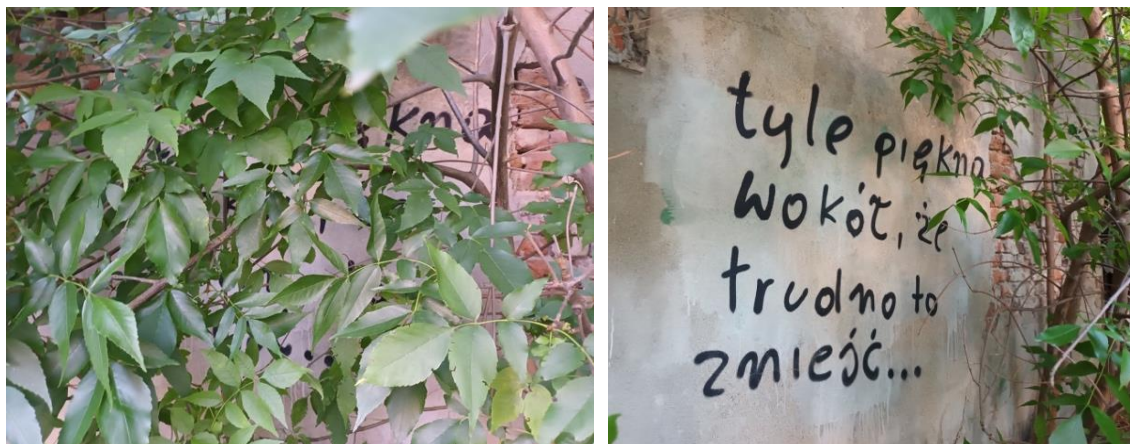
Fot. 10. K. Zaorski-Sikora, *Jesteś czy bywasz?*, Łódź, ul. Franciszkańska 64. Fot. autorki, 2023.

### Zdziczenie (trop)

Obok spolaryzowanych jakości, jakimi są dzikość i udomowienie, w naukach biologicznych wyodrębnia się proces feralizacji, który to termin przeniknął do refleksji humanistyczno-społecznej. Pojęcie to oznacza właśnie zdziczenie czegoś, co było udomowione. Najczęściej odnosi się je do zwierząt i roślin, a sam proces następuje odpowiednio poprzez rozwój reakcji strachu na ludzi lub zaniechanie uprawy czy pielęgnacji i jest w przyrodzie procesem zaskakująco szybkim (Kaleta, 2015, s. 720). Są to zjawiska jednoznacznie negatywne z perspektywy utraty kontroli nad feralizowaną roślinnością, populacją zwierząt czy obszarem eksploatacji. Jak zauważa Agata Kowalewska, feralizacja właśnie z tego powodu jest ciekawym narzędziem interpretacji kultury, ponieważ na dzikie i udomowione patrzy przez pryzmat relacji władzy. Poza tym jako proces przejścia pozostaje w napięciu zarówno z udomowionym, jak i dzikim, nosi ich znamiona, ale nie należy do żadnego z nich (Kowalewska, 2022). Ponadto — jako proces adaptowany kulturowo — jest mniej niż dzikość niebezpieczna i pretensjonalna, ponieważ „nie zawiera w sobie obietnicy ponownego zdziczenia, powrotu do czegoś rzekomo lepszego — pewnego rodzaju pierwotnej, nieskrępowanej wolności” (Kowalewska, 2022). Jest więc obarczona pewną rudymencją i przewidywalnością. Co również istotne, feralizacja w przyrodzie nie jest utożsamiana ze zmianami morfologicznymi organizmów żywych (Daniels, Bekoff, 1989, s. 79–94). Wśród zwierząt jest obronną reakcją behawioralną w sytuacji poważnego zagrożenia, w świecie roślin jest ryzykowną ekspansją (bo narażającą na zacienienie, wilgoć i szkodniki). Odpowiednio zdziczenie w sztuce też nie wiąże się z powstaniem jej nowego gatunku i można także potraktować je jako ryzykowną odpowiedź na kryzys wartości artystycznych i estetycznych zarówno samej sztuki jak i miasta.

### Heterotopie „dzikiego typo”

Główną cechą „dzikiego typo” jest to, że powiela albo intencjonalnie przywołuje formy zwykłych aktów wandalizmu (por. fot. 13), byle jakiego pisania po murach. Stopień luzu (czy po prostu „niedbałości”) sprawia zaś, że łatwo jest też je naśladować, że wielu ma wrażenie, iż potrafi takie „typo” robić, a pomiędzy poszczególnymi jego przejawami nie znajduje wielkiej różnicy. Ta niska — w nie zawsze uzasadnionym domyśle — wartość artystyczna, ale intrygująca wartość estetyczna oraz wysoka podatność na przyswajanie sprawiają, że naśladowcy „dzikiego typo” czują się swobodni nie tylko je kopiować, ale i podrabiać, przerabiać, uznawać za własne, instrumentalizować<sup>4</sup>. Co uczyniłam również ja, konstruując pierwszy śródtytuł tego artykułu czy tworząc inne dygresyjne nawiązania do prac (w tekście podaję odnośniki w stosownych miejscach do ilustracji). Aż się prosi więc, by ten akapit zamknąć następująco: tyle sztuki, że trudno ją znieść (por. fot. 11, 12).



Fot. 11, 12. K. Zaorski-Sikora, *Tyle piękna wokół, że trudno to znieść...*, Łódź, ul. Brzóska. Fot. autorki, 2023.

---

<sup>4</sup> Napisy Janusza III Wazy przechwycili reklamodawcy, tworząc mural ING Banku Śląskiego (zob. erka, 2017), kampanię łódzkiego lotniska (zob. bg, 2019). Napisy oraz zdjęcia z Instagrama Zaorskiego-Sikory przywłaszczono do innych prac (Zaorski-Sikora, 2022, s. 85).





Fot. 13. K. Zaorski-Sikora, *Zwykły akt wandalizmu ślad, że jestem*, Łódź, ul. Brzóska. Fot. autorki, 2023.

U samej genezy tego pomysłu mamy więc — jak by powiedział Michel Foucault — efektywnie odgrywaną utopię (Foucault, 2005, s. 120) bliskości sztuki i miasta, dzielnicy, osiedla, sąsiedztwa. Nie ma w tym nic nadzwyczajnego, ani tym bardziej niewłaściwego — jak głosi pierwsza zasada Foucaultowskich heterotopii — sami je sobie robimy, i to powszechnie, ponieważ procesy identyfikowania oraz kontestowania miejsca wynikają z elementarnej próby zrozumienia, gdzie jesteśmy. W pierwotnych założeniach Janusza III Wazy i Kacpra Zaorskiego-Sikory nie było tej dwuznaczności. Obu autorom towarzyszyło przekonanie (z którego trzeba było częściowo lub całkowicie zrezygnować) o potrzebie anonimowości. Rozumieli ją jako proces wpisywania się w atmosferę miasta, umiejętne reagowanie na to, co nas spotyka z jego wnętrza, z naturalnej i neutralnej pozycji mieszkańca,

przechodnia, użytkownika, sympatyka miasta. Właściwie prześwieca w tych intencjach — jak sądzę — zupełnie nierealna myśl o byciu „jak każdy inny”. Tymczasem to oni, nie kto inny, w ten zadziwiający sposób wydestylowali łódzką miejskość.

Rzeczywiste miejsca zostały przez tych twórców wychwycone i zidentyfikowane wraz z ich określoną, silną tożsamością (przede wszystkim kibicowską), kontekstem (głównie społeczno-gospodarczym) lub tradycją po wielokroć traumatycznie doświadczonego poindustrialnego miasta. Następnie *satus quo* tych miejsc zakwestionowany został przez inskrypcję/interwencję, a w konsekwencji odwrócony i przetransformowany w część autorskiej galerii, która ma swą „siedzibę” w mediach społecznościowych, gości także na wystawach. To nie koniec, bo przez kolejnych użytkowników miejsca te przekształcane są w coś, co warto nazwać, opisać, zobaczyć, nawet w formie szlaku turystycznego. Ta ostatnia zaś forma pozwala od nowa opowiadać historię zubożałego miasta z potencjałem, które co i rusz to magicznie niemal obraca się w nową stolicę tego czy owego — przemysłu włókienniczego, filmu, animacji, street artu (w Łodzi — właściwie muralu), a tym razem „dzikiego typo” (Szczapiński, 2022, s. 29).

Tym sposobem spełnia się także zasada heterotopii (Foucault, 2005, s. 124), którą Foucault zamknął swój słynny wykład z 1967 roku, ponieważ te wyróżnione napisami miejsca odnoszą się do pozostałej (innej, szerszej) przestrzeni lub jej iluzji. Dopiero z punktu widzenia szerszej całości widzimy ich główny sens. Te nad wyraz realne dla nas przechodniów miejsca i ich dotkliwe (bo nielegalne, niedbałe, raczej — jak się wydaje — zbyteczne itp.) inskrypcje postrzegane jako zbiór lub kolekcja (nawet z własnym katalogiem, do którego Janusz III Waza specjalnie dorobił powtórnie jeden napis, który zdążył zniknąć (Janusz III Waza, 2017; Łukowska, 2014)) głoszą iluzję istnienia lokalnej albo globalnej galerii, o której pisze się książki i artykuły, wydaje fotoalbumy, oprowadza, komentuje. Obsesyjne oznaczanie, zawłaszczanie przestrzeni, wołanie o pomoc dla niej lub też przywyknięcie do tych praktyk jest przez nas odbiorców legitymizowane i pełni dla nas nową funkcję

w stosunku do nowo — jakoby — wykreowanej przestrzeni. Wyruszamy nowym szlakiem, odkrywamy fragment miasta na nowo, po to, by obejrzeć raz jeszcze dobrze znane nam biedę, zaniedbania, terytorialne i społeczne podziały.

Zapisane, miejskie ściany odzwierciedlają bardzo sugestywnie Foucaultowskie — wróćmy do pierwszej z jego zasad — heterotopie kryzysu i dewiacji (Foucault, 2005, s. 121). Najwięcej bowiem jest na murach ćwiczebnych prób, niezbyt wprawnych tagów, bazgrołów niemieszczących się w architektonicznych ramach, ciągów znaków nietrzymających prostych linii i stosownych odstępów, które pozwoliłyby określić je jako pismo. Wszystko jest tu przejściowe, nie na swoim miejscu i czeka na swój czas: autor napisu, który dopóki nie osiągnie pewnego poziomu sprawności, nie chciałby być rozpoznany; brudna ściana służąca za brudnopis, eufemistycznie nazywana często betonowym płótnem (zob. np. Bofkin, 2014), które wytrzyma każdą liczbę poprawek i o którym rzadko myśli się, że jest częścią krajobrazu, a raczej jak je (owo „płótno”) po prostu wykorzystać, jak go użyć; ekspozycja, która nie jest żadną galerią, bo nie sposób jej zwiedzać; treść, której sens można łatwo odwrócić; ćwiczenie czy doskonalenie się, które jest nielegalne. Graffiti razem z „dzikim typo” to „inne miasto” funkcjonujące na różnych zasadach, raz „nasze”, „własne”, z nieodpartym urokiem, innym razem obce, niewidoczne i nie do zaakceptowania. Kiedy widzimy w jego fragmentach galerię, sprawiamy, że zabazgrany mur i jego otoczenie nie przestając istnieć, staje się jeszcze czymś innym, inaczej ocenianym i zamieszkiwanym, choć niewiele się w nim zmienia (Foucault, 2005, s. 121-122).

Galeria „dzikiego typo” jest modelową „multifunkcyjną niekompatybilnością” (Foucault, 2005, s. 122-123). Brudne, zagrzybione, nadpalone, opuszczone ściany — jako takie — powinny interesować ludzi, jest tu coś do zrobienia i zawsze to jest czyjaś własność. Są niewidoczne, stają się określonymi miejscami dzięki napisom. Niechciane miejsca stają się w konsekwencji pożądanymi widokami, ale zwykle tylko facebookowymi lub instagramowymi pocztówkami.

Nie każdy napis czyni oznaczoną przestrzeń miejscem. Z tego punktu widzenia interwencje Zaorskiego-Sikory są szczególnie trafne. Decyduje o tym splot czynników. Po pierwsze, tworzy on „bezosobowe” jakby pismo. Niektórzy rozpoznają w nim zindywidualizowany charakter, ale ja widzę jakąś pierwotność, jakby naukę pisania, co pozwala czytać treść nie poprzez „ja tu byłem”, tylko „próbuję coś powiedzieć”, z naciskiem na „próbuję”. Po drugie, interferują z otoczeniem. Jego zmiana zakwestionowałaby sens treści. Otoczenie jest płótnem, które nie wiadomo dokładnie, gdzie się zaczyna i kończy:

- „Jak mam to zmierzyć?” – pyta artysta.
- „Najszerszą odległość w pionie i w poziomie” — odpowiadam automatycznie, zgodnie ze standardową praktyką. I trochę pochopnie.

Tak samo, jak łatwo (i na ogół niesłusznie) jest skrytykować określenie „betonowe płótno muralu” (bo zwykle odwiedzamy go w sieci, zamiast zobaczyć, jak współgra z przestrzenią, jak działa w doświadczeniu kinestetycznym), tak tutaj trudno uzmysłowić sobie związek napisu z jednostkowym miejscem na podstawie fotografii, która zwykle chwyta wyraźne litery, a nie krajobraz. Żadne z dostępnych mi wcześniej zdjęć wielu prac nie było bliskie temu, co spotkało mnie w rzeczywistości. Na żywo widać jednak wyraźnie, że to jest myślenie obrazami, że to jest zachwyt otoczeniem. I to nie w nostalgicznym kontekście utraty (co skądinąd jest ciekawe, por. Stegliński, 2015, s. 73-82), upadku, zubożenia lub kontrastu w stosunku do deweloperskich zagospodarowań, a w związku z jakościami krajobrazowymi (fot. 8-20), nakładającymi się warstwami pejzażu, grą światła i cienia, zmianą ostrości planu w trakcie oglądania. Jakości te wiążą się — po trzecie — z tym, że napisy te ulegają szybkiej i specyficznej degradacji. Same — o ile ktoś ich nie zniszczy — są dość trwałe, ale o ich (nie)widoczności decyduje przede wszystkim przyroda. Powstają tam, gdzie dosłownie jest dziko, zarastają, przebijają się

z trudem, istnieją dla tych, którzy ich szukają. W podobny sposób trzeba wyławiać dawne piękno miasta z jego drewnianą zabudową, brukowanymi ulicami, wyblakłymi napisami i widmowymi muralowymi quasi-reklamami.



Fot. 14. K. Zaorski-Sikora, *Śpieszmy się kochać Bałuty*, Łódź, ul. Brzeska 10. Fot. autorki, 2023.

Dużą rolę odgrywa tutaj wrażliwość, którą w ekoturystyce określa się jako względną ontologiczną czystość obszarów dzikości. Naszym celem wcale nie musi być wykluczenie ludzi, by odczuć enklawy dzikości. Możemy wyobrazić sobie zadowalający stopień dzikości przy ograniczonej lub zminimalizowanej ludzkiej sprawczości (Hall, 2019, s. 297–308). Wprawdzie w przypadku „dzikiego typo” mówimy o oczywistej ingerencji człowieka w tkance miejskiej, a więc nie dzikiej — co do zasady — praktyce i nie dzikiej przestrzeni. Dzikość ta jest jednak czasami nad wyraz odczuwalna. Widać to szczególnie na poziomie refleksji nad etyczną

odpowiedzialnością za przestrzeń. Nie sądziłam, że można zaobserwować i usprawiedliwić okoliczności, w których nielegalne napisy nie są naruszeniem cudzej własności. Świadomość heterotopijności przydaje się właśnie tam, gdzie zawodzą podstawowe dychotomie (Heynen, 2008, s. 312). Prace Zaorskiego-Sikory okazują się bowiem zupełnym odwróceniem tego wrażenia destrukcji, szkody czy zawłaszczenia. Zwyczajnie ocalają te miejsca. Artysta nazywając je, ustanawia miejsca, których istnienie zostało zakwestionowane, ponieważ nie mają już na mapie swoich adresów, straciły je (fot. 8, 17, 18). Podpisuje coś, czego już właściwie nie ma. Obserwując miasto, pokazuje, jak nowe inwestycje wchłaniają dawne pozostałości, choć nie przylegają do nich bezpośrednio. Są jaśniejsze i większe, więc jak gruba świetlista rama pochłaniają obraz, który tkwi w środku (fot. 10, 16). Faktycznie Zaorski-Sikora jako *graffiti writer* jest malarzem wielkich współczesnych pejzaży z enklawami semantycznymi umieszczonymi gdzieś pośrodku obrazu. Można je usunąć bez straty dla malowidła (Wallis, 1983, s. 192), ale najpierw trzeba dojrzeć te pejzaże. Stąd wynika konieczna logowizualna postać tej sztuki: trzeba zawołać, wskazać, upomnieć się o te widoki.

Do niedawna pisano o Bałutach jako o „obrosłym legendą, autentycznym, żywym i czującym miejscu”, które „obroniło się przed całkowitym przeobrażeniem kulturowym, pozostało miejscem magicznym, niezwykłym” (Sumorok, 2015, s. 83, 93). Dziś nie można już tego powiedzieć, ponieważ przestają być uchwytnie nakładające się warstwy decydujące o odrębności tego miejsca, tj.: ubogiej wsi, a potem przedmieścia przekształconego w szybkim czasie w chaotyczną i przeludnioną dzielnicę przemysłowego miasta; jej tragicznego okresu okupacji niemieckiej wraz z historią getta oraz zagładą ludności i kultury żydowskiej; niedokończonej socrealistycznej wizji nowoczesnej (choć silnie historyzującej w swym wyrazie) dzielnicy mieszkaniowej, intencjonalnie niszczącej przedwojenną tożsamość. O utracie dawnych Bałut decyduje obecnie nie tylko liczba nowych inwestycji i ich skala. Równie ważne w tej destrukcji jest przyzwolenie na samodegradację pozostałości najbiedniejszych okolic, drewnianych zabudowań,

czy brukowanych ulic oraz drastyczne ubożenie żywych i atrakcyjnych niegdyś przyziemi budynków — pełnych sklepów i lokali usługowych, zwróconych do przechodniów barwnymi witrynami. Zamurowane albo zabite deskami drzwi i okna są ścianami dla graffiti, a wszelkie napisy nie są tu niczym niezwykłym. „Dzikie typy” musi tu więc działać inaczej, wyróżniać się, aby było czytane.



Fot. 15, 16. K. Zaorski-Sikora, *Życie mnie przerosło*, Łódź, ul. Sierakowskiego, w sąsiedztwie ul. Limanowskiego 91; *Próba akceptacji nietrwałości*, Łódź, ul. Organizacji WiN. Fot. autorki, 2023.

W gruncie rzeczy, znaczenie tych napisów jest silnie powiązane z czasem (Foucault, 2005, s. 123, 124). Im dawniejsze, bardziej archaiczne, w jakimś sensie pierwotne wydają się te napisy, tym bardziej je zauważamy. Zaczynamy myśleć o tym, by je chronić, gdy znikają. Zaczynają cieszyć szczególnie, gdy ktoś na nie reaguje, coś dopisuje, publikuje, dyskutuje o nich, gdy stają się częścią „powszechnego archiwum”, z którego widać, że miasto to coś naturalnego, autentycznego, odkrywanego w doświadczeniu. Nie jest to wcale jednak oblicze egalitarnej

miejskości. Kto właściwie ogląda te pejzaże? Kto patrzy na miasto jak na zbiór pejzaży? „Dziki typ” (tak samo jak wiele innych praktyk ludzkich) „zarządza” otwarciem i zamknięciem przestrzeni doświadczenia. Co dla jednych odbiorców w tej „typostolicy” jest uchwytne jako dowcip, komentarz czy wyraz zaangażowania, zainteresowania miastem, dla innych jest bełkotem. Takim samym bełkotem, jakim mantryczne i niedbałe tagowanie wydaje się nietagującym. W tym sensie „dziki typ” jest dziki w znaczeniu „barbarzyńskie”, bo *bárbaros* — to inny, ten, który bełkocze, kogo nie można zrozumieć. Zarówno wadą jak i zaletą tej dzikości jest relatywna prostota, którą — jak pisałam — łatwo podchwycić i przechwycić. „Dziki typ” otwiera się jako znajomy, „zwykły” komunikat skierowany do przypadkowego przechodnia. Lecz jego reakcja z rzadka jest odnotowywana — na przykład wtedy, gdy kibice odnawiają ten czy inny napis. Zamyka się przed nim, gdy stawiamy wymóg śledzenia kolekcji lub szlaku. Tradycyjne graffiti jest punktowe i nie dialoguje w ramach jakiegoś kontinuum form lub treści.



Fot. 17, 18. K. Zaorski-Sikora, *Nie spać, afirmować banalność istnienia*, Łódź, ul. Łagiewnicka, pomiędzy numerami 29 i 31. Fot. autorki, 2023.



Kultywowanie napisów zapewnia inny z kolei rodzaj otwarcia. Bez trudu można także podtrzymywać utopię bliskości sztuki i miasta, specjalizując się w tworzeniu serii zdjęć kolejnych faz napisów (por. fot. 6, 7). To, co jest estetycznie interesujące i estetycznie wartościowe — przypomnijmy — wymaga czasu. Ten zaś potrzebuje kronikarskiego narzędzia, jakim dziś jest przede wszystkim fotografia, ale nie (niestety nie) faktografia. To jest żywioł mediów społecznościowych. W odniesieniu do street artu samą obsesję dokumentowania zdjęciami obserwujemy od czasów słynnego portalu *Art Crimes. The Writing on the Wall* założonego w 1994 roku przez Susann Farrell. Internet wydawał się już wówczas najtańszym, najpojemniejszym i najskuteczniejszym narzędziem przechowywania i upubliczniania nielegalnej sztuki. Jeśli spojrzymy na to z perspektywy czwartej zasady Foucaultowskiej heterotopii, nie będzie zadziwiające, że po 30 latach niewiele się zmieniło. Idea akumulowania wszystkiego zapewnić ma wieczność (Foucault, 2005, s. 123) i zastąpić *de facto* wysiłek porządkowania i opisywania sztuki ulicznej<sup>5</sup>. I co ważniejsze, przenosi fizyczne miasto do wirtualnej sieci.

### Podsumowanie

Czy można w ogóle w świecie sztuki ulicznej mieć jakąś gatunkową i historyczną orientację? I czy można jeszcze w mieście zrobić coś, co wymknęłoby się heterotopijnej dwuznaczności? Słusznie zauważono, że jeśli założymy heterotopijne okulary, wszystko takim się wydaje (Dehaene, de Caeter, 2008, s. 6). Nie jest jednak tak, że świadomość istnienia drugiego dna każdej zmiany czy też

---

<sup>5</sup> Dlatego tak często przyjmowane są w przypadku prac charakteryzujących się dużą liczbą słabo lub wcale nieudokumentowanych zdjęć konwencje artbooka lub fotobooka. Są to typowe rozwiązania dla piszących o street artcie (por. Bofkin, 2014). Pokazują one, jak trudny jest to przedmiot badań. Trudnieniem poszukiwania podstawowych informacji, docierania do miejsc, które można by uznać za materiał badawczy, jest niewspółmierny do efektów (por. W. Kazimierska-Jerzyk, 2019, s. 187). Pojawiają się jednak opracowania sztuki ulicznej zawierające dane faktograficzne i opisy (por. internetowy portal Puszka dokumentujący warszawską sztukę w przestrzeni publicznej, utworzony przez Aleksandrę Litorowicz i działający w sposób całkowicie oddolny; jubileuszowy katalog Fundacji Urban Forms (Kazimierska-Jerzyk, Latuszewska-Syrda, 2020).

jakiejs dozy podprogowego krytycyzmu stymuluje już tylko podejrzliwość i labilność. Wydaje się, że najmniej zawodna będzie tu przestrzenna orientacja *in situ*. Dzięki „dzikiemu typo” można odzyskać satysfakcję wolną od kategoryzowania i oceniania w doświadczeniu miasta. Nie będzie ono być może wolne od rozterek, rachunku zysków i strat. Ale napisy te jako przedmiot uwagi w sensie estetycznym są właśnie interesujące, tzn. podtrzymują zainteresowanie i sprawiają swą obecnością przyjemność. Nie dają się zamknąć w żadnych estetycznych wykluczeniach: nie są antyestetyczne — czyli odpychające; nie są powierzchowną estetyzacją — czyli nie dodają sztampowego, przewidywalnego uroku; nie są anestetyczne — bo nie pozostawiają obojętnym. Szlaki „dzikiego typo” są wymagające, czasochłonne, potrzebują właściwego przewodnika i wielokrotnego praktykowania wędrówki tymi samymi śladami. Dzikość miejska jest chroniona i limitowana. Uprzywilejowuje autochtonów, osiadłych mieszkańców lub częstych bywalców. To jeszcze jeden paradoks, że walory dzikości obserwuje się przez jej osvajanie.

Na pytanie, po co artysta wdaje się w tę dwuznaczną relację z wandalizmem, zyskujemy zaskakującą odpowiedź — by konfrontować się z dzikością, sondować, czy mamy jeszcze do niej dostęp, czy na dobre się od niej odgradziliśmy i postrzegamy ją tylko jako zantagonizowaną utopię. Czy też może umiemy jednak jej towarzyszyć? Chyba tak, skoro skrajnie kulturowe medium, jakim są litery alfabetu, pośredniczy w doświadczeniu dzikości niedających się skopiować w żadnym medium krajobrazów.

### **Bibliografia**

Adamczewska, I. (2022). „Jak się zakochać, to tylko na Bałutach” i „Żegnaj, piękna”. Co mówią łódzkie mury. *Gazeta Wyborcza, Magazyn Łódź*, 15 XII, <https://lodz.wyborcza.pl/lodz/7,35136,29262519,jak-sie-zakochac-to-tylko-na-balutach-i-zegnaj-piekna.html> [dostęp 15 VII 2023].

- Baldini, A. (2023). For a Nuanced Appreciation of Urban Creativity. Unveiling the Social Subversion in Street Art and Graffiti. *Graffiti and Street Art*, 1/2, 8–17.
- bg (2019). „Pekin stoi murem za Łodzią” a „Nowy Jork nie wie, że Manhattan jest w Łodzi” — takimi hasłami promowane jest łódzkie lotnisko. *Wirtualnemediapl*, 22 I, <https://www.wirtualnemediapl/artykul/pekin-stoi-murem-za-lodzia-a-nowy-jork-nie-wie-ze-manhattan-jest-w-lodzi-takimi-haslami-promowane-jest-lodzkie-lotnisko> [dostęp 15 VII 2023].
- Biskupski, Ł. (2017). *Prosto z ulicy. Sztuki wizualne w dobie mediów społecznościowych i kultury uczestnictwa*. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.
- Bofkin, L. (2014). *Concrete Canvas. How Street Art Is Changing the Way Our Cities Look*. London: Global Street Art.
- Breton, A. (1969). Nadrealizm i malarstwo (1925). W: E. Grabska, H. Morawska (red.), *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa (422–432)*. Warszawa: PWN.
- Christie’s (2023). Jean-Michel Basquiat: ‘Painter to the core’. *Christies.com*, 20 IV, <https://www.christies.com/features/jean-michel-basquiat-8283-1.aspx> [dostęp 15 VII 2023].
- Daniels, T.J., Bekoff, M. (1989). Feralization: The making of wild domestic animals. *Behavioural Processes*, 19/1–3, 79–94. [https://doi.org/10.1016/0376-6357\(89\)90032-6](https://doi.org/10.1016/0376-6357(89)90032-6)
- Dehaene, M., de Cauter, L. (2008). Heterotopia in a Postcivil Society. W: M. Dehaene, L. de Cauter (red.), *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society (3–9)*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203089415>
- Drozdowski, R. (2009). *Obraza na obrazy: Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*. Poznań: Zysk i S-ka.
- Drozdowski, R., Frąckowiak, M., Krajewski, M., Rogowski, Ł. (2013). *Narzędziownia: Jak badaliśmy (niewidzialne) miasto*. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.
- erka (2017). Piotrkowska 217. Mural „Moja Łódź” ozdobił ścianę kamienicy. *Gazeta Wyborcza, Magazyn Łódź*, 18 V, <https://lodz.wyborcza.pl/lodz/7,35136,21827789>,

- piotrkowska-217-mural-moja-lodz-ozdobil-sciane-kamienicy.html [dostęp 15 VII 2023].
- Foucault, M. (2005). Inne przestrzenie. Tłum. A. Rejniak-Majewska. *Teksty Drugie*, 6, 117–125.
- Gralińska-Toborek, A. (2019). *Graffiti i street art: Słowo–obraz–działanie*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. <https://doi.org/10.18778/8142-237-6>
- Hall, C.M. (2019). Tourism and rewilding: an introduction–definition, issues and review. *Journal of Ecotourism*, 18/4, 297–308, <https://doi.org/10.1080/14724049.2019.1689988> [dostęp 15 VII 2023].
- Hannerz, E. (2023). The Pretty Vacant: Exploring Absence in Subcultural Graffiti. *Nuart Journal*, 3(2), pp. 35–44.
- Heynen, H. (2008). Heterotopia unfolded? W: M. Dehaene, L. de Caeter (red.), *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society* (311–323). New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203089415-36>
- Jakubowski, K. (2022). *Czwarta przyroda. Sukcesja przyrody i funkcji nieużytków miejskich*. Kraków: Fundacja Dzieci w Naturę.
- Janusz III Waza (2017). Marzę by na derbach skandowano „ŁKS nie czyta książek”, „Widzew jeździ Tico” [z artystą rozmawia Leszek Milewski]. *Weszło.com*, 23 X, <https://weszlo.com/2017/10/23/marze-by-derbach-skandowano-lks-czyta-ksiazek-widzew-jezdzi-tico/> [dostęp 15 VII 2023].
- Janusz III Waza (2019). „ŁKS jeździ na wakacje do Zgierza”. Twórca haseł na łódzkich murach: Nie uważam się za wandalę [z artystą rozmawia Szymon Bujalski]. *Gazeta Wyborcza, Magazyn Łódź*, 15 II, <https://lodz.wyborcza.pl/lodz/7,44788,24455370,janusz-z-balut-nie-zartuje.html> [dostęp 15 VII 2023].
- Kaleta, T. (2015). Psy poza kontrolą jako problem globalny. *Życie Weterynaryjne*, 90(11), 715–720.
- Kazimierska-Jerzyk, W. (2019). Wartości street artu. *Kultura Współczesna*, 3(106), [doi.org/10.26112/kw.2019.106.15](https://doi.org/10.26112/kw.2019.106.15) 177–187.

- Kazimierska-Jerzyk, W., Latuszewska-Syrda, T. (2020). *Street Art Decade. Urban Forms Gallery 2009–2019*. Lisboa–Łódź: Urban Creativity, Urban Forms.
- Kowalewska, A. (2022). A Conversation on Feralizing [with Anaïs Tondeur, Špela Petrič, and Diana Lelonek]. *The New Alphabet School*, <https://newalphabetschool.hkw.de/a-conversation-on-feralizing/index.html> [dostęp 15 VII 2023].
- Krajewski, M. (2011). Miasto. Na tropach tego, co niewidzialne. *Przegląd Socjologiczny*, 60(2–3), 111–134.
- Kwiatkowski, P. (2022). *Street art. Polska*. Warszawa: Arkady.
- Lewishon, C. (2008). *Street Art. The Graffiti Revolution*. London: Tate Publishing.
- Łukowska, M. (2014). *RTS vs. ŁKS, czyli co mówią Łódzkie mury*. Łódź: Pan tu nie stał.
- McCormick, C. (2010). Where Angels Dare to Tread. W: E. Seno (red.), *Trespass. A History of Uncommissioned Urban Art*. Köln: Taschen.
- Monbiot, G. (2013). *Feral: Searching for Enchantment on the Frontiers of Rewilding*. London: Penguin Books. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226205694.001.0001>
- Ngai, S. (2008). Merely Interesting. *Critical Inquiry*, 34(4), 788–789. <https://doi.org/10.1086/592544>
- Nowakowska, M. (2020A). *Łódzkie literoduchy. Część 1. Śródmieście* [folder]. Łódź: Fundacja 2035, Detal w mieście, <https://lodzkidetel.pl/wp-content/uploads/2021/01/Folder-lodzkie-literoduchy-1.pdf> [dostęp 15 VII 2023].
- Nowakowska, M. (2020B). *Łódzkie literoduchy. Część 2. Stale Polesie. Południowa część miasta* [folder]. Łódź: Fundacja 2035, Detal w mieście, [https://lodzkidetel.pl/wp-content/uploads/2020/12/Literoduchy\\_czesc\\_2.pdf](https://lodzkidetel.pl/wp-content/uploads/2020/12/Literoduchy_czesc_2.pdf) [dostęp 15 VII 2023].
- Perino, A. et al. (2019). Rewilding Complex Ecosystems. *Science*, 364(6438), 1–8. DOI:10.1126/science.aav5570.
- Rancière, J. (2007). *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*. Tłum. M. Kropiwnicki, J. Sowa. Kraków: Wydawnictwo Korporacja Ha!art.

- Rousseau, J.J. (1956). Rozprawa o pochodzeniu i podstawach nierówności społecznej. W: J. J. Rousseau, *Trzy rozprawy z filozofii społecznej* (105–76). Tłum. H. Elzenberg. Warszawa: PWN.
- Schalhorn, A. (b.d.). Body Language: Keith Haring and the Renaissance of Figurative Painting in the Eighties. Haring.com, The Keith Haring Foundation, [https://www.haring.com/!/selected\\_writing/body-language-keith-haring-and-the-renaissance-of-figurative-painting-in-the-eighties](https://www.haring.com/!/selected_writing/body-language-keith-haring-and-the-renaissance-of-figurative-painting-in-the-eighties) [dostęp 15 VII 2023].
- Sikorski, T. (2017). Sztuka na ulicach w Polsce. Samowolne formy graficzne 1967–2017. W: M. Warda (red.), *Dzika grafika. Pół wieku ulicznej dywersji wizualnej w Polsce 1967–2017* (64–87). Warszawa: Muzeum Plakatu w Wilanowie.
- Stegliński, T. (2015). Gdy zabawy służyły upadaniu. W: M. Rawluk (red.), *Bałuty. Palimpsest* (73–82). Łódź: ByłoBędzie.
- Sumorok, O. (2015). *Bałuty powojenne, czyli architektoniczno-kulturowo-socjologiczny fenomen*. W: M. Rawluk (red.), *Bałuty. Palimpsest* (83–93). Łódź: ByłoBędzie.
- Szczapiński, K. (2022). *Mury mają głos (czyli rzecz o bałuckim „dzikim” typie)*. Łódź: Wydawnictwo Taurus i Stowarzyszenie Nowa Kultura i Edukacja.
- Szydłowska, A. (2018). *Od solidarycy do TypoPolu. Typografia a tożsamości zbiorowe w Polsce po roku 1989*. Wrocław: Ossolineum.
- Tschichold, J. (2011). *Nowa typografia. Podręcznik dla twórców w duchu współczesności*, przeł. E. Borg. Łódź: Wydawnictwo Recto Verso.
- Wallis, M. (1983). *Napisy w obrazach*. W: M. Wallis, *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne* (191–225). Warszawa: PIW.
- Wawrzekiewicz, R. (red.) (2014). *TypoPolu. Album typograficzno-fotograficzny*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana.
- Zaorski-Sikora, K. (2021). Kacper Zaorski-Sikora, autor napisów na murach Bałut: Zaczęłem od zamalowywania haseł nienawiści [z artystą rozmawia Wiktor Lewandowski]. *Gazeta Wyborcza. Magazyn Łódź*, 05 XII, <https://lodz.wyborcza.pl/lodz/7,35136,27877896,kacper-zaorski-sikora-autor-napisow-na-murach-balut-zaczalem.html> [dostęp 15 VII 2023].

Zaorski-Sikora, K. (2022). Zwykły akt wandalizmu [z artystą rozmawia Kuba Szczapiński]. W: K. Szczapiński, *Mury mają głos (czyli rzecz o bałuckim „dzikim” typie)* (76–111). Łódź: Wydawnictwo Taurus i Stowarzyszenie Nowa Kultura i Edukacja.

Zeidler-Janiszewska, A. (1997). Słowo wstępne. W: A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Pisanie miasta — czytanie miasta* (7–8). Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora.

Witryny internetowe

*Art Crimes. The Writing on the Wall*, <https://www.graffiti.org/index.html> [dostęp 15 VII 2023].

Gu-Tang Clan, Instagram, post z 12 X 2018, [https://www.instagram.com/p/Bo1H-\\_7hZtb/](https://www.instagram.com/p/Bo1H-_7hZtb/) [dostęp 15 VII 2023].

Puszka, <https://puszka.waw.pl/> [dostęp 15 VII 2023].

Literołap, <https://www.facebook.com/Literolap> [dostęp 15 VII 2023].

## AXIOLOGY OF THE “WILD TYPOGRAPHY” (ABOUT THE SPECIFIC TYPE OF ŁÓDŹ STREET ART)

### Abstract

The subject of the article is a new phenomenon of urban art known as “wild typography” (in Polish an abbreviated form “dzikie typy”). It has a specific local, Łódź character, but at the same time it allows to capture the complex issues of the post-industrial experience of the city. And in that sense, it is universal. The term is puzzling because it seems self-contradictory. Although the notion of wildness has its tradition in contemporary art theory, it does not fit the issue of typography. The very manifestations of “wild typography” in the city space are entangled in several dependencies that undermine the status of authorship, exposing artists to imitation and instrumental use of their works. When it comes to the physical space of the city and its values of wildness and authenticity, the “wild typography” lends it ambiguity and takes over its ambiguity also, which, together with the interfering nature and

neglect, makes the resident doesn't know what he's dealing with. It is interesting why and with what intentions or hopes artists get involved in this tangle of art, vandalism, and landscape degradation. Treating these spaces and practices as heterotopias makes it possible to go beyond the schematic evaluation of legal/illegal, aesthetic/anti-aesthetic, cultural/wild.

**Keywords:** city aesthetics, heterotopias, graffiti, aesthetic values, aesthetic experience, Łódź

### **Abstrakt**

Tematem artykułu jest nowe zjawisko sztuki miejskiej określane jako „dzikie typo”. Jest ono specyficznie lokalne, łódzkie, ale jednocześnie pozwala uchwycić złożoną problematykę doświadczenia postindustrialnego miasta — i w tym sensie jest uniwersalne. Sam termin jest zastanawiający, ponieważ wydaje się wewnętrznie sprzeczny. Mimo iż pojęcie dzikości ma pewną tradycję we współczesnej teorii sztuki, to nie przystaje do zagadnienia typografii. Różne przejawy „dzikiego typo” w przestrzeni miasta uwikłane są w szereg zależności podważających status autorstwa, narażających twórców na naśladowanie i instrumentalne wykorzystanie ich prac. Jeśli chodzi o fizyczną przestrzeń miasta i jej walory dzikości i autentyczności — to „dzikie typo” użycza tej przestrzeni wieloznaczności i także przejmuje jej wieloznaczność, co wraz z ingerującą przyrodą oraz zaniedbaniem sprawia, że użytkownik miasta nie ma jasności, z czym ma do czynienia. Interesujące jest, dlaczego i z jakimi intencjami lub nadziejami artyści wikłają się w ten splot sztuki, wandalizmu i degradacji krajobrazu. Potraktowanie tych przestrzeni i praktyk jako heterotopijnych pozwala wyjść poza schematyczne wartościowanie legalne/nielegalne, estetyczne/antyestetyczne, kulturalne/zdziczałe.

**Słowa kluczowe:** estetyka miasta, heterotopie, graffiti, wartości estetyczne, doświadczenie estetyczne, Łódź