

A c t a
Universitatis
Lodziensis

FOLIA PHILOSOPHICA
ETHICA - AESTHETICA - PRACTICA

40
2022



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

A c t a Universitatis Lodziensis

FOLIA PHILOSOPHICA
ETHICA - AESTHETICA - PRACTICA

40
2022

Urban Images (2) Wdrażanie humanistyki

pod redakcją
Wioletty Kazimińskiej-Jerzyk
Agnieszki Gralińskiej-Toborek

 **WYDAWNICTWO**
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO
Łódź 2022

 **COPE**
Member since 2019
JST 14433

Redaktor naczelny

Andrzej M. Kaniowski

Międzynarodowa Rada Naukowa

Jan C. Joerden (European University Viadrina, Frankfurt (Oder)), *Georg Lohmann*
(Prof. em. Otto-von-Guericke University, Magdeburg), *Antonio Remesar* (University of Barcelona)
Gunnar Skirbekk (University of Bergen), *Richard Shusterman* (Florida Atlantic University)
Florian Steger (Universität Ulm), *Richard Wolin* (City University NY)

Rada Programowa

Marek Gensler (Uniwersytet Łódzki), *Piotr Gutowski* (Katolicki Uniwersytet Lubelski)
Marzenna Jakubczak (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie)
Marek Kozłowski (Uniwersytet Łódzki), *Roman Kubicki* (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu), *Józef Piórczyński* (Prof. em. Uniwersytetu Łódzkiego)

Redakcja naukowa numeru

Wioletta Kazimierska-Jerzyk, Agnieszka Gralińska-Toborek

Sekretarz redakcji

Agnieszka Rejniak-Majewska

Redaktor inicjujący

Katarzyna Smyczek

Skład i łamanie

Krzysztof Kędziora, Wioletta Kazimierska-Jerzyk

Korekta techniczna

Elżbieta Rzymkowska

Projekt okładki

Agencja Komunikacji Marketingowej efactoro.pl

Publikacja recenzowana. Lista recenzentów dostępna jest na stronie internetowej pisma
<http://folia-eap.uni.lodz.pl/en/reviewers>

© Copyright by Authors, Lodz 2022

© Copyright for this edition by University of Lodz, Lodz 2022

ISSN 0208-6107

e-ISSN 2353-9631

Wydrukowano z gotowych materiałów dostarczonych do Wydawnictwa UEŁ

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.10663.22.0.Z

Ark. druk. 10,0

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-237 Łódź, ul. Jana Matejki 34A

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 635 55 77

SPIS TREŚCI / TABLE OF CONTENTS

Wioletta Kazimierska-Jerzyk, Agnieszka Gralińska-Toborek, <i>Urban Images (2). Wdrażanie humanistyki. Introduction [Wprowadzenie]</i>	7
--	----------

URBAN IMAGES

Adriana Hernández Sánchez, Christian Enrique De La Torre Sánchez, <i>Lost Symbols in the Historic City of Puebla in Mexico</i>	11
Antoni Remesar, Javier Vergel, Augusta Barreiro, Tatiana Chávez, Laura Chaves, <i>Changing the Landscape of the City Outskirts. Bon Pastor (Barcelona)</i>	45
Tytus Sawicki, <i>The Conservation of Murals – A New Trend in Protecting Works of Art</i>	81
Anna Adamus-Matuszyńska, Piotr Dzik, <i>Images of Polish Cities in Promotional Visual and Verbal Symbols. What Logos and Slogans Say about Desired Image of the Polish Cities?</i>	97

WDRAŻANIE HUMANISTYKI

Jowita Mróz, <i>Estetyczne kategorie unikatowości i osobliwości oraz ryzyko ich użycia w kontekście aksjologicznym</i>	113
Aleksandra Dudek, <i>Jak podpisywać dzieła sztuki w przestrzeni publicznej? Problematyka i wybrane przykłady</i>	131

URBAN IMAGES (2) WDRAŻANIE HUMANISTYKI



In this issue, we continue publishing selected texts based on papers for **the 4th International Conference Aesthetic Energy of the City. Urban Images**, organized by the Department of Ethics of the Institute of Philosophy of the University of Lodz in cooperation with the *Polis* Research Center of the University of Barcelona and the *Urban Forms* Foundation from Lodz. The conference was held online on 9–10 April 2020¹ and gathered – as in previous years – representatives of various disciplines: philosophy, aesthetics, art history, architecture, urban planning, sociology and political science, as well as artists and animators of activities in the public space.

The general purpose of the meeting of this interdisciplinary group was to acquire deeper knowledge about the role of urban images. Researchers focused primarily on discussing the mutual relations between the city and its images: both accidental, created in isolation from the city's historical, urban and artistic tissue, and those that are by definition created to preserve the city's identity or build it in a new way. The issues of intentional and unintentional landscapes, e.g. ones created by the development of industry and communication, as well as stimulated by memories, in which photography plays a significant role, were also discussed. Much attention was paid to lost city symbols and the responsibility for preserving knowledge about them. Forms of their commemoration and ways of functioning of the memory of the past in various cities in Europe and both Americas were debated. In this context, the protection and conservation

¹ The Aesthetic Energy of the City conference has generally been held on a biennial cycle since 2014, the current edition has been postponed from 2020 to 2021 due to the pandemic. Conference website: <https://www.uni.lodz.pl/aesthetic-energy-of-the-city>.



of murals turned out to be a surprising and innovative topic. These issues intersected with the problems concerning experiencing the city, especially: visibility/invisibility, covering/displaying what is valuable, and the importance of the genre diversity of urban art – from posters, through street art, sculpture, architecture, to city interventions. The role of commercial determinants of city aesthetics and axiological issues that take into account non-obvious aesthetic qualities, such as non-compliance, dissonance, complementarity and uniqueness were also emphasized.

The papers presented in this issue mainly concern the historical heritage of cities, both in material and social terms. This problem is discussed by the teams of researchers from Mexico and Spain on the examples of the cities of Puebla and Barcelona. We also publish a text on the conservation of murals. This is one of the most important problems of today's urban art. We also discuss the issue of city promotion from the point of view of welcome signs. All four articles raise the role of aesthetic and ethical responsibility for the sustainable development and preservation of cities' identity.


Dwa artykuły opublikowane w mniejszym tomie w języku polskim przygotowane zostały w ramach grantów ministerialnych realizowanych w programie „Doktorat wdrożeniowy”.

Pierwszy z nich oparty jest na badaniach w dyscyplinie filozofia. Celem rozprawy Jowity Mróz pt. „Kategorie unikatowości i osobliwości oraz ich rola w regionalnej polityce społeczno-kulturalnej w województwie łódzkim” jest krytyczna analiza sposobu, w jaki wykorzystuje się te tytułowe pojęcia. Autorka bada sposoby ich użycia w językach urzędniczym, informacyjnym i promocyjnym oraz konfrontuje je ze znaczeniami obecnymi w estetyce i teoretycznej refleksji nad sztuką. Jej założenia badawcze wychodzą naprzeciw oczekiwaniom Krajowej Strategii Rozwoju Regionalnego 2030, będącej podstawowym dokumentem strategicznym polityki regionalnej. Zakłada on, że pełniejsze wykorzystanie potencjału kulturowego i dziedzictwa regionu stanowi kluczowy aspekt rozwoju kapitału społecznego i zwiększenia szans na podniesienie jakości życia przez wzrost atrakcyjności turystycznej oraz umocnienie poczucia wspólnoty i tożsamości kulturowej. Opublikowany tekst jest rodzajem przewodnika po pozytywnych, neutralnych i negatywnych znaczeniach unikatowości i osobliwości, obecnych w językach nowożytnych. Skomplikowane badania o charakterze językoznawczym skorelowane z wiedzą filozoficzno-estetyczną ukazują ograniczenia użyteczności tych pojęć, ich niską skuteczność retoryczną oraz rodzaje ryzyka związanego z ich użyciem zarówno w sensie normatywnym jak i opisowym.

Drugi artykuł, autorstwa Aleksandry Dudek, przedstawia częściowe badania wchodzące w skład rozprawy doktorskiej zatytułowanej: „W mieście czy w muzeum? Problem ochrony i archiwizacji efemerycznej sztuki miejskiej” przygotowywanej w ramach dyscypliny nauki o sztuce. Zagadnienie prawidłowego oznaczania dzieł sztuki w przestrzeni publicznej okazuje się ważnym a często pomijanym aspektem ich odbioru. W artykule autorka stara się pokazać na przykładzie wybranych obiektów artystycznych istniejących w Łodzi, jak dowolnie są one podpisywane, wskazuje na braki w treści tabliczek i ich dyskusyjne formy. Zwraca też uwagę na zróżnicowaną dostępność tych podpisów i wyjaśnia wielorakie powiązania z dziełem. Brak obowiązujących standardów i rozbieżność celów inicjatorów takich tablic skłania autorkę tekstu do sformułowania najważniejszych wskazań wzorowanych na praktykach opisu muzealnego. Artykuł jest więc ważnym głosem w dyskusji o jakości przestrzeni publicznej, zwiększaniu kompetencji kulturowych jej użytkowników, a przede wszystkim inspiracją do wprowadzenia uniwersalnego systemu oznaczeń dzieł sztuki, który może być wdrażany w każdym mieście.


*Wioletta Kazimierska-Jerzyk
Agnieszka Gralińska-Toborek*

Adriana Hernández Sánchez

 <https://orcid.org/0000-0001-6305-3255>

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
adriana.hernandezsanchez@correo.buap.mx

Christian Enrique De La Torre Sánchez

 <https://orcid.org/0000-0002-7456-746X>

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
christian.delatorre@correo.buap.mx

LOST SYMBOLS IN THE HISTORIC CITY OF PUEBLA IN MEXICO

Abstract

Since its origin, the city of Puebla has had representative elements in its public spaces that have survived for a long time, they are ornamental and utilitarian objects which are landmarks of the city. Street furniture is a benchmark of identity too. All elements have legends, they are references that have given identity to streets and avenues. Natural elements also refer to a city's identity, like trees. But the natural element that defined origin, trace and growth of the city is one of the least visible. In the sixties, the San Francisco River was piped, as a sign of the new modernity, and today it is a boulevard where thousands of cars pass. Thus, bridges and other types of elements that the population still remember, mainly the elderly, have been forgotten. In recent years, some initiatives have emerged to rescue the historical memory of daily life and the revaluation of representative objects of the city center, such as the Casa Analco Community Museum project, coordinated by the Faculty of Architecture of BUAP in collaboration with residents of the Analco neighborhood. This article discusses both the monuments, their relics, elements of nature that shape the city's identity, as well as the gradual loss of these symbols.

Keywords:

identity, memory, historical centers, landmarks, public space, Puebla

PREFACE

In the cities whose historic centers are considered with patrimonial value and tourist vocation, the greatest attention of the visitors – and a considerable sector of residents – focuses on the monumental spaces that have cultural attractiveness and greater commercial affluence. But there are smaller – scale elements that are part of the daily life of the city and that go unnoticed despite the historical, artistic, and cultural value they have, as is the case of sculptures, fountains, and other



elements of urban furniture. Some of these objects are referent to be located on the site (a niche or fountain) or give rise to stories told by the neighbors (a stone cross on the facade or a sculpture on the roof of a house), with legends that have passed through generations, acquiring a symbolic character and settling local roots, but which, paradoxically, are not reflected in actions in favor of their conservation in both material and immaterial aspects.

Some considerations about tangible and intangible cultural heritage

Cultural heritage is a set of material and intangible assets “that constitute the heritage of a human group, that emotionally reinforce its sense of community with its own identity and that are perceived by others as characteristic” (ILAM Foundation, 2013). Assets are transmitted from generation to generation and are evidence of man’s creativity. The Convention for the Protection of the World Cultural and Natural Heritage (1972) identifies three types of material works (monuments, ensembles, and places) which it defines as follows:

1. Monuments: Architectural, sculpture or painting Works, elements or structures of an archaeological character, inscriptions, caves, and groups of elements, which have an exceptional universal value from the historical, esthetic, and artistic point of view.
2. Ensembles: Groups of buildings, isolated or assembled, whose architecture, unity and integration in the landscape give them exceptional universal value from the point of view of history, art, or science.
3. Places: Man’s works or joint works between man and nature, as well as areas, including archaeological sites, that have an exceptional universal value from the historical, esthetic, ethnological or anthropological point of view (UNESCO, 1972).

In the case of Intangible Cultural Heritage (ICH), UNESCO defines it as “the uses, representations, expressions, knowledge and techniques – along with the instruments, objects, artifacts and cultural spaces inherent to them – that communities, groups and in some cases, individuals recognize as an integral part of their cultural heritage”. As the international organization mentions, ICH is transmitted from generation to generation and fills it with “a sense of identity and continuity, contributing with this, to promote respect for cultural diversity and human creativity. Both types of cultural heritage, material, and intangible, are not static; they evolve and create new elements of identity, they are being renewed and each generation gives then a new reading”. Thus, “the cultural and natural heritage is part of the inestimable and irreplaceable assets not only of every nation but of all humanity” therefore “by their remarkable exceptional qualities, they have and “Exceptional Universal Value” and consequently deserve special protection against the growing dangers that threaten them” (UNESCO, 1972).

Alas in general terms, it is considered that heritage only refers to buildings and material aspects, which are valued as untouchable and inaccessible to non-specialized public. Such a conviction omits recognition of other expressions and a wider definition of culture. Therefore, it seems at first glance that the only purpose of heritage is to protect it and take care of it rather than speaking of complex cultural assets. Whereas the UNESCO Culture for Development Indicator (IUCD) “seek to demonstrate and highlight the potential of cultures as an engine of income – generating and job – creating economic development” (2014, p. 22). Speaking about cities there are authors who consider culture to be a social and historical construction, as they are expressing “the multiple aspects of social life and transmitting their meanings” (Margulis, 2002, p. 515).¹

The monument and the city

A monument (from the Latin “monere”, to remind) “is an object that contributes to maintaining the memory of the past through the reference of a character or a historical fact” (Bohigas, 1986, p. 148), but also “constitutes a synthesis of our national – regional public memory, it gathers the stereotypes that, at the time, were shared about the past” (Flores Chávez, 2020, p. 32). Thus, the monument is an important element of the city:

Precisely because it is a memory of the past, it constitutes a fundamental factor of the permanence of the city through the hazardous ways of its physical and social transformation. This quality of permanence makes it an agglutinative and representative of certain aspects of the collective identity, of the social group that surrounds it... (Bohigas, 1986, p. 148).

Regarding their materiality, monuments as commemorative elements placed in public spaces have been associated with statues or other symbolic ornamental elements, although since the second half of the 20th century the situation has changed:

If the statuary was the dominant paradigm for centuries, today the situation has changed radically. Traditional stone and bronze yield to iron, steel, and other materials, and even to the absence of materials. Volumetric materialization results in the dematerialization by photography, video, digital image, hologram or sound (Remesar, 2019, p. 42).

¹ In regard to this, Margulis comments that although it is not a system of signs as studied and manageable as language, the city “can also be considered expression of culture and decipherable text”: language is the symbolic code par excellence and the one that best encompasses the social connection. As a historical – social construction of men, it reflects their intimacy the ways in which each culture organizes its perceptions, its affections, its relationship with the natural and social environment (Margulis, 2002, p. 515).

LOST SYMBOLS IN HISTORICAL CITIES

Although a considerable number of monuments are identifiable in the city, there are other objects that most of the time go unnoticed in the dynamics of everyday life, but when some disappear, paradoxically leaves a void and a symbol is lost. Over time, collective memory recreates them, and different appropriations or reinterpretations arise from family legends or histories, although collective memory gets lost. These are elements that may go unnoticed by the visitor but have a special meaning for the local population or, at least, are perceptible references by the inhabitants.

In the book *The Image of the City* (1984), Kevin Lynch defines five representations of urban identity from the perception of the user:

- Paths. These are conduits that the observer follows regularly, with elements such as streets, trails, transit lines, roads, canals and roads.
- Borders: These are linear elements that the observer does not use and represent the break of continuity, which usually separate one area from another. They are physical boundaries, of natural or artificial origin, such as fences, railroads, beaches or cliffs, usually with physical lateral bodies.
- Neighborhood or districts. These are sections of the environment or city of medium-large size, such as neighborhoods, colonies or districts.
- Nodes. These are strategic points of the city that denote intensity or population density, they can be focal points where the population departs or directs, and generally, it is the crossing or convergence of paths.
- Landmarks: These are points of reference the observer does not enter, usually defined physical objects that can be distinguished from various places. There are several examples of this type of elements such as buildings, monuments, religious temples, signs, mountains, shops or squares (Landín, 2011).

In the case of landmarks, these are elements that in addition to their quality as references in the location or identification of sectors are significant for the local population.

Urban significant are perceived, used and appreciated in different ways by the various groups that inhabit them; each group gives them mismatched meanings, which vary according to their cultural codes of class, ethnicity or generation. Thus, members of different groups that inhabit the city are related to each other by generational, ethnic or tribal variables and share cultural codes, including ways of perception and appreciation. The city itself, its streets, houses or landscapes, are perceived and decoded in a dissimilar way: it could be said that each of these groups imagines and experiences a different city. There would be, in a way, parallel and simultaneous cities, but different if they are distinguished from the intimacy of the experiences of the various groups of inhabitants. Each of the subcultures that live together in the city possesses their own epistemic devices that operate on their way of perceiving the city (Margulis, 2002, p. 520).

The Historic Center of Puebla city

Puebla was founded in 1531. Since its origin, a social differentiation was established in the territory: in the center, by the reticular trace destined for the Spaniards, in the periphery the neighborhoods for the indigenous people that were brought to work on the construction of the new settlement (Fig. 1). For centuries, these two delimitations formed the total extension of Puebla until the 19th century. By the mid – 20th, faced by the growth of the city the old city was defined as the historic center (Fig. 2).

Even though the historic center of Puebla has suffered the loss of a considerable part of ancient buildings, in 1987 it was inscribed on the list of Cultural Heritage of Humanity by UNESCO. It is a monumental area with a 6.9 square kilometers surface, whose urban trace is characterized by a regular grid that interrupted its continuity before the ancient natural barriers such as the “San Francisco” river (or “Almoloya”) and the “Xonaca” creek (Fig. 3). The trace of the cities is an identity element which the shape of their blocks and dimensions of the streets stands out in spite of the corresponding transformations according to the growth of the city.



Fig. 1. Plan of the city of Puebla in 1754 prepared by Joseph de Medina: “The very noble and loyal city of »Los Angeles« was founded in 1531, April 16th, governing Spain the Emperor »Carlos V« and the catholic church, the holiness of »Alexandro VI«” (Vélez, Guzmán, 1997).

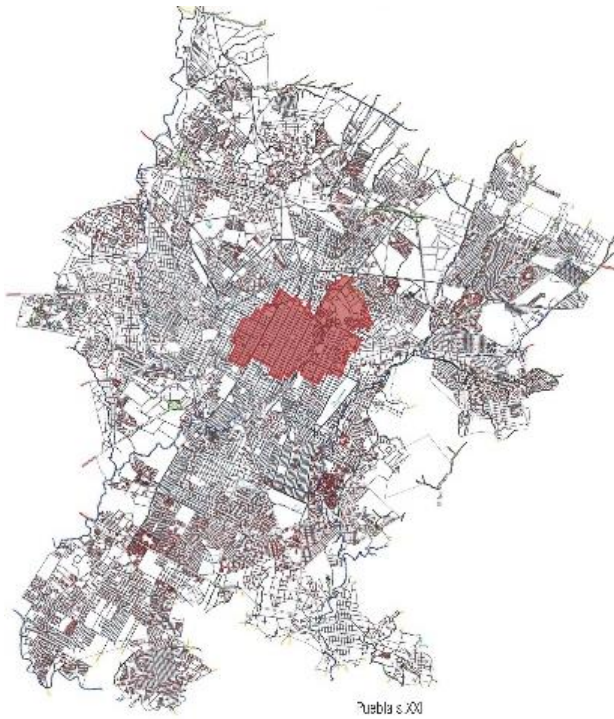


Fig. 2. Map of Puebla city in the 21st century highlighting the location of the Historic Monuments Area. Elaborated by the author (Hernández, 2009).

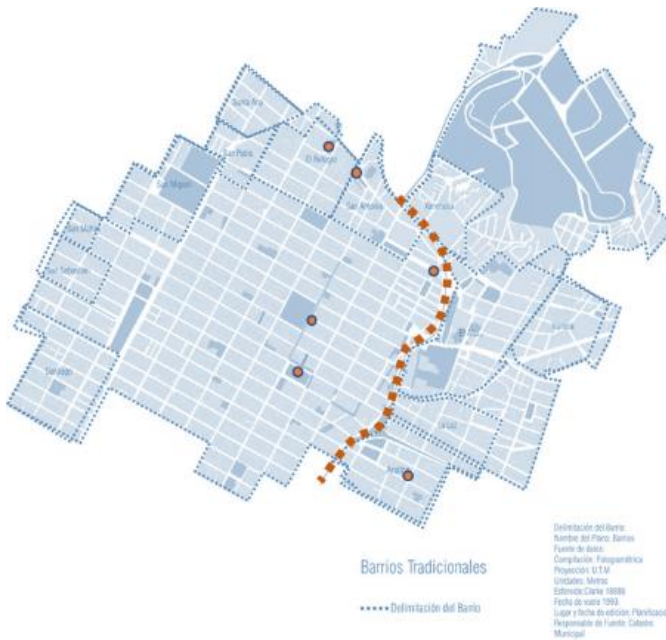


Fig. 3. Map of the Historic Monuments Area of Puebla city. Elaborated by the author (Hernández, 2009).

In the constructive aspect, representative buildings from the 16th to the 19th century stand out. There are notable examples of viceregal architecture with local characteristics, with a marked difference between those constructed in the city's first square, the most important and sumptuous civil monuments, and the indigenous neighborhoods, with more austere constructions, where public spaces and temples stand out.

Since its establishment, the city has important elements in public spaces that eventually lost their validity, some disappeared, and others have prevailed in its history. Of those that remain, not everyone has data that refers to their origin, if their location has always been the same or the modifications they have had over time. Some are subject of legends or have stories that only neighbors know. Although their place is the public space, only some are registered in the municipal inventories as artistic elements, ornate or urban furniture.

Puebla has had representative elements in its public spaces. In the main square, during the viceroyalty, there was an obelisk dedicated to "Carlos III" and a pillory, at the end of the 19th century a kiosk (Fig. 4) and in the 20th century a fountain dedicated to the archangel "San Miguel", the only element that remains in the place.



Fig. 4. Kiosk in the center of the main square in Puebla, that remained from 1882 to 1962, when it was replaced by the fountain dedicated to the archangel "San Miguel".

Photo: W. H. Jackson, ca. 1885 (Puebla Antigua, 2020).

In the districts outside the tourist area, it's possible to find urban furniture from the late 19th and early 20th centuries that was never replaced by the authorities: nonfunctioning lamps, benches or other elements that remain as evidence of the past, becoming a material archive of memory in the public space (Fig. 5).

We understand the city as a human community and “architectural materiality” that has been built by its inhabitants over generations, as a result, carriers and receptacles of meaning. In this sense, we must assume that cities are permanently unfinished realities and constitute “authentic archives of memory” that can be read as a text (Colom, 2016, cited after Flores Chávez, 2020, p. 26).



Fig. 5. Lantern from early 20th century located in the park of “San Antonio” neighborhood. Photo by A. Hernández, 2021.

Loss of identity

In the historic center of Puebla there are places and activities that have been partially lost or forgotten over time, but that remain in the memory of several and form part of the material and immaterial acquis. We observe objects in buildings and public spaces, whose purpose being there remains unknown, and have been revalued by different generations and we can ask ourselves: What was reading given to them at other times? What are the readings given to them nowadays? What is their story? It is the construction of stories that allows the individual to relate and develop connections between their past experiences and those of others (Velasco, 2020, p. 153) and give meaning to human experience (Danko, Meneely, Portillo, 2008, p. 11).

Within a nation – state different memories compete to become the hegemonic, so the state is a kind of field of forces in which they negotiate and impose various versions about the past... This approach seems particularly suggestive in multi-ethnic countries with a fragmented past that is the product of asymmetric constellations of power... In post-colonial contexts, hybrid remembrance practices exist and, in recent decades, have been put into circulation increasingly representations about the past (Seydel, 2014, p. 207, cited after by Flores Chávez, 2020, p. 34).

The ancient “San Francisco” river

One of the natural elements that determined the establishment of Puebla city was the “Almoloya” river, later renamed “San Francisco” from which water was obtained to supply resources and houses. From the 16th century until the beginning of the 20th century, workshops, mills and factories were established on the border of the river, as well as bridges connecting the central Spanish zone with the indigenous neighborhoods (Fig. 6).



Fig. 6. Ancient bridge of “Ovando”, current street “3 Oriente”, which connected the central square of the city with the district of Analco. Photo: authors’ archive (Puebla Antigua, 2020)

In the middle of the 20th century, the increase of the industrial activity had severe consequences: the river became the drainage of the city and the banks became unhealthy. In the 1960s, they piped and built in its place the boulevard “Heroes del 5 de Mayo” (Fig. 7, 8). Some bridges were destroyed, others were hidden under the new road and only survived as tourist attractions, such as “Ovando” bridge (3 Oriente), which connected the center of the city with the district of “Analco”. Since then, the only evidence of the river is in the stroke and variable widths of the boulevard.



Fig. 7. General view of the “San Francisco” river during the demolition of houses on the banks for the future construction of the “Héroes del 5 de Mayo” boulevard (Puebla General Municipal Archive, 1957 ca). Photo: authors’ archive.



Fig. 8. Piping of the “San Francisco” river, prior to its burying and the construction of the boulevard “Héroes del 5 de Mayo” (Puebla General Municipal Archive, 1960 ca). Photo: authors’ archive.

In the proximity of the river there were public laundry rooms that operated until the middle of the 20th century, they were public spaces where the community carried out its daily activities (Fig. 9). But the lack of valuation as patrimonial elements left them abandoned and unfortunate cases occurred like the semi-privatization of the ancient laundry rooms of “Almoloya” which are now profitable as part of the decoration of a luxury hotel (Fig. 10).



Fig. 9. Interior of the laundry rooms of “Almoloya”, which were located next to the “Paseo de San Francisco” in the “Alto” neighborhood. Photo source: Photo Library Antica.



Fig. 10. Cover of the newspaper “La Jornada de Oriente” (11.09.2017), which mentions on the headline the use of the ancient laundry rooms of “Almoloya” as part of the attractions of the new luxury hotel from the international chain Rosewood. Photo by authors.

Fountains

Other representative elements are the fountains that provided water to the city which are currently ornamental elements that give identity to public squares. Because of their location and hierarchy, they are meeting points. In the case of “San Miguel” fountain, it is the central element of the main public space in the center of Puebla city, meaning, one of its main landmarks (Fig. 11). Although some have changed places, they have created new meanings and are preserved as emblematic sites of the neighborhoods, as is the case of the “Fuente de los Muñecos” in “Xonaca”, of which there are several legends that extend the acquis of the popular imaginary (Fig. 12).



Fig. 11. Comparative picture of the “San Miguel” fountain, on the left when it was in the “San Francisco” square (1878–1961) and at its current location in the central part of the main square. Photographic composition by A. Hernández, 2021.



Fig. 12. “Fuente de los Muñecos” located in the neighborhood of “Xonaca”. Photo: authors’ archive.

Lights

About the urban furniture, one of the most important elements are the lamps. In the historical centers we find various types of lanterns that illuminate the night, but during the day, they become decorative elements. In the case of Puebla, the ornate nineteenth-century “dragon” tops are distinctive to the city, where five spherical lamps join (Fig. 13).



Fig. 13. Dragon type lamps, characteristic of the Historic Center of Puebla city. Composition by A. Hernández from photographs (2021) and drawing from the Municipal Historical Archive of Puebla published in the doctoral thesis “El Espacio público en el Centro Histórico de Puebla – México”.

Toponymy: legends and stories

Ancient street names refer to historical events and legends. In the city of Puebla, among the most disseminated stories is the “Callejón del muerto” in the district of Analco, which tells the story of a priest who was murdered after attending a religious service in a house and since then his spirit appears in the evenings. It is said that, to calm his grief, a stone cross was placed on the wall where he died. At present, the legend remains part of the imaginary in the neighborhood (Fig. 14, 15).

Another peculiar street is “La Bolsa del Diablo” located in the district “El Refugio” that has an irregular line so that it is not possible to see what happens from one end to the other (Fig. 16). There are several versions about the source of its name; the most popular says that the devil appears at night driving a wagon. Other stories refer to the illicit activities that took place in the 17th and 18th centuries, such as the trafficking of goods that did not pass through the gates and were hidden in a neighborhood where “people with bad reputation” lived, at the time there was a pottery factory. Considering that during the 18th and 19th centuries there were three lime ovens in the street, it is possible that the accumulated heat resulted in a kind of small hell (Fig. 17). During the last quarter of the 20th century, the street got a new fame, being considered the

original place of some youth criminal gangs very known in the city. Today, many families live in neighborhoods, including several children and teenagers, it became a street with little traffic (Fig. 18).



Fig. 14. “Callejón del muerto”, “12 Sur” Street, between “3 and 5 Oriente”, in barrio of Analco, in the background can be seen the main dome of the temple. Photo by A. Hernández, 2021.



Fig. 15. The stone cross above mentioned in the legend of the “Callejón del muerto”. Photo by A. Hernández, 2021.



Fig. 16. Delimitation of “El Refugio” neighborhood and location of the street known as “La Bolsa del Diablo” (edition from an aerial photography taken from Google Maps, 2018).

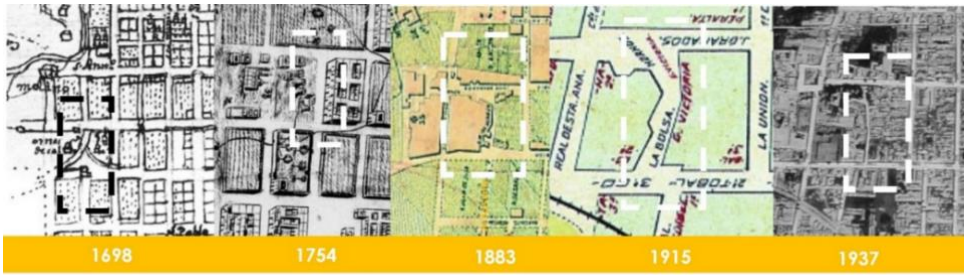


Fig. 17. Sections of maps and aerial photographs of Puebla city where the irregular shape of “La Bolsa del Diablo” is appreciated. Composition from various ancient maps consulted in the book of Historical Cartography of Puebla (Vélez, Guzmán, 1997).



Fig. 18. View of “La Bolsa del Diablo” from the “5 Norte” street. Photo by A. Hernández, 2014.

Clandestine uses

Until the middle of the 20th century, the places allowed for some activities were located in the neighborhoods outside the first square of the city. In this delimitation, the practice of prostitution, then regulated by the municipal authority, coincided with businesses such as cabarets, breweries and pulque bars.

During the first half of the 20th century, the neighborhood of “San Antonio”, located in the north – west, became the tolerance zone defined by the municipal authority (Fig. 19). Among the brothels and businesses there, a surviving element of the 19th century stood out as the arch of “San Antonio” (Fig. 20). It was the old entrance to a cemetery (19th century), which was formerly part of a convent’s garden (16th century), and then the access to a workers’ colony, until it

became a distinctive element of the tolerance zone in the city, it was known as the “Arco del padrote” until its demolition in the sixties (Fig. 21). Despite the neoclassical esthetic and its artistic and historical values, the argument given by the authorities for their destruction was that the arch represented evidence of bad customs and moral decay of an era. Currently, at the crossroads of streets where the arch and the traffic circle were located, only the thick walls of the old cemetery remain part of the adjacent housing (Fig. 22).

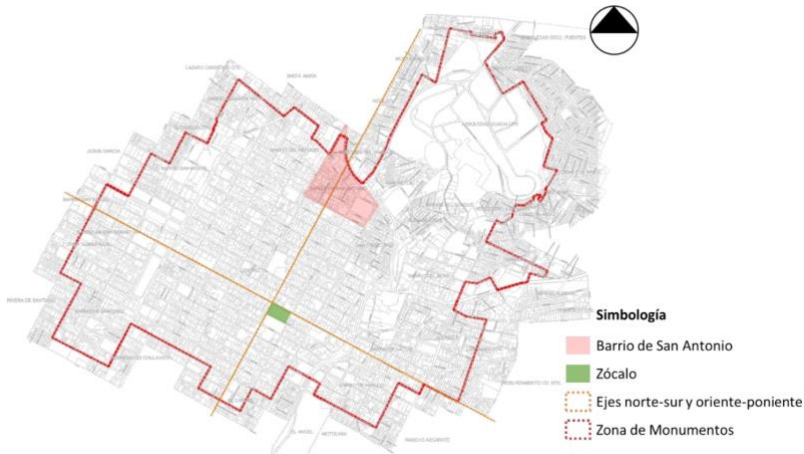
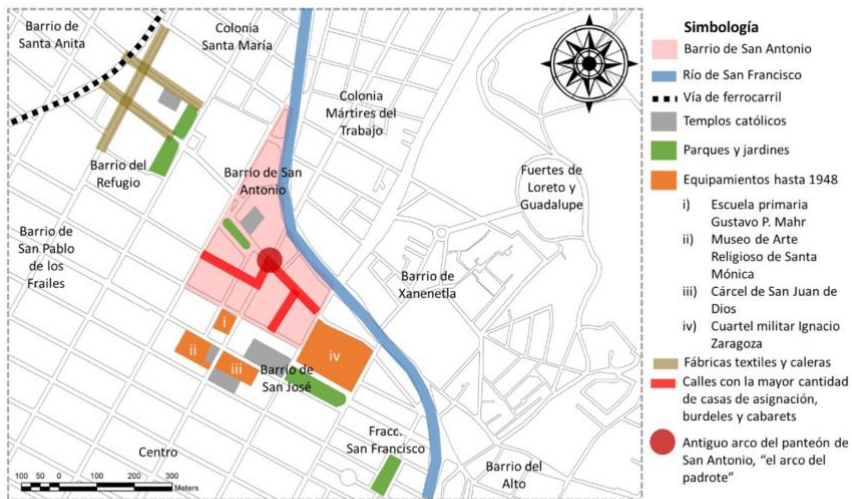


Fig. 19. Delimitation plan of the Historical Monuments Zone and location of the neighborhood of “San Antonio” in Puebla city (De La Torre, 2014).



Ilus. 2 Croquis del barrio de San Antonio, en la primera mitad del siglo xx. Elaboración Christian E. De la Torre Sánchez

Fig. 20. Sketch of the neighborhood of “San Antonio” with the location of some uses and activities from the first half of the 20th century (De La Torre, 2014).



Fig. 21. Ancient entrance of the “San Antonio” cemetery, known as the “Arco del padrote” during the existence of the tolerance zone, 1960 ca. Photo source: Pictures from Puebla, 2021.



Fig. 22. View of the crossroad of the streets “5 de Mayo” and “22 Poniente” where de arch of “San Antonio” was located. Photo by A. Hernández, 2021.

Elements with unknown origins

At various spots in the city there are elements in parks and streets whose origins remain unknown. In some cases, they go unnoticed and are lost between the vegetation and the urban furniture, despite how peculiar they seem to someone who is not a resident of the place discovers them. In the “Ángela Peralta” park (district “El Refugio”) there is a stone column, without capital, in one of the gardens (Fig. 23); in “Analco”, at the corner of one of the streets there is a large stone block known as “La piedra del encanto”, that used to be the meeting place for bakers during the 20th century, and currently is a meeting place where neighbors gather to talk, rest and eat (Fig. 24). The origin of the stone is uncertain; according to legends it appeared suddenly until it was probably an ancient landmark that pointed the old limit of the city.



Fig. 23. Stone column in one of the gardeners located in the “Ángela Peralta” park, “El Refugio” district. Photo by A. Hernández.



Fig. 24. Neighbors talking on “La piedra del Encanto,” corner formed by the “14 Sur” and “7 Oriente”, “Analco” district. Photo by A. Hernández, 2021.

Monumental trees

Natural elements such as trees are also landmarks of urban space. There are representative examples of the historical area of Puebla devoted to monumental ash trees, one outside the temple of “Xonaca” (Fig. 25), and another located in the atrium of the temple of “Santa Anita” (Fig. 26).



Fig. 25. Monumental ash tree located in the neighborhood of “Xonaca”.
Photo by A. Hernández, 2021.



Fig. 26. Monumental ash located in the atrium of the temple of “Santa Anita”.
Photo by A. Hernández, 2021.

Elements in the facade walls:
sculptures, niches, altars, and ancient nomenclature

In some buildings in the Historic Center, we find representative elements in facades and courtyards. One of the most famous elements is in the “casa del perro”, named after a sculpture, that finishes the corner of the rooftop (Fig. 27, 28).

Other corner tops are “vaulted niches and niches” that once had religious significance and today have lost validity, partly due to the fact that the original owners, no longer inhabit the properties, although the elements remain related to the history of neighborhoods and to the devotions of temples nearby (Fig. 29, 30).



Fig. 27. Exterior view of “La casa del perro”, corner formed by the streets “3 Sur” and “9 Poniente” (Reyes, 2017).



Fig. 28. Dog sculpture on the corner of the rooftop (Reyes, 2017).



Fig. 29. Location of the properties that have vault niches and niches in their facades in the Zone of the Historical Monuments of Puebla (Hernández, 2000).

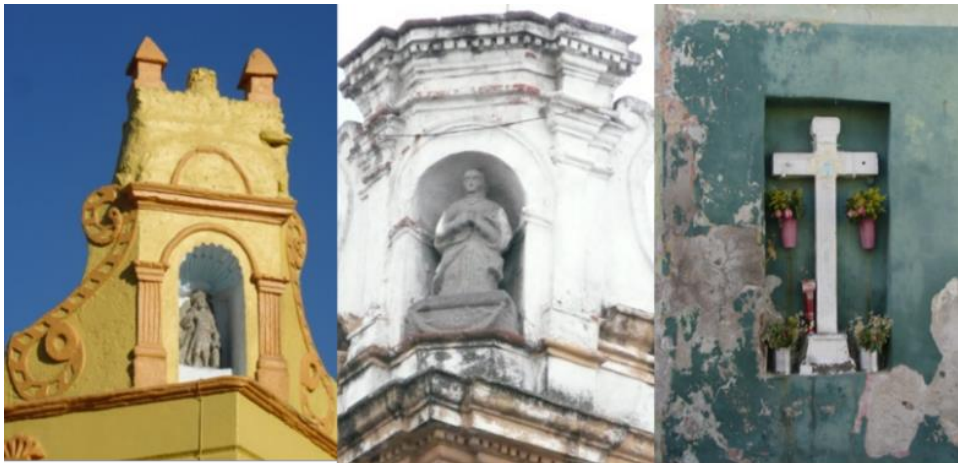


Fig. 30. Example of three niches located on the facades of houses in the Historic Center of Puebla. Photos by A. Hernández, 2020–2021.

In the past, the streets had names related to trades, family last names, historical figures, natural aspects, distinguished buildings, proximity to squares and temples, legends and even nicknames given to residents from the district. In the 18th and 19th centuries, due to changes in commercial activities or the influence of wealthy families, the streets received new names; in the 20th century governmental decisions forced changes according to a new cardinal nomenclature (Hernández, 2009). As evidence of the past, it is still possible to find ceramic tiles with the ancient street names (Fig. 31, 32).

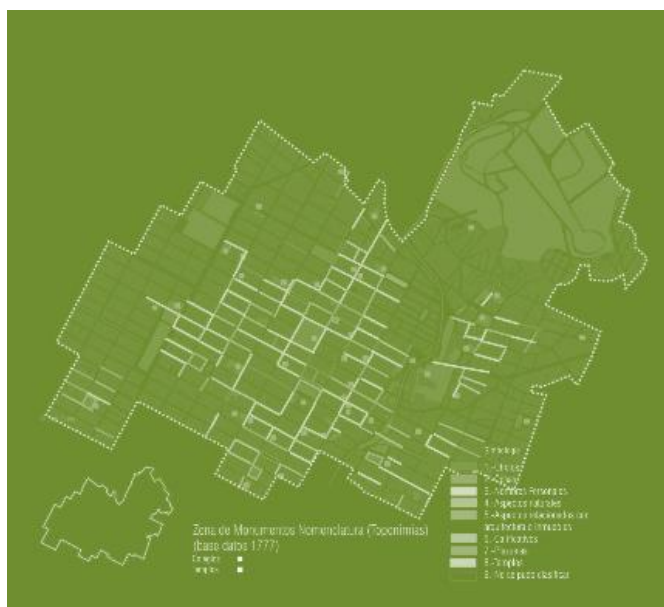


Fig. 31. Location of the nameplates with ancient street names in the Historical Monuments Zone of Puebla (Hernández, 2009).



Fig. 32. Antique nameplate of the “Calle del Cuernito,” currently “Juan de Palafox” avenue, between “12 and 14 Norte,” district of “Analco.” Photo by A. Hernández, 2021.

Las vecindades (collective houses)

The popular housing characteristic of the districts is “vecindad”, whose arrangement on the ground floor begins with one or several courtyards surrounded by rooms and distributed by families that share service areas such as laundry rooms, toilets, and courtyards. Although this type of housing has disappeared in recent years, to build private homes instead aimed at people with greater purchasing power, restaurants, or businesses, in some districts they remain as a rental

housing option for people who have lived there all their lives or who migrate from other states of the country. In “El Refugio” there is the neighborhood of “El Pocito”, which owes its name to the well in the main courtyard and that is still in operation, supplying water to the residents (Fig. 33, 34).



Fig. 33. View from the well in the main courtyard in the neighborhood on “El Refugio” district. Photo by A. Hernández, 2018.



Fig. 34. Children near the well in the neighborhood “El Pocito”, before a cleaning and maintenance day to the collective bathrooms. Photo by A. Hernández, 2018.

“Casa Analco” and the community museum proposal

The Architecture Faculty of the “Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (FABUAP)” has under its protection a property in the neighborhood of “Analco” (Fig. 35). It is a two-story building, with a central courtyard and constructed in a U form (Fig. 36). It corresponds to various constructive stages from the 18th to the 20th centuries and has suffered a significant level of damage. The physical modifications of the house indicate the different uses it has had during its history; the ground floor used to be a colonial house (18th–19th century) and the upper floor is the result of an extension made for apartments that later became a neighborhood (second half of the 20th century) (Fig. 37, 38). The interiors reflect these transformations: in floor materials, furniture fixed in kitchens and toilets, and ornamental elements such as the fountain. Despite the damage, the building can be developed through different strategies, which start from the intervention of the building along with joint work between university students, volunteers, and neighbors.



Fig. 35. General view of “Casa Analco”. Composition from photography taken of Google Maps, 2018, and map made by student of the Scientific Summer 2018 program.



Fig. 36. “Casa Analco”. Photo by A. Hernández, 2019.

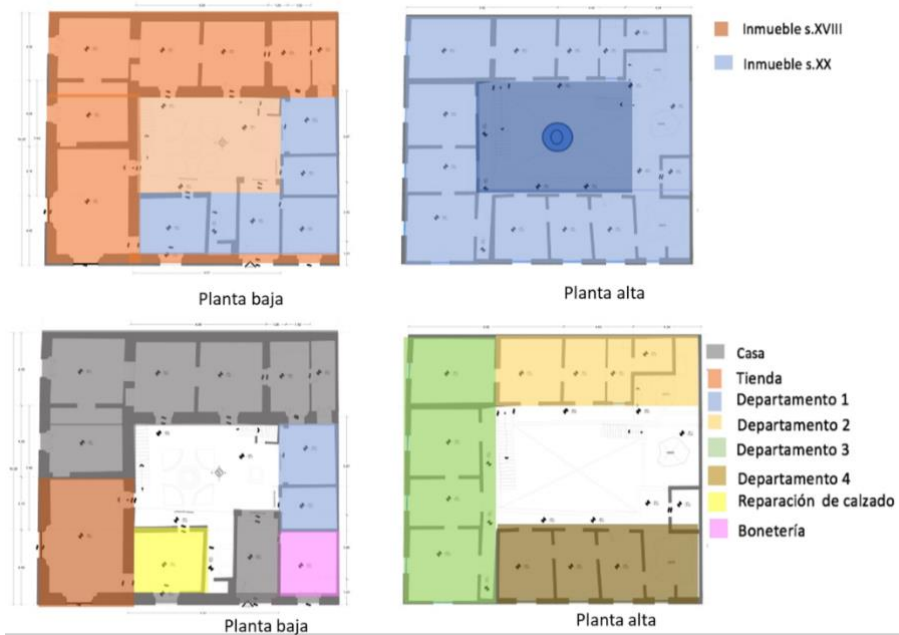


Fig. 37. Diagram of the architectural floors where the use of the spaces of the building in the middle of the 20th century is indicated (Hernández, 2019).



Fig. 38. Photograph of “Casa Analco” when it was a “vecindad”. Photo by A. Hernández, 1999.

Not all elements are visible until a cleaning of the property is done (Fig. 39). There have been constant discoveries within the space, from the colors of the floors discovered after being washed (Fig. 40), a fireplace in the kitchen that was under the debris (Fig. 41) or a fountain in the courtyard (Fig. 42), inside a garden, and where other objects have been found: pots, tiles, glass bottles, toys, cooking instruments, glass, and mud pipe (Fig. 43). Some of the pieces found were made in the workshops of the neighborhood. All these objects tell us about the daily life of the neighborhood and the families.



Fig. 39. Cleaning day in “Casa Analco”. Photo by A. Hernández, 2018.



Fig. 40. Colorful floor tiles from the rooms on the ground floor.

Photo by A. Hernández, 2018.



Fig. 41. Kitchen fireplace,

Photo by A. Hernández, 2018.



Fig. 42. Fountain found in the courtyard.

Photo by A. Hernández, 2018.

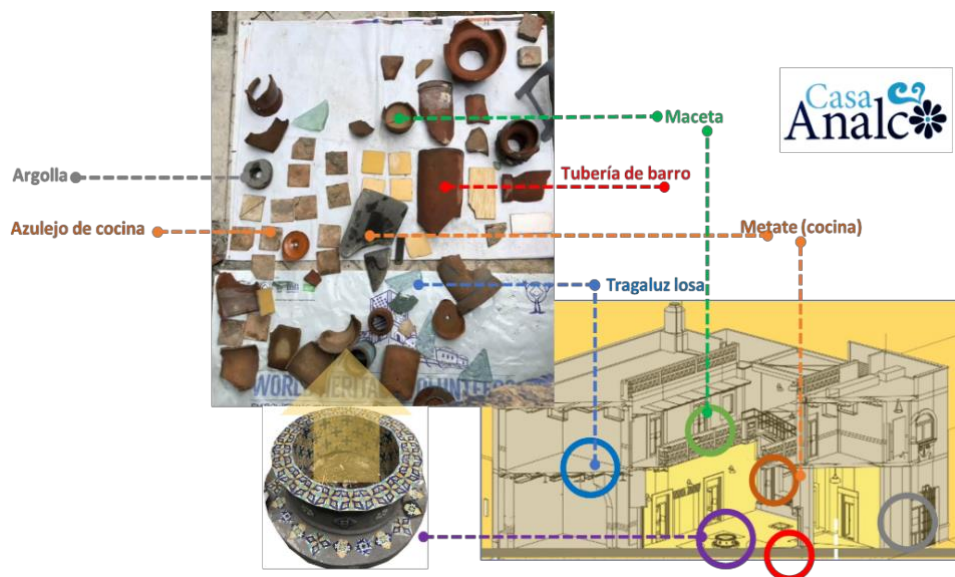


Fig. 43. Diagram indicating the relationship between the objects found in the fountain of the courtyard and their probably belonging to other spaces. Composition by A. Hernández (Hernández, 2019).

The “Casa Analco” project has consulted the local population to promote a community museum that talks about the history of the neighborhood. Various activities have been carried out with local residents, from workshops and interviews, infographics and videos that spread the story, to donation campaigns of objects from the acquis; there has been a lot of willingness and enthusiasm to carry out the activities (Fig. 44, 46).

According to Camarena y Morales (2009), a community museum has the following characteristics:

- It is about an initiative that is born from the community (although in this case it will be a connection between neighborhood and university).
- It develops though community consultation.
- Tells stories with neighbor’s own vision.
- It led by a self-organized body.
- Responds to community needs and rights.
- Strengthens community organization and action.

The community own the museum, although in this case the headquarters will be in a building property of the university (BUAP); a form of joint management will therefore be sought.



Fig. 44. Call for the configuration of the collection for “Casa Analco” community museum. Poster made by A. Hernández, 2019.



Fig. 45. Neighbors’ participation workshop to identify landmarks in the district. Photo by A. Hernández, 2019.



Fig. 46. Neighbors workshop for the configuration of the first outline of the community museum in Casa Analco. Photo by A. Hernández.

CONCLUSIONS

In cities, symbols are lost if they do not have a connotation or there is no collective memory about them; if there is historical ignorance, they become everyday objects that are not associated with any other quality and therefore lose their meaning. At best, they become a reference point to locate other places. Therefore, it is important to ask the community what qualities are given to those elements or whether they have a symbolic – historical value within their localities or in the contemporary city.

The loss of natural elements, such as the piping of a river or the modifications to a landscape, are more complicated to recover; since the memory of them remains with adults, it can be rescued through various creative projects, with support of documentary and photographic archives that can show the background of some of them.

In terms of tourist promotion, the symbols of the city have been distorted in their background and ended up referring to stories which are like elements from other cities. For example: a fountain that grants wishes to whomever throws a coin. Or new tourist elements are invented, with stories included, as is the case

in most of Mexico's historic heritage centers, where tours are announced to know the “seat of the inquisition and the place where they burned the heretics” when the inquisition only had one headquarter in Mexico City.

Symbols do not appear at the most immediate or visible level in the city, they appear when interventions are made. If one remains longer in a place, its context can be understood and we can try to answer why they contribute to the permanence and establishment of the original inhabitants and newcomers too. It is possible to revalue them through various strategies, such as carrying out actions that make them present. It must be a multidisciplinary work, involving awareness among the authorities, heritage specialists, technicians, and the general population. An option for these types of strategies could be community museums.

As far as “Casa Analco” is concerned, it is becoming a space ever closer to the population, a place to meet and reencounter, where collaborative work shows that spaces can be created from the immaterial, such as this first version of the Community Museum, this is one of the best ways to preserve cultural heritage.

BIBLIOGRAPHY


- Bohigas, O. (1986). *Reconstrucción de Barcelona*. Madrid: Mopu.
- Colom, F. (ed.). (2016). *Forma y política de lo urbano. La ciudad como idea, espacio y representación*. Bogotá: Crítica.
- Danko, S., (2008). Humanizing Design through Narrative Inquiry. *Journal of Interior Design*, 31 (2), pp. 10–28.
- Flores Chávez, J. E. (2020). Procesos de significación y resignificación de una ciudad, Temuco 1881–2019. *Arquitecturas del Sur*, 38 (58), pp. 24–43. <https://doi.org/10.22320/07196466.2020.38.058.02>
- Gómez, D. (2017). *Así lucía la Casa del Perro antes del sismo del 19 de septiembre*. Parabolica.MX [online]. Available at: <https://www.parabolica.mx/2017/local/item/6021-asi-lucia-la-casa-del-perro-ante-del-sismo-del-19-de-sebruary> [Accessed: 11 June 2021].
- Hernández, A. (2000). *La vivienda en los barrios tradicionales de Puebla: El Alto, Analco, La Luz y Xanenetla* [Master's Thesis]. México Distrito Federal: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hernández Sánchez, A. (2009). *El espacio público en el Centro Histórico de Puebla-México* [doctoral thesis]. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Hernández, M. A. (September 11, 2017). *Rosewood, el hotel para pudientes que despoja a Puebla de su patrimonio*. La Jornada de Oriente [online]. Available at: <https://www.lajornadadeoriente.com.mx/puebla/rosewood/#:~:text=Rosewood%2C%20el%20hotel%20para%20pudientes%20que%20despoja%20a%20Puebla%20de%20su%20patrimonio,-Por%20Mart%C3%A1n%20Hern%C3%A1ndez> [Accessed: 11 June 2021].
- Landín, Á. (2011). *La imagen de la Ciudad según Kevin Lynch Pt. 1*. Mi Diario Urbano [online]. Available at: <http://midiauribano.blogspot.com/2011/09/la-imagen-de-la-ciudad-segun-kevin.html> [Accessed: 11 June 2021].
- Leicht, H. (1967). *Las Calles de Puebla*. Puebla: Commission for Cultural Promotion of the Government of the State of Puebla.
- Lynch, K. (1984). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Margulis, M. (2002). La ciudad y sus signos. *Estudios Sociológicos*, XX (3), pp. 515–536.
- Paz, N. (2016). Memoria Histórica y Arte Público. *On the W@terfront*, 47, pp. 7–46.

- Remesar, A. (2019). Del arte público al post-muralismo. Políticas de decoro urbano en procesos de Regeneración Urbana. *On the W@terfront*, 61 (1), pp. 3–65. <https://doi.org/10.1344/waterfront2019.61.6.1>
- Seydel, U. (2014). Introducción. In Borsò, V. and Seydel, U. (eds.), *Espacios históricos – espacios de rememoración: la historia mexicana decimonónica en las letras y la cultura visual de los siglos XX y XXI*. México–Düsseldorf: Bonilla-Artigas, Universidad Nacional Autónoma de México, Düsseldorf University Press, pp. 15–78.
- UNESCO (1972). *Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural*. UNESCO [online]. Available at: <https://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf> [Accessed: 11 June 2021].
- UNESCO (2003). *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial 2003*. UNESCO [online]. Available at: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=17716&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html [Accessed: 11 June 2021].
- UNESCO (2014). *Indicadores UNESCO de cultura para el desarrollo*. UNESCO [online]. Available at: <https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/digital-library/cdis/Patrimonio.pdf> [Accessed: 11 June 2021].
- Velasco, E. (2020). Plaza Urbina: tiempo, morfología y memoria. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]*, 86, pp. 151–164. Available at: <http://www.scielo.org.ar/pdf/ccedce/n86/1853-3523-ccedce-86-151.pdf> [Accessed: 11 June 2021].
- Vélez, F. and Guzmán, A. (1997). *Cartografía histórica de Puebla*. Puebla. México: Gobierno del Estado de Puebla-Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.


PHOTO SOURCES

- Fotos de Puebla. Available at: <http://www.fotosdepuebla.org/galeria/index.php/Puebla-Antigua/Ciudad-de-Puebla/Puebla-021> [Accessed: 11 June 2021].
- ILAM Foundation. Available at: <https://ilamdir.org/patrimonio/cultural> [Accessed: 11 June 2021].
- Phototeca Antica. Available at: <https://fototecaantica.net> [Accessed: 11 June 2021].
- Puebla Antigua. Twitter, 23 Aprile 2020. Available at: <https://twitter.com/PueblaAntigua/status/1253346182631428097/photo/1> [Accessed: 11 June 2021].
- Puebla General Municipal Archive (s/f). Photographic collection of the Municipal Historical Archive of Puebla. Puebla General Municipal Archive.


Antoni Remesar

 <https://orcid.org/0000-0002-1145-6279>
Universitat de Barcelona
Polis Research Centre
aremesar@ub.edu

Tatiana Chávez

 <http://orcid.org/0000-0001-9372-3985>
Universitat de Barcelona
tatascaro@hotmail.com

Javier Vergel

 <https://orcid.org/0000-0002-2156-2809>
Universitat de Barcelona
jvergel@ub.edu

Laura Chaves

Universitat de Barcelona
lauramachs@gmail.com

Augusta Barreiro

 <https://orcid.org/0000-0003-4455-1034>
Universitat de Barcelona
augustabarreiro@gmail.com

CHANGING THE LANDSCAPE OF THE CITY OUTSKIRTS BON PASTOR (BARCELONA)

Abstract

The paper presents the territorial and axiological context and the peculiarities of the participatory project developed by the Polis Research Centre and the Bon Pastor Neighbourhood Association, as well as the first steps in the design of two interventions. The first intervention, the Wall and Party Walls in Rodriguez de la Fuente Square, is proposed within the framework of the sustainable development strategies of Barcelona City Council. Its main objective is to achieve thermal insulation of the affected dwellings, thus contributing to the well-being of the residents and to the reduction of CO₂ emissions into the atmosphere. Besides, it is aimed to solve landscape discontinuity. In the lower part of the party walls, there is a wall, a kind of plinth that the residents have chosen as a site for the expansion of the work on the civic remembrance of the neighbourhood. There, the “Living Memory” space will be set up, reserved for interventions by children from the quarter’s schools through a work programme run in cooperation with them. The second intervention is the case of the centennial Mulberry Tree classified as a tree of local interest. In 2018, the mulberry tree suffered some damage from thugs who threw firecrackers inside. Therefore, the need was pointed out to reorganise the space around the tree in order to create dissuasive effects and preserve its integrity. These are preliminary studies to be discussed by the agents involved in the project: the Sant Andreu District, the IMPUQV (Institut Municipal del Paisatge Urbà i la Qualitat de Vida), and the Bon Pastor Neighbourhood Association.

Keywords:

urban design, bottom-up governance, civic remembrance, participation, Bon Pastor, Barcelona



CONTEXT

At the previous Aesthetic Energy of the City conferences, we presented the progress of the *Bons Pastor's Remembrance. Let's do it!* project. In 2016, we introduced the first works related to the implementation of the “Remembrance Spatial System” into the neighbourhood (Remesar, Crespo, 2017). Later, in 2018, we introduced the vision of the residents (Angosto, 2019; Remesar, 2019c). Since attendees can consult these documents, we will simply provide a few remarks to contextualise the two ongoing subprojects.

Bon Pastor is a neighbourhood in the north of Barcelona on the banks of the Besòs River, integrated into the Sant Andreu district. At the beginning of the 20th century, Bon Pastor's current area was a rural territory, rich in water, crossed by the Rec Comtal,¹ the infrastructure supplying water to Barcelona, and several irrigation ditches. The Rec was used as the driving force of various flour mills, providing drinking water to the city since the end of the 17th century, and as a source of water for several Indian Chintz manufactures that had large fields for drying cotton fabrics in the area. Later on, in the early 19th century, those manufactures became textile factories, the origin of the industrial revolution in Barcelona.

Those lands were under the rule of the Municipalities of Barcelona, Santa Coloma de Gramenet and Sant Adrià de Besòs. The Bourbon regime of 1714 divided the old “county of Barcelona” into a series of independent municipalities (Sants, Les Corts, Sarria, San Gervasi, Horta, Gracia, Sant Andreu, and Sant Martí) which, at the end of the 19th century (1897) and later, were annexed to the city. In 1944, Barcelona annexed the territory under the rule of Santa Coloma, yet still even today, a part of the right bank of the Besòs River is under the rule of Sant Adrià. After 1848, three railway lines connecting Barcelona with France and the interior of the Peninsula were built.

At the beginning of the Second Industrial Revolution, in the early 20th century, some large companies were based in the area, both in the part of Santa Coloma (1905 Can Sala; 1907 Sanchís Industries) and in the part under the control of Barcelona (1918 La Maquinista Terrestre y Marítima), attracting the working population to the Carolinas (1923), La Mina (1923) and Sanchís (1930), the small

¹ El Rec Comtal was a hydraulic structure that served as one of the main water suppliers in the city until the 19th century. It was used to irrigate and also to operate various mills built along its route. Its construction began in the 10th century following, in part, the layout of an old Roman aqueduct. It had a length of more than 12 km from Montcada to the city. After the cholera epidemic in 1885, Barcelona City Council began the construction of “a new safe conduction network that prevents leaks and improves the drinking water conditions and makes it reach the city with enough pressure to distribute it throughout the Eixample as well. An aqueduct would be built, the Alt de Montcada one, following the coastal slope of Collserola from a pumping station, located in the current Trinitat Vella, to a reservoir located on the hill of Vallcarca, at a height of 100 meters” (Guàrdia, 2011, pp. 185–186). Gradually, following the growth of the city, the Rec started to disappear, and its archaeological ruins are listed as the Site of Local Interest.

quarters in the land under the rule of Santa Coloma, and to the Estadella quarter (1926) in the municipal area of Barcelona, in the midst of rural surroundings.

After the territorial annexation in 1897, Barcelona City Council called for an international competition to solve the problem of integration of different urban areas with the *Ensanche* fabric designed by Ildefonso Cerdà.² Leon Jaussely, a French architect belonging to the “Art Public” school (Remesar, 2016), won the contest with his design (1903–1907). Although the project was not fully implemented, it did have a great influence on Barcelona’s urban planning by introducing proposals that were in line with the technical development at the time. Jaussely’s ideas became part of urban culture and, in one way or another, became reality, albeit only partially:

- a. The limitation of growth following the model of the Cerdà block and the definition of a new type of growth.
- b. Round motor belts, the Mediterranean promenade and diagonal connecting roads, as a re-structuring element of the city.
- c. The definition of a new bipolar urban centre: *España Square*, the gateway to Montjuïc, and *Barcelona Square* (now Francesco Macià Square) linked by the axis called *Big Avenue*. In *Barcelona Square*, the Mancomunitat Palace,³ the new City-Hall and the *Big Exhibitions and Conferences Hall* were to be located.
- d. The delineation of two areas of special intervention: the *Western Core*, which includes a garden-city project as an extension of the Les Corts district and the *Latin Quarter*, delimited by the Industrial School, the University Hospital and the Experimental Farm, as well as the *Eastern Core*, encompassing the New Cathedral (Sagrada Família) and the Besòs Park transformed into a garden city.
- e. The creation of a *large park strip*, which would be developed and transformed into a park system three years later.
- f. The concern about rail links: the formation of large freight stations (Sant Andreu, Verneda, Poblenou) on the outskirts and the removal of level crossings are pointed out as the initial milestones (Galera, Roca, Tarragó, 1972).

Some of the ideas were materialised in 1917 in the Urbanisation Plan-Map⁴ of Barcelona (a simplified version of Jaussely’s project) that, given its long

² The “Barcelona Reform and Expansion project” (Cerdà, 1859) largely defined the character of Barcelona’s landscape. In his proposal, Cerdà extended his *Ensanche* beyond Barcelona’s administrative limits, through Sant Martí to the Besòs River, where he would locate a large park extending over the limits of Santa Coloma and Sant Adrià.

³ The Mancomunitat de Catalunya was an active institution between 1914 and 1923/1925 grouping four Catalan provinces: Barcelona, Girona, Tarragona, and Lleida; with only administrative functions but of great political importance: it represents the first Spanish recognition of the personality and territorial unity of Catalonia since 1714.

⁴ In 1914, a municipal committee, resulting from the initiative of the Regionalist League, apolitical party hegemonic at the time in Barcelona City Council, formed by Manuel Vega y March, Guillem Busquets, Jaume Bofill Mates and Josep M. de Lasarte, prepared a programme limiting Jaussely’s Plan proposals. The Plan-Map sets up a basic road network for Barcelona (articulated by the ring road belts), a park system, the limitation of growth according to the model of the Cerdà block, the creation of a new urban centre in the axis between España Square and Barcelona Square (Diagonal-Urgell-Sarrià Streets). The scheme of the plan was in force until the approval of the

validity (1917–1953), will influence: the creation of the Parks and Gardens Service under the direction of Rubió i Tudurí (Rubí i Tudurí, NM, 1926) in 1917; the opening of some diagonals such as Gran Vía P (now Avenida Josep Tarradellas); the approval of Waterfronts Act in 1918; the enactment of the first zoning decrees in 1923 and 1927, etc.

An important part of the Sant Andreu territory, and therefore of the current Bon Pastor quarter, was the “Eastern Core” designed by Jaussely, which led to the take-off of the industry in the area, as well as the creation of large railway support infrastructure, and new neighbourhoods. In 1929, in the context of the Barcelona International Expo and within the framework of Spanish legislation (the 1921 Low-Cost Affordable Homes Act, known as “Casas Baratas”), the Municipal Housing Board built four groups of single-family homes in rows. Two of those groups were situated on the Besòs riverbank, in lands owned by the Santa Coloma Municipality.⁵

The specialisation of this area as industrial and worker housing one was ratified by the Macià Plan (1934) designed by Le Corbusier and the G.A.T.E.P.A.C⁶ group. Between 1932–1936, very close to the current Bon Pastor district, Josep Lluís Sert, Joan Baptista Subirana and Josep Torres Clavé built the “Block House.”⁷ It was the first attempt at construction of social housing that greatly contrasted with the neighbouring small and single-family homes located in Bon Pastor and Baró de Viver.

During the Spanish War, Bon Pastor suffered the bombing (1937) aimed at destroying the Sanchis factory (Chemistry) carried out by the Italian aviation which resulted in nine casualties, including three children, among residents of the affordable houses. After the war, the territory was annexed to Barcelona (1944–1945) and, in the framework of the Francoist development period, it grew as an industrial (Industrial Estates) and massive worker housing area. However, the growth of the neighbourhood was based on social segregation (poverty, lack of facilities, stigmatisation, etc.) in the context of repression and oppression:

1953 Regional Plan. It was carried out jointly by the Municipal Urbanisation Office, managed by Pere Falqués and Ezequiel Porcel, as well as by architect Ferrán Romeu.

⁵ The irrigation ditch “La Madriguera” was the boundary between the two municipalities providing water to the three large industries and quarters located in the territory.

⁶ GATEPAC (the acronym for the group of Spanish artists and technicians for the Progress of Contemporary Architecture) was a group of architects who promoted rationalist architecture and the modern movement in Spain. GATPAC is the acronym for the group that worked in Catalonia.

⁷ The Block House is a recreation of the proposal for *à redent* housing formulated by Le Corbusier in 1922. The GATCPAC project, aimed at social housing, places the complex in a north-south direction, so that the houses are always oriented to the south and east. Each home is accessed via a long-covered corridor that is always on the north and west side. The blocks, long and narrow, are connected with a metal structure of two bays. The ground floor has a covered terrace in front of the living room. Upstairs, each pair of bays has three bedrooms. The resulting density is 1,140 inhabitants per hectare, much lower than that of traditional urban fabrics of closed house blocks such as the ones in Ceda’s Eixample (<https://www.arquitecturacatalana.cat/es/obras/casa-bloc>).

The time of the Franco regime was the time of repression. The Church called apostolic “missions” the work in the district. Social assistance (...) and almsgiving made up for much of the services to which citizens were entitled.

Nevertheless, Bon Pastor remained a united neighbourhood in the face of deficits and adversities: a struggling and united neighbourhood that went out to claim the “absences” of public investment in health (a struggle for the Health Centre in the middle of 70’s), education (a struggle for a professional school in recent years), transportation (a struggle for the underground and for improvement of the bus lines arriving to the area at the end of the 20th century), and public space. They also fought for a culturally active neighbourhood supportive to the less favoured (Angosto, 2019).

Soon after the first of Barcelona’s reconstruction works, in 1947, the Francoist authorities began the studies for planning Barcelona’s region. One of the criteria was the city’s zoning into specialised areas for housing, industry, etc. Those works were the basis for the 1953⁸ *Regional Plan*. The plan encompassed actions aimed: 1. to push the growth of the city towards the Besòs River; 2. to promote the industrialisation of the areas bordering the Besòs River through the creation of large industrial estates; 3. to consider these areas as a “reserve” for subsequent massive housing operations. The 1953 *Regional Plan* aimed at the industrial, residential and infrastructure growth and development of the territory. The plan guidelines were developed through partial plans and municipal decrees. This way, two partial plans and their subsequent modifications were fundamental for the future of the Bon Pastor area. The stages were as follows:

1955. *Partial Plan*⁹ for ordering the sector limited by the railway line, Santa Coloma Avenue, the Besòs River and the extension of Aragón Street¹⁰ that defines an extensive area for industrial development.

1958. *Municipal decree regulating the zoning areas.* For Bon Pastor, the following zoning areas are defined: Large Industry Zones, Medium Industry Zones, Intensive Residential Zones in isolated blocks, and Semi-Intensive Suburban Residential Areas. In terms of housing, these decrees will have a huge impact on the Bon Pastor landscape. One or two-storey buildings in the Estadella, Carolinas and La Mina quarters will be replaced by four or five-storey buildings between party walls. New buildings inside the Milans del Bosch estate will rise four or five storeys. Several isolated block operations will appear and tower blocks of up to fourteen storeys will be erected. Finally, in the years of 1965–1968, one Partial Plan puts on the table the reconversion of the Milans del Bosch residential area.

⁸ We must remember that, from 1939 to 1952, Spain was hungry and ration cards were used, in parallel with the existence of a large black market.

⁹ The partial plans were one of the instruments of the 1953 Regional Plan aimed to specify its guidelines in specific areas of the city.

¹⁰ This plan will undergo several extensions and its final version of 1957 indicates that it is not really a partial plan but rather an expropriation programme.

1959. Modification of the previous *Partial Plan*,¹¹ adding a series of plots for the creation of protected housing, built in isolated blocks in the framework of Barcelona's Social Emergency Plan, which aimed at intensive housing construction; the possibility of increasing buildable area (that is, increasing the number of floors) in the Estadella, Carolinas and La Mina neighbourhoods; the creation of new streets and green spaces (squares) in these neighbourhoods (specifically the one that will eventually be called Plaza Félix Rodríguez de la Fuente).

1965. *Plan for the new railway link "Besòs-Litoral" and subsequent provisions* (Ministerial Order, 15th March, 1967 approving the Barcelona Rail Links Plan).

1968. *Partial Plan for remodelling the Milans del Bosch housing estate*,¹² highlighting the disappearance of the horizontal city model represented by the group of low-income affordable houses.

1976. At a later stage the *General Metropolitan Plan* (PGM) was decreed, maintaining many of the criteria of the previous 1953 Plan, which would affect the neighbourhood especially in relation to: 1. the transformation of the Milans del Bosch estate following the criteria of the 1968 *Partial Plan*; 2. fixing the layout for the peripheral Barcelona ring road affecting the territory on the right bank of the Besòs River.

In terms of social action, since the mid-1960s, the popular resistance against Francoism was organised into three large segments: labour, with the creation of class unions against Franco's vertical union; culture-university and local communities. This resistance, fundamentally urban, was known under the label "urban social movements" (Borja, 1973; Castells, 1973; Domingo and Bonet 1998). Referring to the large residential operations in France in the 1960s, Castells argues:

The "form" that these houses take is a consequence of the mechanism that originates them: they had to be built quickly and at affordable prices, therefore, on free and inexpensive land, located on the periphery of the agglomerations. It was necessary to build massively and, if possible, entire groups of collective housing. Thus were born the peripheral urban estates that came to modify the French landscape and feed all the reactionary ideologies about the dehumanization of the city, relying on the perfectly legitimate dissatisfaction of the inhabitants of "cheap houses," and that imputed to the form what in reality it was a consequence of facilities deficiencies and spatial segregation, directly determined by the need for a low cost price (Castells, 1972, p. 195).

¹¹ Since 1953, the Barcelona Urban Planning Commission, the coordinating body of the 1953 Plan, had the power to buy or expropriate land for public domain – as was the case with the Partial Plan of 1955 – and to build limited-income housing (Law 1955). In addition, the Commission could develop the land and sell it to the bodies in charge of the production and management of the houses. This affected companies that built houses for their workers, as happened in the case of Bon Pastor in 1959.

¹² The new 1976 General Metropolitan Plan (PGM) will reinforce this rationale by assigning code 18, i.e. a zone subject to volumetric planning, to the small-houses estate.

His reflections can be perfectly applied to Bon Pastor, both in the 1929 “cheap housing” operations and in the development of the housing estates in the 1960s and 1970s. In the 1964 Spain, Manuel Fraga, the Minister of Information and Tourism, launched a massive propaganda campaign to commemorate the twenty-five years of “peace,” presented as a great triumph of Francoism. The political discourse of the campaign tried to introduce a more conciliatory narrative, a departure from the previous one of a warlike “crusade,” with the intention of capitalising on the idea of peace associated with economic and social improvements due to enormous economic growth. The objective of the campaign was to leave the Civil War behind, extolling the virtues of the economic Development Plan that allowed for the reactivation of the economy through the industrialisation and modernisation of Spain, for example, the mass manufacturing of the Seat 600, or the tourist boom, under the slogan “Spain is different” (Remesar et al., 2016). This same year, the Associations Law¹³ was enacted, giving rise to the current neighbourhood associations, which channelled the resistance struggles against the dictatorship in the urban dimension towards resistance against speculation, urban deficits and living conditions (transport, health, education, etc.).

In the early 1970s, the establishment of the Bon Pastor Neighbourhood Association was approved under the rules of “Heads of Family Associations decree.” Its emergence marks the origin of a combative culture in the neighbourhood that, step by step, has been achieving enormous improvements, e.g. in its fight for a health centre (1974), traffic lights in the streets, the urban renewal of the neighbourhood (*Bon Pastor un barri amb futur*), etc., successfully dealing with many urban policies and political changes in Barcelona.

Hence, as a result of the residents’ struggle and pressure, a 1985 PERI proposal (Special Reform Plan) for Bon Pastor (project by Lluís Alegre and Jaume Barnada) was adopted to rehabilitate a group of houses (a total of 333 houses) by means of the enlargement of the habitable surface from 48 to 70 sq.m. thanks to a “remonta” i.e. a second storey (80 were rebuilt), and to improve public space and urban infrastructure. At the same time, the PERI considered the replacement of the remaining 451 houses by medium density blocks. This project was based on economic aid from Spain’s central government. In 1988, the central government stopped providing aid for the rehabilitation.

¹³ In 1941, the Franco regime promulgated a decree to control the existing associations (cultural, sports, etc.) that were created under the 1887 Law. Control over those institutions was total. In addition, in 1963, the General Secretariat of the Movement, the only fascist party allowed at that time, promulgated a decree to regulate the so-called “Associations of Heads of Family,” with the aim of promoting civic participation and representation in local, provincial and national bodies. The fight between the Falangists and the Catholics for the promotion of these associations with a clearly political purpose resulted in the opposition of the Presidency of the State to the approval of the LACF (Heads of Family Associations Law).

During the Olympic works, the ring road belt was drawn affecting the football field located among the small, single-family homes. As it passed through the neighbourhood, the ring road belt ran in a trench and, as it happened in other parts of Barcelona, was covered by a large concrete slab, creating a square covered by a pergola that, a few years later, would become a sustainable electricity production plant thanks to photovoltaic panels. One of the neighbourhood's lines of thinking starts here: to become a sustainable neighbourhood.

The Municipal Housing Board decided to reformulate the plans, considering the demolition of the small houses and their replacement by new housing blocks and creating a commission to monitor the affected residents. As a result, in 1998, the Municipal Housing Board (PMH) drafted the document *Criteria, Objectives and General Planning Solutions in the Bon Pastor Housing Estate*, which was finally approved on 28th April, 1999.

In 1999, some other plans affecting the territory were also proposed: 1. the environmental recovery of the Besòs River; 2. the project of La Maquinista Mall and the housing estate within the limits of Bon Pastor; 3. the Sagrera project linked to the arrival of High-Speed Train to Barcelona.

This project involved the total coverage of the railway line, creating a new linear park to commemorate the route of the Rec Comtal. The project is only partially finished today. It started a long process of give-and-take between different local governments and the residents, until 2000–2001 when the residents proposed a redevelopment plan, replacing the small houses by blocks of flats to rehouse the residents. The plan was approved in a popular referendum. The process, comprising five stages, is currently underway (stage IV). The plan, *Bon Pastor, a neighbourhood with future*, is a strategic document allowing for the implementation of a series of interventions to conduct the physical remodeling of the neighbourhood and definitively enable the replacement of the small houses. The principal aims of the proposal are: 1. to promote Bon Pastor as an open, plural and inclusive neighbourhood, linked to the district as well as the city; 2. to preserve its strong community personality, social activity and cohesion, and commitment to educational quality; 3. to preserve an intercultural yet united nature of the neighbourhood, maintaining a balance between urban growth and economic activity, as well as its commitment to the quality of its natural environment.

The Plan for the Future was embodied in agreements signed by the residents, Barcelona City Council and the Generalitat de Catalunya, and it foresaw a model of sustainable and balanced development for Bon Pastor. From a planning point of view, the ideas of this plan are contained in the MPGM (Modification of the General Plan), approved in its final version in 2003 (Jordi Romero Sabi). Nevertheless, the process of reconversion and relocation faced the opposition

of a group of residents who in 2003 created another association, AVIS,¹⁴ as a counterpoint¹⁵ to the Neighbourhood Association that was the main promoter of the new plan.

However, the process continues and the first relocation blocks were built between 2006 and 2010. These blocks of flats are located outside the limit of the old social houses estate, along the new street running where the Madriguera ditch used to be. Although with delays, the home replacement plan has concluded stages I–III, stage IV is being finalised and, now, it is being negotiated how stage V will go ahead.

Despite advances in the inhabited environment, Bon Pastor remained a segregated neighbourhood in the 1980s and 1990s; spatially segregated (Salas, 2016; Santamaria, 2018), partly due to the set of physical “barriers” (the railway, river, ring road belt, and industrial estates), and partly due to the difficult access to the city as a whole due to public transport deficits. The underground¹⁶ finally got to Bon Pastor in 2010 and in 2016 there was a noticeable improvement in bus transport with the implementation of stage IV of the Orthogonal Bus Network.¹⁷

Bon Pastor is a united neighbourhood when facing urban deficits and adversities, as it is struggling to reclaim the “absences” of public investment in health, education, transportation, and public space. It is a culturally active neighbourhood supportive towards the less fortunate. However, Bon Pastor is at risk of social exclusion, another cause of segregation.

¹⁴ This name is a pun. On the one hand, it means “Association of Independent Neighbours.” Since many of the promoters were elderly people and grandparents – *avis* in Catalan – another meaning of the name is “grandparents.”

¹⁵ From 2004 to 2015, the project called “The Horizontal City” proposed by the University of Barcelona was implemented. The response to the residents and City Council’s project was internationalised through an international ideas contest but it had only a limited impact on the local public opinion (Col. Repensar el Bon Pastor, 2010; Portelli, 2015).

¹⁶ The 1971 Metro plan envisaged three stops of the so-called IV line in the area of Bon Pastor, closely linked to the industrial estates. In the early 1980s, the investment agreement between the City Council and the Generalitat (Regional Government) put an end to the idea to extend the underground to Bon Pastor. Finally, the pressure from the residents resulted in the Bon Pastor station being included in the Infrastructure Master Plan 2001–2010. In 2010, the Bon Pastor underground station opened (Angosto, 2019).

¹⁷ The Orthogonal Bus Network originated in 2012 from the studies developed by the Centre for Transport Innovation (CENIT) of the UPC and the BCNecologia (Urban Ecology Agency of Barcelona), headed by Salvador Rueda between 2000 and 2020. The layout of this network is based on the concept of “superblocks” (superillas) proposed by Rueda since the end of the 1980s (Rueda, Salvador, 1999). The BCNecologia was a consortium made up of Barcelona City Council, Barcelona Metropolitan Area and Barcelona Provincial Council. In December 2019, the Barcelona Urban Ecology Agency began a process of transferring its personnel and assets to Barcelona’s Regional Urban Development Agency, created in 1999. The process was completed on October 1, 2020. The transfer reinforced the existing organisation with which it shares objectives and methodologies. Consequently, the Barcelona Urban Ecology Agency ceased to be operational for all purposes (Rueda, 2010, 2017; Rueda et al., 2018, 2020).

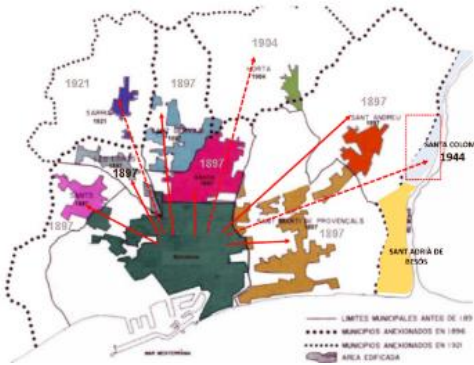


Fig. 1. Processes of Barcelona's territorial annexation of its neighbouring municipalities.¹⁸



Fig. 2. Industrial growth. The image shows the territory in the mid-1930s. In yellow, the large industrial facilities.



Fig. 3. General view of the territory in the first half of the 20th century. In the foreground, the factory of the Terrestrial and Maritime Machinist. The rural character of the territory can be seen.

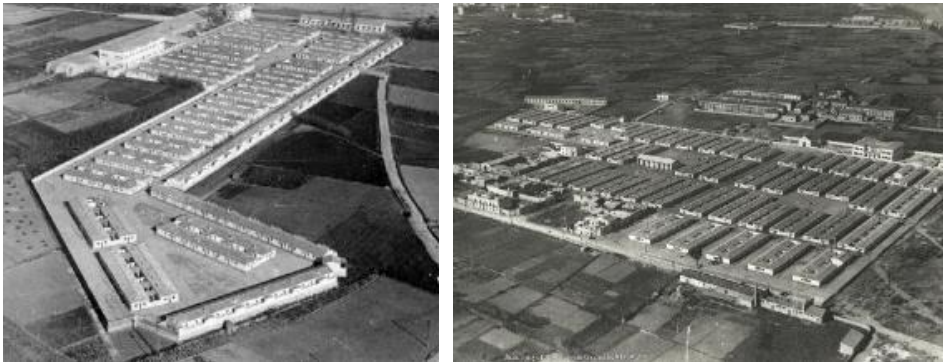


Fig. 4, 5. Between 1929 and 1933, the current district of Sant Andreu hosts two great experiments to solve the problem of workers' housing. Primo de Rivera's dictatorship, the groups of "cheap houses" (Baró de Viver and Bon Pastor) promoted by the Barcelona Housing Board and built by Fomento de la Vivienda Popular, a company linked to the economic and religious oligarchy.

¹⁸ Source of all photos: authors' archives.

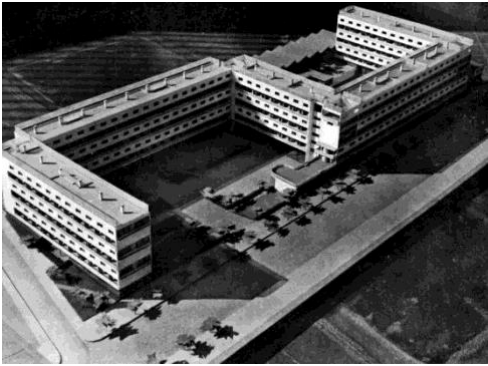


Fig. 6. [Left] The Second Spanish Republic, the “Block House” (Casa Bloc designed by Sert, Subirana and Torres Clavé) promoted by the Institute Against Forced Unemployment, Generalitat de Catalunya. Against the isolated and closed housing estate model, structured as a village – a model very close to what the Nazi concentration camps will look like – the Block House incorporates the principles of Modern Architecture (redoute construction, corridor street, duplex flats, etc.) and is inserted into the urban fabric. The distance between the two towns and the Block House is less than a kilometre in a straight line.

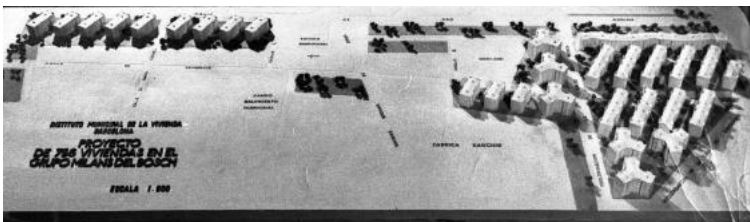


Fig. 7, 8. [Above] 1955. Within the framework of the Regional Plan (1953), the development of the Partial Plan, the first step in the creation of large industrial estates in the area.



Fig. 9, 10. [Left] Within the framework of the Regional Plan (1953) and the Barcelona Social Emergency Plan (1959), the development of the Partial Plan determines the creation of new residential estates in the area in the form of isolated blocks. The project is aimed at building 756 homes, divided into seven different housing developments, plus the construction of a Catholic school and a market.

[Below] The model of the project. Below, an aerial view of the early 1970s showing different housing developments.



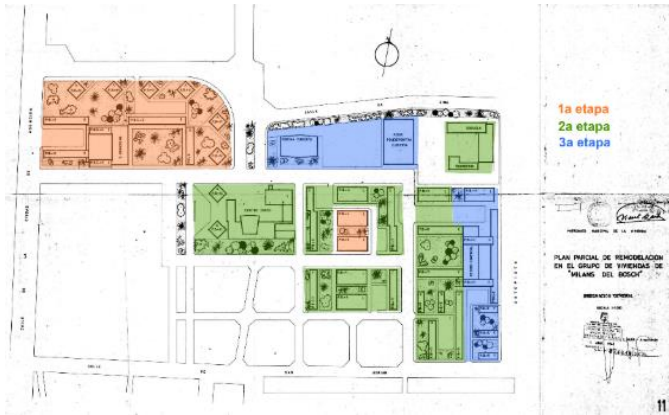


Fig. 11. 1968. *The Partial Plan for remodelling the Milans del Bosch housing estate*, highlighting the disappearance of the horizontal city model represented by a group of low-income affordable houses.



Fig. 12–14. 1985. As a result of the residents’ struggle and pressure, a 1985 PERI proposal (Special Reform Plan) for Bon Pastor (project by architect Lluís Alegre – Jaume Barnada) is adopted to rehabilitate a group of houses (a total of 333 houses) by means of the enlargement of the habitable surface from 48 to 70 sq.m. thanks to a “remonta,” i.e. a second storey (80 were rebuilt), and to improve public space and urban infrastructure. In the image, some of the houses that opted for the “remount,” now bricked up awaiting demolition.



Fig. 15. Evolution of the plans for the conversion of the residential estate. 1999. The four ideas for the *Criteria, Objectives and General Planning Solutions in the Bon Pastor Housing Estate*.



Fig. 16. 2000–2001. After the neighbourhood’s rejection of the previous ideas, the City Council organises an ideas contest. Plan of the contest winning project for the remodelling (architect Romero Sabí) of the estate.



Fig. 17, 18. Between 2000 and 2001, the *Bon Pastor*, a neighbourhood with a future participatory process is developed. As a result of the process and the agreements signed between the residents and the City Council, a five-stage plan is prepared for the remodelling of the residential estate (2003 Plan).

THE REMEMBRANCE PROJECT

In 2004, the Generalitat de Catalunya enacted the Neighbourhoods Act as an instrument “to improve neighbourhoods, urban areas and towns that require special attention.” In 2009, the call for projects was issued, and Barcelona City Council presented an integral project for Bon Pastor-Baró de Viver that, initially, received a subsidy of €8.6 million. However, with the arrival of the nationalist city government (2011) and the beginning of cuts to projects and services, the subsidy was compromised. In 2016, the City Council deployed its own project for neighbourhoods at social risk known as the “Neighbourhood Plan.”

It is in this context that Bon Pastor’s Neighbourhood Association started its dual working process on its social and historical remembrance. On the one hand, working with CR POLIS¹⁹ on *The Bon Pastor’s Remembrance. Let’s do it!* project, which derives from the “Remembrance Mural” experience resulting from a citizen participation process in Baró de Viver neighbouring district in 2011 (Salas, 2015). On the other hand, working with Barcelona’s History Museum (MUHBA) and following the neighbourhood organisations’ idea to preserve a row of small houses by turning them into a “museum space of popular housing.”

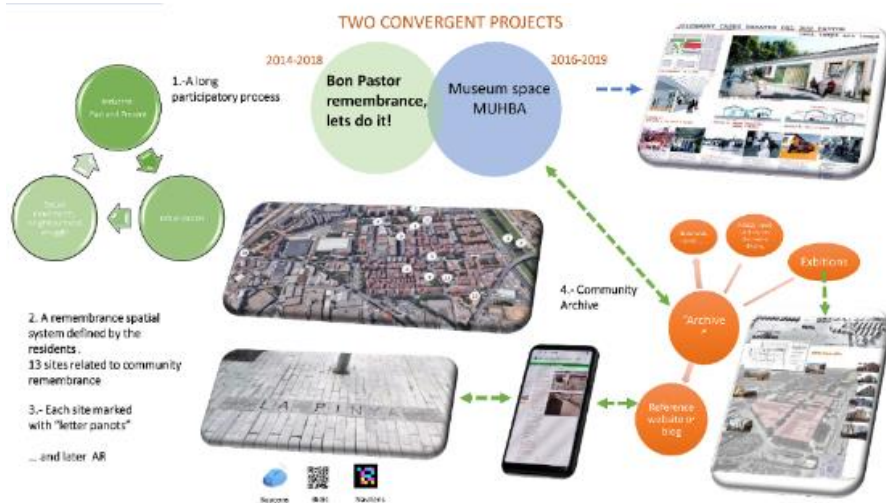


Fig. 19. General summary of *The Bon Pastor’s Remembrance. Let’s do it* project in convergence with the MUHBA museum-space project.

¹⁹ It is relevant to note what the function and role of our research centre is. The Polis Centre works as a laboratory of ideas formulating concepts and preparing drafts for public space projects, translating in a formal way the wishes or requirements that residents made explicit in the participatory process. Then, the Centre starts a long process of negotiations and hopefully subsequent collaborative work with the technical bodies of the City’s Council to finally implement the project (Remesar, 2019a).

An Urban Improvement Plan (PMU, 2011) was drawn up taking into consideration this new reality. The effects of the City Council's "Neighbourhood Plan" (2016) will facilitate the development and the confluence of both projects that present different points of agreement. The two projects are underway today.

At the end of 2013, Bon Pastor's Neighbourhood Association contacted the POLIS Research Centre with the idea of a project like the one carried out two years earlier in Baró de Viver. The idea encompassed a project concerning Bon Pastor's "Civic Remembrance." It started in 2014 with some resistance from the district administration that was in the hands of the right-wing nationalists (CIU) at the time. We worked on the first stage of the project from 2014 to 2018. After three years,²⁰ a few creative workshops, several neighbourhood forums and a couple of exhibitions, it was made public in December 2017 and discussed among the residents in January, February and March 2018. *The Strategic Action Plan* (CR POLIS, 2017) allows us to organise a working process and prepare a roadmap to operationalise the outcomes in order to implement them. The outcomes proposed in the participatory process include: 1. a spatial system of sites relevant to the civic memory of the neighbourhood articulated from the dimensions of "**our present and industrial past, the urban aspects of the territory and the remembrance of social movements and neighbourhood struggles;**" 2. the development of the "**Remembrance Archive.**"

How is this spatial system to be developed? The residents participating in the workshops chose 13 sites relevant as an expression of civic memory. At each of these sites, a series of "letter panots,"²¹ to remember the site by means of its name inscribed on the pavement, is planned (see the image of La Pinya). Due to the irrelevance, some of the 13 sites should also receive an artistic intervention to highlight their memory value, at the same time endowing the neighbourhood with some works of public art.²² In addition, one of the "panots" should incorporate a "Vidi," "Navilens" or "Beacon" device, allowing us to introduce Augmented Reality (AR) in public space. It is through these artefacts that the Space System connects with the other main project, the Archive. Indeed, one of the proposed activities for the Archive consists of developing an information platform (it can be a website) that would include information (textual, visual, audio, etc.) at each of the 13 sites. The QR, Vidi or Beacon artefact connects the

²⁰ To learn more about the work methodology of this process, you can consult (Remesar, 2019a, 2019c).

²¹ The site is marked with an intervention on the pavement, using the most widespread paving system in Barcelona since the beginning of the 20th century: the so-called "panots," pieces of 20 x 20 x 5 cm of hydraulic concrete of different forms (Esparza, 2017). Years ago, "panots of letters" were placed at the corners of streets to show their names. In this proposal, we recover the use of such "panots of letters" (Vergel, 2017).

²² Bon Pastor is one of the few neighbourhoods in Barcelona not benefiting from the Public Art policy of the City. Therefore, the residents propose that some of these 13 points can be symbolised by public art works, such as, for example, the Monument to the victims of the 1937 fascist bombing, the remembrance of the White Centre, the welcome to the Besòs River, or the remembrance of the neighbourhood struggles to get the underground to the neighbourhood (Remesar, 2020).

site with the Archive through the mobile phone of anyone who directs it towards the emitter device. The phone will receive the information issued by the Archive. This means that the provision of information for augmented reality must be created from the Neighbourhood Documentation Archive, **The Archive** (Remesar and Vergel, 2020b). We have explained how the spatial system connects with the Archive. As its name indicates, the Archive is a physical space in which, in addition to maintaining the platform related to augmented reality, a series of operations related to the Documentation of the Neighbourhood Remembrance are carried out (collection and filing of physical documents, digitisation of documents). Also, and this is very important, the Archive is tasked with the dissemination of this Remembrance (the creation of sound, visual, audio-visual documents and exhibitions,²³ as well as the development of training-informative programmes for schools or visitors²⁴). In this sense, the Archive becomes a Centre for Studies and Documentation.



Fig. 20. Sites of Remembrance according to the Remembrance Spatial System

²³ For example, just before the lockdown related to the COVID-19 pandemic, a first exhibition, 'Bon Pastor. The Making of a Neighbourhood,' was held within the framework of the festival *Bon Viver de les Arts*. The Bon Pastor Neighbourhood Association proposed the presentation of the first exhibition about the history of the neighbourhood. This exhibition, which covers the evolution of the territory from its beginnings to the 1960s, is a first step in the activities that the Centre for Documentation and Remembrance Archive will carry out. The exhibition was supposed to open on 23rd March at the neighbourhood's Community Centre, but the opening was delayed till September. Later, the exhibition was shown at the "Rubió i Tudurí" Vocational Training Centre, later it was exhibited at the "El Til·ler" School, and now it is shown in the Bon Pastor Market.

²⁴ See later *The Living Remembrance* project implemented on one of the partition walls.



Fig. 21.
Intervention at
Point 12 of the
Remembrance
Spatial System:
La Pinya (2019).



Fig. 22. On a
partial plan of the
PGM (1976), zone
6A (existing green
space) and zone 6B
(newly created
green space) are
highlighted in
green, correspond-
ing, respectively,
to the zone where
the mulberry tree is
and the zone of
Félix Rodríguez de
la Fuente Square
where the party
walls and the
property boundary
wall are located.



Fig. 23. A view of the Party Walls in 2001.



Fig. 24. A view of the Mulberry Tree.

The Archive connects the neighbourhood remembrance project with the MUHBA's project. As mentioned above, the MUHBA's project consists of the preservation of the two rows of houses and the creation of museum space dedicated to the low-income housing. Indeed, the Archive will be placed in this museum space through co-management agreements with the MUHBA and the district. Therefore, the Archive will be able to make use of the museum facilities (its conference room, exhibition hall, etc.) for some of its own activities.

IMPLEMENTATION OF THE ROADMAP – ACTION PLAN

2019 was a complicated year in the management of projects in the neighbourhood, mainly because of the process of local elections that forced a reshuffle of the city's government structure, both the general government of the city and the government of the district. As it is well known, an electoral year implies that normal activity is frozen for a few months before the start of the electoral process and is activated a few months after. In mid-2018, we began discussions on the Strategic Plan that were slowed down by the electoral process and were reactivated at the end of 2019 with the change of the District General Manager. The district proceeded to organise a task force composed of a coordinator from the district itself, the representatives of the City Council Sculpture Commission, the Heritage Department, the Urban Landscape Institute, the MUHBA, the Neighbourhood Plan, the Neighbourhood Association, and the CR Polis. The first meetings were cancelled due to the lockdown caused by the COVID-19 pandemic and when restrictions began to be relaxed, at the end of 2020, a series of meetings were held *in situ* to assess the possible interventions to be carried out under the 2019–2023 municipal mandate.

According to the technical assessments of the City Council, the following interventions should be prioritised: 1. The Party Walls in Félix Rodríguez de la Fuente Square and the Mulberry Tree space, due to the fact that the district could allocate a budget to carry them out²⁵; 2. The development of the “museum space,”²⁶ that is, the physical rehabilitation of the old houses where it will be located. In relation to the museum, study the monument to “The victims of the fascist bombings of 1937,” which after deliberations will be renamed “Women

²⁵ This budget comes from the funds of the Tourist Tax managed by “Turisme de Barcelona.”

²⁶ With a budget from the Neighbourhood Plan, in 2016, the BIMSA (Barcelona of Municipal Infrastructures) launched an ideas contest for a preliminary project concerning one of the small houses rows which should contain the museum space. The contest was won by Mercadé & Fernández Arch at the end of 2017. This team began the study of the executive project, and it is expected that by the end of 2022 or the beginning of 2023 the works will be completed.

for the future”²⁷ since most of the victims were women. This monument will be located in the square²⁸ in front of the museum. The activities related to the party walls and the mulberry tree were planned to be concluded in 2021 in the form of an executive project in order to start the adjudication procedures and comply with the budgetary expectations.

THE WALL AND THE PARTY WALLS INTERVENTION

Barcelona is a city full of party walls.²⁹ The problem with party walls is when (1) the adjoining buildings are of different heights, or (2) when, for various reasons, another building is not built next to the previous one. The ostensible presence of party walls introduces discontinuity effects, breaking with the surrounding landscape structure.

Barcelona’s party walls plan

For this reason, for several decades, Barcelona City Council through the Urban Landscape Institute (IMPU) has implemented a plan to improve the city’s party walls, and so doing, to improve the city’s landscape.

The main objective of this plan is to improve the quality of the urban habitat and the quality of life of its residents, especially from the moment that the plan incorporates an environmental dimension. The plan seeks to solve urban discontinuities and ruptures, strengthening the connection between various urban fabrics, eliminating the state of precariousness and provisional solutions with permanent architectural interventions, and so doing, to dignify the immediate

²⁷ Architect Jordi Henrich, following the residents’ guidelines that emerged in the participatory processes, has developed preliminary studies for the monument, although they have not yet been discussed by the actors involved.

²⁸ This square was remodelled at the end of 2017 and had no name. On 30th March, 2019, a conference was held (Bon Pastor, Laboratory of the Neighbourhood) organised by the MUHBA to present the museum project. It was the last day that public events and inaugurations could be organised before the start of the electoral campaign. On that day, José Maria Romero, the Vice-President of the Neighbourhood Association, unveiled a plaque with the new name of the square: Vilabesòs. This name refers to the “Vilabesòs” magazine published by the children of the Carles Aribau school in the neighbourhood between 1934 and 1935. That type of activity was an initiative of José de Tapia Bujalante, the first Spanish teacher to use the printing press in his work with children, based on the technique developed by Freinet. After the war, Tapia emigrated to Mexico (Hernández Huerta, 2005; Jiménez Mier, 2018; Viñao, 2019).

²⁹ What is a party wall? Party walls (common walls or demising walls) stand on the land of two or more owners and either: (1) form part of a building; (2) do not form part of a building, e.g.: a garden wall (not wooden fences). Walls on one owner’s land used by other owners (two or more) to separate their buildings are also party walls (<https://www.gov.uk/party-walls-building-works>). These walls arise from a particular urban morphology which places construction sites next to each other, as in many streets of Mediterranean cities, or in the so-called “terraced houses,” whereby a row of attached dwellings shares side walls, as can be seen in many cities of the Anglo-Saxon world.

environment. The plan also aims to reinforce the local identity, as well as cultural or social meaning, and to upgrade and reinforce self-sustainability and comfort of the affected buildings through improvements in water tightness and thermal insulation, the opening of windows or the provision of elements for capturing renewable energy, as well as introducing non-colonising plant treatments that humanise corners or complete green spaces. It also includes the placement of nests and spaces dedicated to protected birds to balance the loss of available space caused by the process of rehabilitation or the use of new construction techniques. Throughout these years, the IMPU has gained expertise allowing it to develop a standardised model which, considering the basic criteria of the plan, can be reproduced in different places in an easy and economical way. The plan encourages public–private partnership through advertising, sponsorship and cooperating with other municipal services which operate in the urban space implementing biodiversity and naturalisation initiatives. Furthermore, since the entry into force of the 2030 United Nations Agenda, the plan contributes to achieving some of its objectives, such as: Objective 3. Ensuring a healthy life and promoting well-being for all people of all ages; Objective 11. **Sustainable cities and communities. Sustainable and resilient buildings;** Objective 13. Climate action. Climate change and reduction of CO₂ emissions.

Party walls in Bon Pastor

The two buildings that we see in the image were built in 1965 and we do not know for sure why they left the respective party walls uncovered, or in other words, why the two adjoining lots that face the square did not follow the normal process in the Estadella quarter to build higher structures, taking advantage of the provisions of the 1953 Regional Plan. What we do know is that these two plots adjoining the buildings, which are separated from the plaza by a wall, are affected by the provisions of the 1976 PGM. Since 1976 (PGM), the area has been listed as 6b (newly created green areas). These are two ground-floor lots, one still inhabited today, the other used for religious worship.

Aims and objectives

In the participation process, the residents recorded their opposition to these party walls (site 9) being covered by graffiti, stating that, since the square (Rodríguez de la Fuente Square) is a central point in the neighbourhood – a local school is located in the square next to the library, the community centre and the neighbourhood parish church – urban decorum solutions should dignify the landscape.

Brief description. As we can see in the image, there are two large party walls with an area of approx. 390 m², separated by a ventilation courtyard. We cannot see its basement due to the two properties affected by the 1976 plan. The edge of the properties adjacent to the square is a wall of about 50m in length and varia-

ble height of between 3 and 5 meters. The square has children's play area and it is next to a school, as well as the local community centre, library, and church.

Party walls introduce discontinuity in the urban landscape, showing a vertical plane (Remesar, 2019b; Ríos Díaz, 2017) of the public space that is not in accordance with basic criteria of urban aesthetics. Despite the fact that the dividing walls have a rainfall partition, an insulation intervention concerning the party walls would help thermal comfort inside the residential buildings and reduce energy consumption, thus reducing CO₂ emissions. Given the legal situation of the properties – it will not be possible to build on them in the future – this intervention would also allow for opening windows on the party walls to improve the ventilation and lighting of the flats.

The intervention also aims:

1. to solve the problem of the walls constructively and compositely through the application of materials that enable thermal insulation;
2. to insert a visual filter in those areas that require more privacy;
3. to develop a geometric layout with different depths and colours;
4. to use a colour palette that alludes to the constructed work to generate a dialogue between the existing structures and the new intervention.

Energy rehabilitation of buildings is a solution to high energy consumption and can be seen as a necessary action to reduce CO₂ emissions. It also provides savings: the improvement of the insulation of building facades and roofs using efficient materials leads to a reduction in heating consumption of more than 70%. The investment made in rehabilitating a property is amortised year after year, since it recovers the money invested in the form of savings made in energy not consumed. Rehabilitation improves living conditions and comfort by minimising heat in summer, cold in winter, noise, etc. It also helps to improve residents' health by minimising the occurrence of diseases associated with humidity, respiratory problems, allergies, etc. With the entry into force of the new Energy Certificate of Buildings, a higher rating of energy efficiency implies an increase in the target value of housing.

Initial ideas for the party walls project

Following the recommendations of the IMPU, we began a study how to solve the problem of the party walls.³⁰ The exterior insulation systems commonly in use in Barcelona were analysed using a SWOT scheme regarding the three different systems we could use for the project.

³⁰ Shortly after presenting these first studies, the IMPU informed us that the Department of Construction Licences of the City Council did not authorise the intervention on the party walls. Thus, the project that we present will be divided into two parts. On the one hand, the intervention concerning the party walls will be referred to in point four of the proposal for the Remembrance System. The operational scheme will be maintained with the possibility of introducing a work of public art (White Centre). On the other hand, the intervention on the wall that overlooks Plaza Félix Rodríguez de la Fuente is to be carried out.

Table 1. Pros and cons of the proposed insulation systems

System	+	-
Exterior Thermal Insulation System (SATE)	Solid colour + possibility of opening windows including corten steel jambs + visual filters in pipes and intermediate space.	Relatively expensive
Ventilated Facade System or TRESPA	Modular with a set of colours and depths + possibility of opening windows including corten steel jambs + visual filters in pipes and intermediate space.	Very expensive
Wall preparation and insulation injection	Solid colour + possibility of opening windows including corten steel jambs + visual filters in pipes and intermediate space.	Less expensive

Fig. 25, 26.
Two Working
Proposals for
the Party Walls.

A priori, any of the systems fit well the objectives of the project, as they allow:

1. to open windows;
2. to introduce visual closure elements between the two party walls;
3. to use colour as a compositional element for the walls surface.

In regard to the colours, we start by evaluating the choice of colour palette. For this purpose, we carry out a small study to test the colours that colour-blind people could see. However, a subsequent study and readjustment must be made to have the criteria for the arrangement of the colours on the wall.



Fig. 27, 28.
Proposal of
the living
Memory
Wall.



Initial ideas for the project concerning the wall dividing two properties

The wall in the Plaza marks the boundary between two properties affected by the 1976 PGM. This wall has a long history as a place for the residents' artistic expression. We found the first example of such expression in 1999, with a series of murals based on the initiative of Bernardo Gago (1930–2016), a painter resident in Bon Pastor.³¹ Subsequently, the 1999 murals were painted over twice with graffiti. The wall is 50 m long with a maximum height of 4 m and a minimum of 3 m. The first conditioning factor for our study is that the intervention on the current wall must be movable. In fact, when the two affected properties disappear, the intervention on the actual wall must be integrated into the new basement of the party walls. In addition, the improvements to the current wall should not imply an infrastructural improvement of the properties since, when the time comes, the expropriation process should not be conditioned by the improvements. The objectives for this intervention are based on three dimensions: Landscaping, Remembrance, and Materials features. Regarding the landscape, the action must be consistent both with the general landscape of the square and with the complementary project on the party walls. This dimension conditions the use of materials and colours.

We are thinking of the use of perforated aluminium sheets that can be attached to the wall with a very simple structure and that do not, strictly speaking, imply an improvement in the condition of the affected properties.

³¹ With the collaboration of Agustina Segarra, Roberto Navalón, José María Martínez, José Pérez, Jorge Garrochena, Sara Martínez, Mónica Ramírez, Ester Miguel, and Ino Cabezuolo.

Perforated aluminium is a mouldable, aesthetic, durable, easy-to-maintain and low-cost material. This material makes graffiti difficult but it is not a definitive solution. In the neighbourhood, we can find a couple of examples that show that graffiti is also possible on perforated sheets. Insulation material will not be needed as it is not done for the purpose of housing. For this reason, a thicker-textured sheet should be taken into consideration. The anchoring system for this type of aluminium cladding is relatively simple as it fits into a metal structure attached to the wall that can be stainless steel or aluminium. A concrete socket with a height between 20 and 50 cm to prevent degradation due to shocks or dog's urine would be needed. As for the colours for these aluminium plates, they must be in line with the colour proposal for the party walls, although there is the possibility of proposing a neutral colour, depending on the study of continuity and coherence between the dividing wall and the party walls.

A series of images about the evolution of the neighbourhood are planned to be installed on the metal facing. Given that the intervention area is within the limits of the Estadella quarter, the most appropriate would be if the images were referring to this sector and not to the whole neighbourhood. The proposal is based on a series of metal plates distributed in the Barcelona neighbourhoods that used to be shantytowns (Montjuïc, Marina-Besòs, Sant Martí; Prosperitat, Carmel, etc.) until the late 1980s. It is an initiative of historical memory so as not to forget the difficult living conditions of many citizens in the midst of Franco's developmentalism. The plates were designed by Judit Masana and consist of a trapezoidal totem made of corten steel finished off by a solarised photograph on a bronze plate. The result is of great aesthetic quality. For the photographs on the wall, a similar solution is proposed.

At one end of the wall, some space will be dedicated to "living memory." As a consequence of the existence of the "Archive," which, as we have seen, has already started the production of dissemination materials (exhibitions), it is proposed to start a programme with the neighbourhood schools. The programme is based on the introduction of school content – at all levels – concerning the physical and social history of the neighbourhood. The schools will be invited to participate in this space by designing "murals" resulting from the pedagogical actions carried out in each one of them. These interventions may change every six months and will be conveniently registered and disseminated by the Archive.

We do not forget, however, the agreement with *The Remembrance. Let's do it!* Project. Certainly, it will be necessary to incorporate in the pavement the "panots of letters" that make up the project of the Spatial Remembrance System.

These first ideas have already been discussed with the Urban Landscape unit of the City Council and with the Bon Pastor Neighbourhood Association. The progress of the project and its discussion is pending technical actions that the Sant Andreu District must perform with the cooperation of two owners of the properties affected by the 1976 PGM.

THE MULBERRY TREE INTERVENTION

One of the thirteen points proposed by the residents and agreed upon during the participatory project *Bon Pastor's Remembrance, Let's do it!* (CR POLIS, 2017) is the Mulberry Tree. The main aim of this project is to recover the civic remembrance of the people who live in Bon Pastor through interventions in public space, dignifying it and claiming its symbolic values (Remesar and Vergel, 2020b, 2020a). Because of that, we are collecting the ideas put forward for one of the multiple sites specified as sites of remembrance, an ongoing project carried out in the framework of civic participation and co-production.



Fig. 29, 30. Parks & Gardens Department's intervention regarding the Mulberry Tree.

This tree, a large mulberry tree, has witnessed the birth, growth, and transformation of the Bon Pastor suburb. It is a great, fruit bearing, almost centenary tree, located where the boundary between the old municipal limits of Barcelona and Santa Coloma was, at the edge of Bon Pastor's affordable housing estate. It grew up on the banks of an irrigation ditch,³² where the trail leading to the La Maquinista factory started. The ditch was one of the many that run across the territory and it provided water to the crop fields, the mills and, afterwards, to the factories in the area.

The residents have kept the patrimonial character of the tree in their collective memory. However, over the years, a series of acts of vandalism have affected the tree, endangering its integrity. Because of that, a group of residents called the "friends of the Mulberry Tree" wrote a poem dedicated to the tree trying to enhance its heritage value and its symbolic character. Therefore, the

³² This is the "La Madriguera" ditch that ran from the current Trinitat Vella quarter, crossed Bon Pastor's entire territory, and after reaching the old Verneda mill, emptied into the Mediterranean where the Horta Creek is situated. Today, the ditch is remembered thanks to the name of two streets, one in Trinitat Vella and the other where the mulberry tree is.

Neighbourhood Association asked the City Council to protect the tree from aggressions as well as to help provide symbolic value to the place in the framework of the ideas derived from the participatory process.

To solve these issues, in 2018, the Neighbours' Association and the Polis Research Centre presented a small proposal to make a quick intervention at the site using standardised concrete pieces that would enclose the tree grate, creating a distance between the tree and the users of the space. With this small proposal, we also began to conceive the idea of introducing resting furniture such as benches, seats, or urban chairs. This was linked to another of the ideas of the Neighbourhood Association which was about reusing the foundations of the old Bon Pastor Market.³³ The Market was demolished in 2009 because of its poor state of conservation and the concrete foundations were already used as seats in the provisional square built at the market site after its demolition, during the ten years that elapsed till the opening of the new market in 2019. After the construction of the new market, the concrete blocks "disappeared" – we do not know now if they were destroyed or are in the municipal warehouse. However, the idea of reusing and integrating them into one of the public spaces of the quarter is still alive.

Despite the proposal, the Parks and Gardens Department made a small intervention, covering large holes in the tree trunk with metal mesh. This should make access difficult and prevent the throwing of objects and firecrackers into the tree. The residents were not enthusiastic about this solution, since it was considered temporary, and they keep pressing the council to implement a major plan in its place.

Current situation: aims and objectives

To explain the current situation regarding the intervention area, it is necessary to approach its urban condition and its relationship with the urban planning of the region. As stated before, the principal instrument for the regulation of the territorial planning in the Metropolitan Area of Barcelona is the PGM. This plan was approved in 1976 and is still in force today, regulating the uses and qualifications of the land.

According to this general plan, the area where the mulberry tree is located is listed as 6b, i.e. "local character new green area." Although a part of the space is working according to its classification, the other part of the area, even today, 45 years after the approval of the PGM, continues to be closed off and fenced by a metal fence, without any public space project. This is partly justified by a set

³³ The old market was built in 1960 and designed by Enric Piqué Marco. It should be noted that this market is listed as a relevant work of modern architecture in the DOCOMOMO catalogue.

of issues related to the general complexity and slowness of urban planning processes and by the particularly complex evolution and transformation of the territory itself.

Madriguera Ditch Street,³⁴ where the mulberry tree is located, nowadays represents the boundary between the residential area and the 22a industrial activities area. Today, the formalisation of this scheme is a consequence of the approval of the modification of the PGM and the subsequent Urban Improvement Plan (2003). The Plan led to the demolition of the 1929 affordable housing estate and its replacement by vertical housing blocks. Out of this transformation emerged today's layout of the street, and with it, Sant Pol de Mar Square, scarcely equipped and poorly preserved green space. However, it is expected that at any moment this area will be improved, giving rise to a real and proper green square. As occurred with the party walls, today, this public space is affected by ownership problems that prevent the full development of the area, at least, for the moment.

As stated before, the mulberry tree is one of the areas of the neighbourhood that the residents claimed as a site of memory. After the 2019 municipal elections, *The Bon Pastor's Remembrance, Let's do it!* project was reactivated and an initial budget allocated to develop site 6 (Party Walls) and 9 (Mulberry Tree) allowing the residents to launch again the Mulberry Tree initiative in order to make an improvement according to the residents' expectations. This way, the district together with the city's Urban Landscape Institute suggested the possibility of including the Mulberry Tree Project within the programme called Small Landscapes.³⁵

Conceiving the Mulberry Tree area as a public space project incorporating the demands for an improvement and symbolic construction coming from the residents involves a multi-scale articulation of two different scales of remembrance: the one articulated at a local-neighbourhood scale and the other articulated at the whole city level. Moreover, the relationship between these two programmes could be considered as a combination of a Bottom-Up initiative, born out the citizens' movement, with a Top-Down initiative, deployed by an administrative body, giving rise to what in public policy studies is called "a bottom linked initiative," i.e. the body with competencies for intervention in public space and a grassroots organisation working together to implement public

³⁴ The layout of the street of the Madriguera ditch was drawn in two stages. The first – in the late 1970s or early 1980s. The second – in the first decade of the 2000s, coinciding with the construction of the first rehousing block and the opening of Sant Pol de Mar Square.

³⁵ "Small Landscapes" is a programme of Barcelona City Council that aims to save specific corners, details and unique elements of the city's landscape, intending to recover and preserve the city's memory. These unique elements include everything from advertising signs to sculptures and public art pieces, etc. Through this programme, the Institute reserves a part of its private funds for the rehabilitation and preservation of this kind of elements and usually these small interventions come together with larger urban projects.

policies, plans or projects through processes of discussion, co-design, co-production, and also co-management (Bovaird, Löffler, 2016; Loeffler, Bovaird, 2020). This is relevant because it implies a quite innovative way to face urban projects, at least in this contextual territory, which has been traditionally avoided by the city's administration.

Project strategy stage 1

When studying the project, we thought that it would be interesting to split it into two stages and four thematic axes of intervention: pavement, seats, "letters panots," and the mulberry tree poem. The first stage fits the current conditions of the space, and the other one considers the future enlargement of the area. Now, the area where the mulberry tree is placed is in a street bordered by green grass space, planted with some trees and bushes along the roadway with a parking area. The space of the mulberry tree hole is 3 x 3 meters approximately and it is framed by a paved area of 7 x 9. The schools will be invited to participate in improving this space by designing "murals" resulting from pedagogical actions implemented in each school.

1. The possibility of using corten steel, and concrete pieces giving it a sculptural character, etc. The possibility of including any resting furniture and planters or flowerbeds that can accommodate vegetation in order to add some colour and scent to the environment is also considered. In the case of the resting furniture, a search has been made in the catalogues looking for examples with great functionality and enough character to foster the differentiation of space. At this point, we also have resurrected the previously mentioned idea of using the foundations of the old market to reconvert them into benches.

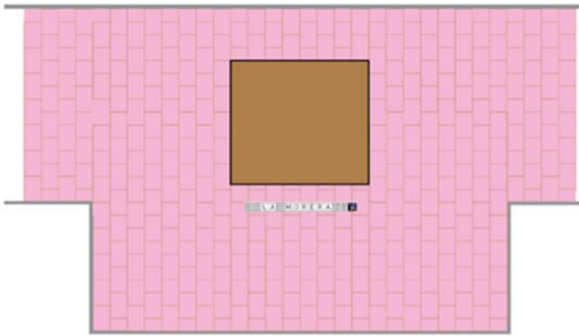
2. We believe it is necessary to remove the litter bin and the water fountain, which are detrimental to the site and provide no differentiating signs.

3. In order to tie in the project with Bon Pastor's Spatial Remembrance System, we introduce the "letters panots" on the pavement. This system, developed in the framework of the participation process, considers marking the 13 sites using "letters panots" on the pavement, plus the inclusion of some interactive elements, such as Navilens, Bidi or Beacon, linked with the Archive's Information System, allowing for providing information about the place.

Finally, we include the poem created by the Friends of the Mulberry Tree. Including this poem is relatively problematic because of its length, so the possibility of using a shortened version is being considered. Now, inspired by several international and local references, we have been exploring some additional possibilities, such as incising it on the pavement or benches. However, in the recent practices of the City Council, we find the installation of some commemorative totems that do not refer to a given square or street but refer to spaces within these urban structures. This could be a good way of integrating the poem.



Fig. 31–33. Intervention ideas for the first project strategy.



Project strategy stage 2

In the second stage, the Mulberry Garden should be integrated into a major redesign affecting the whole of Sant Pol de Mar Square. At this stage, the garden would be enlarged by the expansion of the paved area and it would incorporate a greater number of furniture elements. Furthermore, this enlargement could serve as a basis for the subsequent development of the square. This way, the Mulberry Garden would become a reference space from which to structure the rest of the square. The mulberry tree would become the central reference element, allowing for the consolidation of the symbolic and patrimonial value of the tree.



Fig. 34, 35. Intervention ideas for the second project strategy.



As in the first stage, this enlargement should assume the relocation of such urban elements as the fountain, the litter bin, or the lamps, incorporating the enlargement of the pavement to the new boundary wall, and adding one or more seats and planters or flower beds. Finally, the name of the new garden must be approved by the Nomenclature Commission of Barcelona City Council.

These initial ideas have already been discussed with the Urban Landscape Institute and with Neighbourhood Association. The work is far from finished though. Its discussion is pending technical aspects such as materials, the ways of introducing the poem, the possibility of re-using the foundations of the market, or other administrative issues such as the incorporation to the project of other departments of the administration whose input could be useful because of their competences. Despite the fact that the proposal is in a very early stage of development, these initial ideas and criteria of intervention have instilled in the city's administration the need to follow the goals derived from the participatory process, which is not a minor thing, as the ultimate function of our work is to endow the residents with the skills, resources and expertise to claim effective access to the symbolic dimension of their neighbourhoods and to facilitate the improvement of their everyday living spaces.

CONCLUSIONS

We must emphasise that the presented ideas for interventions are in line with urban values related to Barcelona's policies regarding the protection and use of landscape. In this sense, the Bon Pastor neighbourhood proposals are intended to align with general city policies, trying to maintain their differentiating aspects – their own identity – without creating aesthetic and cognitive dissonances with the rest of the interventions implemented in other neighbourhoods of the city. In a way, this approach would correspond to the idea of “being different among equals.” After many years of spatial and social segregation, the neighbourhood shows the will to demonstrate its distinctive identity signs, recognising itself as part of a larger identity, that of the city. Hence the explicit will – expressed in urban design aspects – to align with the guidelines of various municipal agents (Heritage, Urban Landscape, and Culture) without introducing major formal, aesthetic or material ruptures.

The CR POLIS team shares this neighbourhood “vision.” As we have remarked on several occasions (Salas, 2015), the creation of an urban design project from the perspective of bottom-up creative participation processes places us in the role of facilitator. The facilitator brings together different stakeholders and helps users to participate, modify, experiment, create, produce and update the projects. This approach also promotes knowledge of people's needs, preferences, desires, beliefs, origin, as well as ideological and ethical values. When

we embark on the organisation and development of a citizen participation process, our purpose is “bridging the gaps”: 1. **to empower** a given community, understanding empowerment as the “the ability to take responsibility for” and the “ability to solve” urban or social problems; 2. to encourage people to **get directly involved** – that is, politically – in the decision-making process leading to an effective solution (Remesar et al., 2016; Remesar, A, 2020).

Inasmuch as POLIS is a university structure, we also have the advantage of being able to develop the so-called “advocacy research”³⁶ – linked to competitive research projects – and what we call an “Ideas Lab”³⁷ by integrating the problems on which residents are working in the academic structure of the MA in Urban Design. The joint work carried out between the residents and the CR POLIS for the “Remembrance Spatial System” demonstrates the kind of work possible in the dimension of city-making and shows that a coherent and contextual urban design approach allows for integrating the territory with its surroundings, improving the urban landscape, changing the image of city outskirts, as well as contributing to sustainability and maintaining long-term memory of the place. Besides, the two examples – the Wall and Party Walls and the Mulberry Tree – show the importance of “a bottom linked governance initiative” (Moulaert et al., 2019), adding the residents’ voices to technical voices and working together. That is to say, the importance of co-producing public space “outside-in”³⁸ by ensuring the residents’ access to the construction of the symbolic dimension. The residents’ participation must be taken into account, not just

³⁶ An example of this activity is the latest exhibition “Bon Pastor: A changing territory” produced by the Archive. It is interesting that the residents call it “the Bon Pastor timeline.” Where does this concept come from? In both our research and teaching activities, we use the methodology we call “Time-Line/Atlas,” consisting of organising temporally and spatially (plans, projects, pictures, etc.) the study or project problem. In 2016, in the blog of *The Bon Pastor’s Remembrance. Let’s do it!* project, we published the first version of the “timeline” that has been since modified and expanded twice, and which the residents use as a reference. For more information on this methodology, see Remesar 2019b, 2020b.

³⁷ The “Ideas Lab” has as its main goal to “test” the feasibility of a project. It works independently from other actors (residents), departing from a roadmap set-up by the residents and the CR POLIS staff. When work is finished, it is shown and discussed with the residents and the produced documents become part of the pool of ideas that the residents can use for their negotiations with local administration. It is not intended for various “outputs” – in the form of blueprints – to be converted into executive projects. For students, it is very important to check how these practical works are valued by citizens. In the case of the two interventions presented in this article, the “Ideas Lab” will possibly go one step further, since it is the origin of a “co-production Lab” – the residents x the members of the “Ideas Lab” x the Urban Landscape technical staff x the District political staff (Loeffler and Schulze, 2020).

³⁸ We believe it is valuable to reserve the term “co-production” for activities which involve service users and communities, since it is rather artificial to call these activities “partnerships,” as they are often informal and sometimes only involve collaboration over the short-term. So, henceforth, we will use the term “co-production” to mean “user and community co-production” (Loeffler and Bovaird, 2020, pp. 31–32).

to legitimate each decision and each intervention in public space, but also to advance a model of deliberative democracy, solving the decision-making problems present in processes based on a “top-down” governance model.

The essence of co-design of public spaces is to bridge the gap between the various actors involved, politicians, professionals and residents (Gibson, 1979; Hillier, 2007), allowing for active participation and commitment, regardless of the social, cultural or professional environment of the participants. “Public participation, particularly where a degree of power has been delegated to the public, implies a decentralised administration and a “bottom up” planning or design style” (Moughtin et al., 1999, pp. 185–186), that is, new forms of urban governance.

In the context in which this article has been presented, the final reflection on the artist-designer seems necessary. What would his/her mission be? As we have argued, this person should be a facilitator capable of energising social processes, aiding their emergence and helping their transformation into processes/objects/actions with a strong aesthetic component. This means developing a great negotiating capacity to convey/manage the interests, motivations and desires of social groups that are not necessarily homogeneous. In addition, it requires political and negotiation skills between the citizens and the administration since, ultimately, this artist-facilitator will have to co-obtain financial resources from the administration to initiate the projects and be able to give up his or her own work in favour of collective co-design. In short, the artist as a facilitator needs to be an actor in the emerging citizen participation processes oriented towards decision-making on “how” to think about the city, so that this thought process produces transformations of the “real” city and enables citizens to exercise their right to the city, “living it” in equity and in a sustainable way. This is no longer the time for the artist’s role as a “demiurge” or a defender, in the social and urban context, of the fiction of the “autonomy of Art.” It is the time to make things happen, in a possible, effective and meaningful way (Manzini, Ezio, 2014).

BIBLIOGRAPHY

- Aiguader, J. (1932). El problema de l’habitació obrera a Barcelona. *Revista Dels Serveis Sanitaris i Demogràfics Municipals de Barcelona*, IV (11), pp. 115–130.
- Angosto, S. (2019). Mapping the History of a Territory: Bon Pastor (Barcelona) – Social Remembrance and Heritage Project. *Acta Universitatis Lodzianis. Folia Philosophica. Ethica – Aesthetica – Practica*, 33, pp. 37–55. <https://doi.org/10.18778/0208-6107.33.03>.
- Borja, J. (1973). Elementos teóricos para el análisis de los movimientos reivindicativos urbanos. *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, 94, pp. 57–61.
- Bovaird, T. and Löffler, E. (eds.) (2016). *Public Management and Governance*. London–New York: Routledge.
- Castells, M. (1972). *La cuestión Urbana*. Madrid: Siglo XXI editores.
- Castells, M. (1973). *Movimientos Sociales Urbanos*. Madrid: Siglo XXI editores.

- Cerdà, I. (1991). *Teoría de la Construcción de las ciudades aplicada al proyecto de Reforma y Ensanche de Barcelona*. In Busquets, J. (coord). *Teoría de la construcción de las ciudades. Cerdà/ Barcelona*, vol. 1. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- COL. REPENSAR EL BON PASTOR. (2010). *La Ciudad Horizontal. Una Investigación etnológica sobre una forma urbana peculiar*. La Ciutat Horitzontal [online]. Available at <http://laciutatathoritzontal.org/> [Accessed: 11 December 2021].
- CR POLIS. (2017). *Fem la memòria del Bon Pastor, Proposta estratègica*. Fem La Memòria Del Bon Pastor [online]. Available at <https://femlamemoriadelbonpastor.files.wordpress.com/2018/04/00000doc-propostes-bon-pastor11.pdf> [Accessed: 11 December 2021].
- Domingo, M. and Bonet, M. R. (1998). *Barcelona i els moviments socials urbans*. Barcelona: Fundació Jaume Bofill.
- Esparza, L. D. (2017). *Barcelona a ras de suelo*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Galera, M., Roca, F. and Tarragó, S. (1972). *Atlas de Barcelona. Siglos XVI a XX*. Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos.
- Guàrdia, M. (2011). *La revolució de l'aigua a Barcelona. De la ciutat preindustrial a la metròpoli moderna, 1867–1967*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Districte de Sant Andreu, Institut de Cultura, Museu d'Història de Barcelona.
- Hernández, H. and José, L. (2005). El cuaderno escolar “Vilabesos” (1934–1935), del grupo escolar “Buenaventura Carles Aribau” (San Adrés, Barcelona). *Papeles Salmantinos de Educación*, 4, pp. 261–314. Available at <https://summa.upsa.es/high.raw?id=0000029812&name=00000001.original.pdf>
- Jiménez, M. F. (2018). Vilabesos. Cuadernos escolares Freinet de una barriada obrera en Santa Coloma de Gramanet. (Facsimil). Homenaje al maestro José de Tapia y a sus alumnos. Tanteo.
- Loeffler, E. and Bovaird, T. (2020). User and Community Co-production of Public Value. In Bovaird, T. and Loeffler E. (eds.) *The Palgrave Handbook of Co-Production of Public Services and Outcomes*. Cham: Palgrave Macmillan, pp. 31–57. https://doi.org/10.1007/978-3-030-53705-0_7
- Loeffler, E. and Schulze, B. (2020). *Co-producing better futures in employment services: The co-production labs of the Offenbach Employment Agency*. Governance International Case Study [online]. Available at <https://www.govint.org/good-practice/case-studies/co-productionlabs-of-offenbach> [Accessed: 11 December 2021].
- Loeffler, E. and Bovaird, T. (eds). (2020). *The Palgrave Handbook of Co-Production of Public Services and Outcomes*. Cham: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-53705-0>
- Manzini, E. (2014). *Design for social innovation vs. Social design*. DESIS. Design for Social Innovation and Sustainability [online]. Available at <https://www.desisnetwork.org/> [Accessed: 11 December 2021].
- Moulaert, F., Maccallum, D., Broeck, P., and García, M. (2019). Bottom-linked governance and socially innovative political transformation. In Howaldt, J., Kaletka, C., Schröde, A. and Zirngiebl, M. (eds.), *Atlas of Social Innovation*, 2nd vol.: *A World of New Practices*. München: Oekom Verlag, pp. 63–66.
- PATRONATO MUNICIPAL DE LA HABITACIÓN (1928). Barcelona: Victoria. Available at https://bcnroc.ajuntament.barcelona.cat/jspui/bitstream/11703/107610/1/PatronatoHabitacion_1927a.pdf [Accessed: 11 December 2021].
- Portelli, S. (2015). *La ciudad horizontal. Urbanismo y resistencia en un barrio de casas baratas de Barcelona*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- Remesar, A. (2016). New Urban Decorum? Aesthetics To and Fro. In Gralińska-Toborek, A. and Kazimierska-Jerzyk, W. (eds.) *Aesthetic Energy of the City*. Wydawnictwo Uniwersytetu


- Lódzkiego, pp. 19–54. Available at <https://wydawnictwo.uni.lodz.pl/produkt/aesthetic-energy-of-the-city/> [Accessed: 11 December 2021].
- Remesar, A. (2019a). *Art and Participation*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Remesar, A. (2019b). Del arte público al post-muralismo. Políticas de decoro urbano en procesos de Regeneración Urbana. *On the W@terfront*, 61 (1), pp. 3–65. <https://doi.org/10.1344/waterfront2019.61.6.1>.
- Remesar, A. (2019c). Twenty Years Working with Neighbours. Citizen Participation, Is It Possible? What We Have Learned in 20 Years. *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Philosophica. Ethica – Aesthetica – Practica*, 33, pp. 11–36. <https://doi.org/10.18778/0208-6107.33.02>.
- Remesar, A. (2020). Co-design of public spaces with local communities. In Bovaird, T. and Loeffler, E. (eds.) *The Palgrave Handbook of Co-Production of Public Services and Outcomes*. Cham: Palgrave Macmillan, pp. 335–351. https://doi.org/10.1007/978-3-030-53705-0_17.
- Remesar, A. (2020b). From drinking fountains to promenades. Water as artistic medium? *On the W@terfront*, 62 (1), pp. 3–84. <https://doi.org/10.1344/waterfront2020.62.6.1>.
- Remesar, A. and Crespo, B. (2017). The White Centre. A first step of the civic remembrance system in Bon pastor (Barcelona). *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Philosophica. Ethica – Aesthetica – Practica*, 30, pp. 9–39. <http://dx.doi.org/10.18778/0208-6107.30.02>.
- Remesar, A., Salas, X., and Vidal, T. (2016). Urban Governance and Creative Participation in Public Space and Public Art. In Remesar, A. (ed.) *The Art of Urban Design in Urban Regeneration*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 112–156.
- Remesar, A. and Vergel, J. (2020a). Acceder a la gestión de lo simbólico. Un derecho ciudadano. *On the W@terfront*, 62 (7), pp. 39–56. <https://doi.org/10.1344/waterfront2020.62.6.11>.
- Remesar, A. and Vergel, J. (2020b). Bon Pastor, a Neighbourhood with a Future. Let's Make its Remembrance. Claiming the Symbolic Accessibility. *European Spatial Research and Policy*, 3 (2), pp. 99–119. <https://doi.org/10.6092/issn.2612-0496/11089>.
- Ríos Díaz, M. (2017). *¿Hacer Ciudad? Barcelona, la construcción del paisaje 1929–1973* [Doctoral, Universitat de Barcelona]. Available at <http://hdl.handle.net/10803/481954>
- Rueda, S. (1997). Estratègies per competir. In Garcia-Espuche, A. and Rueda, S. (eds.), *La Ciutat Sostenible*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània, pp. 145–166.
- Rueda S. (2010). Ecological City Planning. *TRIA. Territorio Della Ricerca Su Insediamenti e Ambiente.*, 6, pp. 127–140. <https://doi.org/10.6092/2281-4574/1817>.
- Rueda, S. (2017). Les superilles per al disseny de noves ciutats i la renovació de les existents. El cas de Bracelona. *Papers*, 59, pp. 78–93. Available at: <https://www.raco.cat/index.php/PapersIERMB/article/view/332027> [Accessed: 11 December 2021].
- Rueda, S., Salvador, A., Lanfranchi, G., Herrero, A. C., Camilloni, I., and Bauer, S. (2018). The new urban paradigm. *Economics*. 70. Available at <http://www.economics-ejournal.org/economics/discussionpapers/2018-70> [Accessed: 11 December 2021].
- Rueda, S., Mueller, N., Rojas-Rueda, D., Khreis, H., Cirach, M., Andrés, D., Ballester, J., Bartoll, X., Daher, C., Deluca, A., Echave, C., Milà, C., Márquez, S., Palou, J., Perez, C., Tonne, C., Stevenson, M., and Nieuwenhuijsen, M. (2020). Changing the urban design of cities for health: The superblock model. *Environment International*, 134, <https://doi.org/10.1016/j.envint.2019.105132>.
- Salas, X. (2015). *L'artista com a facilitador en els processos de participació ciutadana: El cas Baró de Viver a Barcelona* [Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona]. Available at <http://hdl.handle.net/10803/308505> [Accessed: 11 December 2021].
- Salas, X. (2016). Bon Pastor (Barcelona) Un territorio en construcción. *On the W@terfront*, 43, pp. 7–46. Available at <http://raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/308596/398605>

- Santamaria Concha, J. A. (2018). *La periferia en transformación... Procesos de cualificación del espacio público. El caso del barrio del Bon Pastor* [M.A., Universitat de Barcelona]. Available at <http://hdl.handle.net/2445/122523> [Accessed: 11 December 2021].
- Sert, J. and Clavé, J. (1933). *Grupo de viviendas obreras en Barcelona. A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*, III (11). Barcelona–Madrid–San Sebastián: G.A.T.E.P.A.C., pp. 22–26. Available at <https://www.macba.cat/es/aprendre-investigar/arxiu/ac-documentos-actividad-contemporanea-any-iii-num-11> [Accessed: 11 December 2021].
- Vergel, J. (2017). *Ciudad, comunicación, identidad y participación: Hacia un sistema de información para el Barrio del Bon Pastor* [M.A., Universitat de Barcelona]. Available at <http://hdl.handle.net/2445/117925> [Accessed: 11 December 2021].
- Viñao, A. (2019). Dos documentos educativo-culturales del anarquismo libertario en el exilio francés (1945). *Historia y Memoria de La Educación*, 9. <https://doi.org/10.5944/hme.9.2019.22482>

ACKNOWLEDGEMENTS

This paper is part of the research project HAR2017-88672-R, Ministry of Science and Technology Spain and European Social Funds.

Tytus Sawicki

 <https://orcid.org/0000-0001-5163-0422>

Academy of Fine Arts in Warsaw

tytus.sawicki@asp.waw.pl

THE CONSERVATION OF MURALS – A NEW TREND IN PROTECTING WORKS OF ART

Abstract

In recent years, a trend has emerged in the field of art conservation, the aim of which is to protect street art objects. Attempts to conserve murals face many problems. This is due to various factors – lack of time distance to this type of objects, difficulties in assessing their artistic value, frequent lack of interest of artists in the conservation of their works, material impermanence of murals, their often-occasional nature; also, the fact that most of these objects are not legally protected. The paper discusses the problems faced by an art restorer who wants to save murals. Examples of murals are presented, the conservation of which is not possible, among others, due to the fact that the houses on which they were painted are intended for demolition. There are also examples of murals whose rescue from destruction gained public approval and the conservation of which was carried out. The paintings are in a very poor condition. This is a feature of most murals, which are usually made on old, unrepaired plasters with low-quality paints. Their maintenance is a very difficult task. The presentation shows the various stages of conservation of works located in Warsaw. The conservation of the murals is carried out in order to preserve street art facilities. Apart from the involvement of art conservators, social support for this type of activity is also important. However, one should be aware that most of murals have no chance of becoming a permanent part of the city landscape. Their fate will be determined by chance.

Keywords:

Mural, street art, art conservation, art protection, art documentation

In recent years, a new trend concerning the protection of street artworks has emerged in art conservation. Many publications have been released on this subject and numerous scientific sessions have been organised (Dresher, 2003; Kerr-Allison, 2007; Weber, 2003; Pounds, 2003; Rainer, 2005; Shank, 2013).



One of the signs of interest in preserving this elusive art is the CAPUS (Conservation of Art in Public Space) project, in which the Academy of Fine Arts in Warsaw is participating.¹

Attempts to preserve street art face many problems. These result from two factors. First of all, street art is a relatively young movement and therefore we have not yet managed to put it into perspective. Contemporary artists are more and more willing to create in the streets of large cities, as it is an effective way to present their artistic individuality to a wide audience. Their activities are often impermanent because in many cases they carry out their work on the walls of tenement houses which are to be demolished or on side facades next to which a new building will be constructed. Hence the fate of such works of art is uncertain. Moreover, many artists do not care about the survival of their works. Perhaps an important feature of art in public space is its transience – the city absorbs it and replaces it with new artefacts. It is difficult for us to assess the artistic value of art that is created in front of our eyes in the streets of cities. Sometimes such works of art last only for a moment, soon to be obscured by other works. Many of them fit into the urban space so well that our eyes get used to them easily. We want to keep them, although this often turns out to be impossible.

This article presents examples of murals which have no chance of surviving and those which, due to various favourable conditions, are under conservation. These are murals in Warsaw which the author of the article discovered while searching for artworks for conservation research for the above-mentioned project.

Finding suitable murals that would not be destroyed in the near future was a difficult task. Hence the author's conviction that the extent to which street art survives is often determined by chance. An example of such a coincidence can be seen in relation to the events in the ancient city of Pompeii buried in ash during the eruption of Vesuvius in 79 AD. On the facades of excavated houses, paintings advertising various goods have been preserved. Due to a great catastrophe from centuries ago, the fragile street art of ancient Rome has survived. Ancient graffiti has also been preserved in Pompeii – drawings carved on the walls by the inhabitants. The example of an ancient city destroyed by a cataclysm centuries ago prompts reflection on the essence of modern art – what will survive from it for future generations and how will they assess our achievements in this field?

¹ Conservation of Art in Public Spaces, CAPuS; this project has received funding from the European Commission, Programme Erasmus+ Knowledge Alliances, Project N° 588082-EPP-A-2017-1-IT-EPPKA2-KA; project coordinator: University of Turin, Dr Dominique Scalarone; Polish partner: Academy of Fine Arts in Warsaw.

Coming back to the present day, local communities want to preserve many murals because those fit into the city's landscape. However, there is another factor which makes preservation difficult. Namely, most of these artworks are not protected by the law. Currently, the situation is changing and some murals have been entered into the register of monuments. In Warsaw, this mainly concerns the few anti-Nazi signs preserved on the walls of tenement houses from the period of the city's occupation during World War II and anti-communist signs from the times of the Polish People's Republic. The few Fighting Poland signs [the "Anchor," a World War II emblem of the Polish Underground State] that have survived on Warsaw tenement houses have been under conservation. The most common form of protection for such signs is to attach a plexiglass plate to the wall where they are located.

The anti-communist graffiti and signs made by the Peace Painters Society in the 1980s and 1990s on the wall of the underground passage in the city center (Plac na Rozdrożu) have survived since the times of the Polish People's Republic. They were made using stencils with unidentified paint on stone slabs. This is one of the first graffiti to appear in the Polish capital. They were an expression of opposition to pro-Soviet politics and featured caricatures of members of the authorities of the previous system. They were found several years ago during the dismantling of newsstands. Not everyone liked this discovery and attempts were made to destroy them. Hence, the Warsaw Conservator of Monuments, in consultation with the Municipal Roads Authority, commissioned their protection with a wax coating. They were then covered with plates to prevent acts of vandalism. There was also an idea of entering them into the register of monuments, but in the end, it did not happen (Sawicki, 2015). Unfortunately, they are still covered, which makes them invisible to passers-by. The underpass in which they are located is an ideal place for contemporary graffiti artists. Presumably, they would immediately use the exposed wall surfaces for their own purposes.

The graffiti from the times of the German occupation and the period of the Polish People's Republic described above is worth preserving because of its historical value. We can say that these works are lucky to have been surrounded by any form of protection. Other murals did not have such good fortune. The members of our team participating in the CAPUS project found out about it when searching for murals in Warsaw for research and conservation purposes.

There were many artistically interesting murals in the circle of our interest, but due to various unfavourable circumstances, we had to give them up. It is worth taking a look at a few of them.

The mural *Puppet Soldiers* was painted in 2010 by a well-known Italian artist from Bologna, nicknamed Blu, on the western wall of the Tenement House at 45 Sienna Street in Warsaw as part of the *Updates* festival (Fig. 1). Blu consciously painted over advertisements for the Polish People's Republic which

remained visible in many places. In his work, he also used windows as an applied with a roller. This mural is important in Blu's work because the artist used colour for the first time (his previous works were black and white). This enormous 1200 m² painting by the world-famous artist has gained an iconic status in Warsaw and is very popular with the citizens of the capital. Hence, when it was decided that it should be painted over by a mural by Jakub Woynarowski inaugurating the 250th anniversary of public theatre in Poland, numerous protests arose, thanks to which it was possible to stop the implementation of this project (Sural, 2015). The battle to preserve Blu's mural has shown that street art, an art trend which stems from unofficial, illegal and temporary activities, can fit so strongly into the city landscape that the announcement of its destruction raises strong opposition.



Fig. 1. Blu, *Puppet Soldiers*, 2010, the mural on the western wall of Kamienica pod Żagłowcem, 45 Sienna Street, Warsaw. Photo by Tytus Sawicki (2018)

It is also interesting that the Theatre Institute, the originator of the new mural, made the following commitment:

Due to the rank of the artist and the importance of this work, we have taken a number of actions: photographic and video documentation of the Blu mural, the process of painting and covering the entire wall in the first stage of work with black paint, which will be a symbolic farewell, as well as a proof of respect towards an important rule of street art creators that works are not painted over directly (Sural, 2015).

It follows that the muralists themselves, although they are aware of the temporary nature of their works, want to protect them in some way.

Despite the fact that, as Agnieszka Sural put it – “Warsaw can be proud that its inhabitants have defended the artist’s evanescent work” (Sural, 2015), *Puppet Soldiers* cannot be subjected to conservation because Blu does not want his creations to be preserved. Hence, the only form of recording of his works may be photographic documentation, film projection, or mapping. In the future, a building will be erected on the plot adjacent to the tenement house on which the mural is located.

In 2019, the painting over of advertising murals from the early 1970s located on the gable walls of the tenement house at 15 Targowa Street triggered a similar social protest as the one started after the attempt to cover up Blu’s *Puppet Soldiers*. The two large format painted advertisements for Foton and Jubiler did not have much artistic value. However, they were one of the few preserved works of this type in Warsaw.



Fig. 2, 3. *The Jubiler* advertisement, 1970s, 15 Targowa Street, Warsaw, before being painted over, 2018; after being painted over, 2019. Photos by Tytus Sawicki

Moreover, they had become a characteristic and recognisable element of Praga. They were painted over by an advertising company which wanted to obtain surface for painting advertisements. It was done in accordance with the law, because the paintings were not entered into the register of monuments

(at that time, the tenement house was not, either). However, their disappearance caused outrage among inhabitants, for whom they had a sentimental meaning. Moreover, they had become visual signs identified with the left bank of the capital. Therefore, the Voivodeship Conservator of Monuments commissioned an expert opinion on the possibility of unveiling the murals (Jadzińska and Sawicki, 2019). However, it turned out that primer had been added to the grey acrylic paint used to paint over the advertisements. Therefore, technology rules had not been complied with. The primer should have been applied first and then the paint. As a result of mixing these substances, the paint with too strong a binder was obtained, which is very difficult to remove. Attempts to remove the grey paint were made (Fig. 2, 3).

In the Foton advertisement, it is not possible to remove the top layer without significantly damaging the original. On the other hand, removing this layer from the Jubiler advertisement is possible, but it would be a very long and labour-intensive process. The cost of unveiling and maintaining the murals would be very high. Therefore, it was decided that the more damaged Foton advertisement would not be exposed. Its reconstruction was painted on the grey paint which unfortunately differs significantly from the original in terms of colour. As for the Jubiler advertisement, it will be unveiled and preserved. However, this involves significant financial outlays. Currently, after the tenement house has been entered into the register of monuments (although the mural itself has not), there are good chances of obtaining funds for its conservation. However, the plot adjacent to the tenement house in the spatial development plan of Warsaw is intended for development. It will not be an easy task, but the design of the future building should include the display of the *Jubiler* mural (if, of course, it is exposed and conserved).

Based on the example of the advertisements described above, we can observe that, over the years, things which seem temporary take on sentimental and historical values for us and we do not agree to their destruction. The same will happen with contemporary graffiti and murals, now treated as fleeting and temporary activities. If they survive, we will want to keep them as testimonies of a certain era. Currently, we are too close to street art for us to properly assess its value. In addition, it acquires a new value over time. The enormous variety of this type of art does not make it easier for us. Artefacts created in the streets of cities that will stand the test of time, even against the intentions of their creators, will have to be subjected to conservation. This is what happened with the painted signs on the houses of Pompeii.

Our interests also encompassed a mural called *Brown Bears* made in 2009 by a muralist from Belgium, Roa, on the wall annexe at 22/28 Nowy Świat Street in the centre of Warsaw (Szowa, 2010). It is painted with acrylic paints on old plasters. Although it is only twelve years old, it requires conservation, mainly due to the peeling of the paint layer, dirt on the surface, and flaking plaster.

However, the area next to the wall on which the painting is located was fenced off and a garbage enclosure was placed there. Currently, there is no access to it. If the mural cannot undergo conservation works, it will be completely destroyed.

Another unsuccessful attempt to obtain a mural as an object for conservation research is the composition made by Piotr Janowczyk in 2010 on the wall of the no longer existing shopping arcade in the centre of Warsaw at the back of the tenement house at 9/11 Emilii Plater Street. This mural is interesting because its creator skilfully combined his composition with a tree growing on the back of the wall. In addition, it is great for carrying out various conservation trials, because it is in a very poor condition – the old plaster on which it was painted is delaminating and falling off in many places. The paint layer is dirty and is peeling off. Unfortunately, in the near future, the wall will be demolished, and a new building will be constructed in this area.

These are just a few examples. Most Warsaw murals are in a similar situation. The first murals from the eighties and nineties do not exist anymore, including the murals of Włodzimierz Fruczek – one of the first muralists of Warsaw (Chaber, 2015). More recent murals are also disappearing. An example is the *Globus* mural made on the gable wall of a tenement house at Stalowa Street by the Lithuanian artist Ernest Zacharevic as part of the seventh edition of the *Street Art Doping* festival in 2015 (Litorowicz, 2015).



Fig. 4, 5. Ernest Zacharevic, *Globus*, 2015, 41 Stalowa St., Warsaw, the state before being covered, 2018; after being covered by the building constructed next to it, 2019. Photos by Tytus Sawicki

It was covered by a house built next to it in 2020. Fig. 4 and 5 show how a painting which within a few years became an important part of Stalowa Street in Praga is disappearing.

Acquiring murals that would be suitable research objects for conservation was a very difficult task. It seemed impossible. In the end, however, the search was successful. We managed to find two interesting artworks – the mural *Stilters* of the Lithuanian artist Linas Damarackas in Warsaw's Praga district and the *Art Wall* at the Warsaw Uprising Museum with twenty-five murals by various artists.

The *Stilters* mural was painted in 2008 by Linas Damarackas with the help of children from the Praga district of Warsaw (Damarckas, 2005). In the summer of 2005, in Praga, the Remus Theatre completed the *Carpets* project, which encompassed stilt walking workshops for local children. The mural is a reminiscence of those activities. Its unveiling ceremony was attended by the children and stilt walkers. This artwork, although relatively new, was in a very poor condition – a high degree of delamination, dirt, cracks, as well as plaster and paint layer defects (abrasions and flaking), traces of vandalism, and microbiological damage. Hence, the scale of conservation and restoration problems as well as the scope of works were very large, the more so as the area of the building is 55 m².

The conservation works were part of the MA thesis of Karolina Mięka, a student of the Faculty of Conservation and Restoration of Works of Art at the Academy of Fine Arts in Warsaw (Mięka, 2020).

Before its conservation, the artwork, like other murals selected by us, was thoroughly examined with the use of modern research equipment (Mięka, 2020, pp. 28–34). These tests showed that the binder layer was acrylic resin and Vinavil. The old plaster on which the painting was made is lime-cement.

The most important conservation problem was the peeling paint layer (Fig. 6). Sticking it to the substrate was to be done first. However, it was a very difficult task. The problem was that the paint layer was detaching from the substrate (due to the use of too strong a binder in paints or the use of expired paints), along with a thin layer of plaster. However, it was possible to find a suitable adhesive, which was applied under the paint layer with an injection or a brush.

It was only after the consolidation of the painting layer that the surface of the painting was cleaned. Due to the fact that it is located on the ground floor and starts from the pavement, the mural is exposed to significant dirt. Appropriate solutions of agents intended for this purpose were used for cleaning.

Removing traces of acts of vandalism was a major conservation problem. It should be noted that not every mural artist is interested in removing them. It can

be considered a kind of dialogue between the inhabitants and the artist. However, in the case of this painting, it was decided to remove them because they disturbed its aesthetic reception too much. Moreover, the author did not express any objections in this respect. It was not easy to remove numerous inscriptions and graffiti made with spray paints, felt-tip pens and markers. Chemical and mechanical methods were used. However, it was not possible to remove them completely. In the final stage of conservation, they were retouched.



Fig. 6. Linas Damarackas, *Stilters*, detail, 2008, 37 Stalowa Street, Warsaw, the flaking paint layer on the mural. Photo by Tytus Sawicki (2018)

In the lower part of the composition, the cement-lime blurring covering the original paint layer was also removed. The delaminated plaster was glued with a suitable adhesive (a preparation containing lime in its composition) introduced by means of injections. Plaster defects were filled with mineral mortar. Acrylic sealant was used to fill the defects in the paint layer.

In the final stage of conservation, retouching and reconstructions were carried out. An imitative retouch was used to make the mural clearer. Due to changing weather conditions, frequent and strong rainfall and sun exposure, mineral paints were selected for painting on the facades of the buildings. They

could only be applied to plaster restorations, as they are irreversible paints. Acrylic paints were used within the original. The fragment of the painting on the left side of the composition, damaged as a result of damage to the rainwater drainage system, has not been reconstructed, as there is no picture showing what it looked like before its destruction. This defect was merged with the rest of the painting using light blue paint.

Linus Damarackas's composition, after conservation and restoration, regained its original aesthetic and artistic qualities, including vivid colours (Fig. 6).

The last step was to put a protective coating only on the lower part of the composition (plinth). This procedure was performed despite the fact, that none of the measures proposed on the market guarantees that it will not damage the paint layer. However, it was necessary because this part of the painting is most exposed to damage and dirt. We could say that the less harmful approach was chosen. Otherwise, as a result of the constant cleaning, the painting would be significantly damaged. The decision was made to cover only the base of the mural instead of its entire surface with this. This protective preparation which, in addition to facilitating cleaning, this also hinders the penetration of spray paints into the paint layer, which allows the removal of graffiti. However, applying this anti-graffiti coating was going to would increase the tendency of the paint layer to peel off.

The second artwork that was acquired for conservation and research purposes is a set of twenty-five murals on the *Art Wall* in the Rose Garden at the Warsaw Rising Museum. The works were created from 2006 to 2013. The following artists painted them: Agata Bogacka (2012), Wiesław Rosocha (2013), Henryk Chmielewski – Papcio Chmiel (2009), Stasys Eidrigewicius (2009), Piotr Młodożeniec (2012), Bartek Materka (2009), Tatiana Utz (2008), Andrzej Pągowski (2008), Edward Dwurnik (2006), Rafał Roskowiński (2006), Group "Twożywo" (2006), Galeria Rusz (2006), Wojciech Jaruszewski (2006), Przemek "Trust" Truściński (2006), Piotr Janowczyk (2007), Jakub Rabelka (2007), Michał Frydrych (2008), Mikołaj Chylak (2008), Dominik Jałowiński (2008), SGMA (2008), Wilhelm Sasnal (2007), Pola Dwurnik (2008), and Anna Czarnota (2008). The purpose of organising these artistic activities was to commemorate the destruction of the city during the Warsaw Rising, which lasted from 1st August to 3rd October 1944.

The wall paintings are in various states. Some of them require more and others less restoration. The following types of damage were identified: a high degree of soiling, cracking, plaster delamination, losses in the paint layer and its abrasions, washing and flaking, microbial attack, and poorly performed previous maintenance and renovation.



Fig. 7, 8, 9. Linas Damarackas, *Stilters*, 2008, 37 Stalowa Street, Warsaw: condition of the painting before conservation in 2018, photo by Roman Stasiuk; condition of the painting during conservation in 2019, photo by Karolina Mikuła; condition of the painting after conservation in 2020. Photo by Roman Stasiuk

Some of these murals underwent significant optical changes in a relatively short time. In the painting by Wilhelm Sasnal *Pansy*, the yellow layer of paint was washed off. It seems – this is, of course, a subjective impression of the author of the article – that in this case it did not negatively affect the expression of this work, because thanks to this the pansy petals resemble human skulls even more (Fig. 10, 11).



Fig. 10, 11. Wilhelm Sasnal, *Pansies*, 2007, the Art Wall at the Warsaw Rising Museum: condition of the painting right after its completion, photo by the Warsaw Rising Museum; a washed yellow paint layer before conservation. Photo by Tytus Sawicki (2019)

On the other hand, in the painting by Mikołaj Chylak, the loss of the intensity of the colourful painting layer significantly weakened its artistic expression. This change was probably caused by the improper application of the fixative which was applied after the mural was made (Fig. 12, 13). Therefore, an attempt will have to be made to remove this layer.



Fig. 12, 13. Mikołaj Chylak, *Insurgent Sky*, 2008, the Art Wall at the Warsaw Rising Museum, immediately after its completion, photo by the Warsaw Rising Museum; colour changes in the paint layer of the mural in 2019. Photo by Tytus Sawicki

So far, 14 murals have been restored. The works took place in 2019 during summer field classes for fourth-year students at the Faculty of Conservation and Restoration of Works of Art at the Academy of Fine Arts in Warsaw. The rest

will undergo maintenance this year. The paintings were disinfected and cleaned of dirt. The peeling paint layer was glued to the substrate. The powdery layer of paint was fixed. Traces of mould were removed where possible. Flush injections were made to glue the delaminations. Plaster defects were filled. Retouching was performed.



Fig. 14. Cyrcle, *Venus with an Orange*, 2014, 11 Widok Street, Warsaw. Photo by Tytus Sawicki (2020)


The article starts pessimistically by presenting examples of murals that have no chance of survival. However, the presented examples of paintings that have been subjected to conservation are more optimistic. They show that at least some street artworks can be saved. It also turns out that not only institutions dealing with the protection of monuments are beginning to care about saving street art. An example is *Venus with an Orange* – a mural on the gable wall of a tenement house at Widok Street in Warsaw made by the Cyrcle group as part of the *Street Art Doping* festival (Fig. 14). When a hotel was built next to the tenement house, there was a high probability that the painting would be destroyed. However, on the contrary, the owner of the hotel decided that it was worth keeping and had the mural renovated as it had been damaged during construction works. This proves that street art is more and more appreciated and increasingly often city residents consciously protect it.

BIBLIOGRAPHY

- Chaber, A. (2015). *Urban art. Sztuka w przestrzeni publicznej. Technika, technologia, konserwacja*. MA thesis defended at The Faculty of Conservation and Restoration of Works of Art at the Academy of Fine Arts in Warsaw.
- Dresher, T. (2003). *Priorities in conserving community murals*. Los Angeles, CA: Getty Conservation Institute.
- Jadzińska, M. and Sawicki, T. (2019). *Opinia na temat stanu zachowania oraz możliwości odsłonięcia zamalowanych w lipcu 2010 r. murali reklamowych z wczesnych lat 70-tych XX wieku, znajdujących się na elewacjach kamienicy przy ulicy Targowej 15 w Warszawie*. Expertise made for Mazovian Voivodeship Conservator of Monuments.
- Kerr-Allison, A. (2007). *Outdoor public murals: materials, advocacy and conservation*. Newark, Wintherthur/University of Delaware Program in Art Conservation.
- Litorowicz, A. (2015). *Brak nazwy (plac zabaw). Opis. Kontekst miejsca*. Available at: Fundacja Puszka, https://puszka.waw.pl/brak_nazwy_plac_zabaw-projekt-pl-4628.html [Accessed: 30 April 2021].
- Mikuła, K. (2020). *Konserwacja i restauracja malowidła ściennego Linasa Damarackasa – Szczudlarze na elewacji kamienicy przy ul. Stalowej 37 w Warszawie*. MA thesis defended at The Faculty of Conservation and Restoration of Works of Art at the Academy of Fine Arts in Warsaw.
- Pounds, J. (2003). *The gift of absence: mural restoration in a policy void*. Los Angeles, CA: Getty Conservation Institute.
- Rainer, L. (2005). *The conservation of outdoor contemporary murals*. Available at: The Getty Conservation Institute, https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/18_2/feature.html [Accessed: 30 April 2021].
- Sawicki, M. (2015). *Niezwykłe graffiti z lat 80 odkryte na warszawskim placu Na Rozdrożu*. Wawalove.wp.pl. Available at: <https://wawalove.wp.pl/niezwykłe-graffiti-z-lat-80-odkryte-na-warszawskim-placu-na-rozdrozu-6178505944242305a> [Accessed: 30 April 2021].
- Shank, W. and Hess, D. H. (2013). Giving contemporary murals a longer life: the challenges for muralists and conservators. *Studies in Conservation*, 53 (1), pp. 12–16.
- Sural, A. (2015). *Jak Warszawa obroniła mural Blu*. Culture.pl. Available at: <https://culture.pl/pl/artykul/jak-warszawa-obronila-mural-blu> [Accessed: 30 April 2021].


-
- Szowa, J. (2010). *Brak nazwy (niedźwiedzie brunatne)*. Fundacja Puszcza. Available at: https://puszcza.waw.pl/brak_nazwy_niedzwiedzie_brunatne-projekt-pl-835.html [Accessed: 30 April 2021].
- Teatr Remus (2008). Facebook fanpage. Available at: <https://pl-pl.facebook.com/teatremus/> [Accessed: 1 September 2019].
- Weber, J. P. (2003). *Politics and practice of community public art: Whose murals get saved*. Los Angeles, CA: Getty Conservation Institute.

Anna Adamus-Matuszyńska

 <https://orcid.org/0000-0003-3234-4599>

University of Economics in Katowice
anna.adamus-matuszynska@ue.katowice.pl

Piotr Dzik

 <https://orcid.org/0000-0003-4154-4955>

Academy of Fine Arts in Katowice
piotr.dzik@asp.katowice.pl

IMAGES OF POLISH CITIES IN PROMOTIONAL VISUAL AND VERBAL SYMBOLS. WHAT LOGOS AND SLOGANS SAY ABOUT DESIRED IMAGE OF THE POLISH CITIES?

Abstract

Advertising is one of the commonly visible elements of the urban landscape (real and virtual). It also does not require proof that advertisements of cities as such are also part of their “cityscape.” Since at least the nineteenth century, cities have advertised themselves as attractive places to live, visit, or do business. Therefore, the following research question can be asked: How do Polish cities present themselves in advertisements one can find in the landscape? The study assumes that each advertisement should clearly identify the sender and indicate its specific characteristics, distinguishing itself from its competitors. Polish cities began to use logos and slogans as a mechanism of description and distinction after 1990, when socioeconomic changes started. There are quite a few studies on this activity, but most of them are single case studies. Therefore, the authors decided to examine a relatively large sample of Polish cities, which allows for statistical analysis. Analysis of the logo and slogan content allows the authors to examine the desired image or the projected identity of Polish cities. The methods were chosen because they admit qualitative and quantitative analysis, especially when there is a sufficiently large sample. Therefore, the survey covered all towns and cities with more than 20,000 inhabitants in Poland. There are 218 such towns in total. The analysis was carried out in the first half of 2021. In conclusion, the authors find that the advertising of Polish cities is embedded in the past, promotes resources (substance), sometimes geographical location, but rarely refers to famous characters and human potential. And such a picture of these cities one may find on outdoor advertisements, which sometimes produce dissonance when accompanying modern buildings or new transport solutions in the city.

Keywords:

cityscape, city identity, place branding, logo, slogan



THEORETICAL FRAMEWORK

As an introduction to the presented research, the authors made two assumptions. First, advertisement in public spaces (out-of-home media) is a *sui generis* natural part of the urban landscape in the world (Bernstein, 2005) as well as in Poland (Kubuj, 2006). Second, city (place) branding is a legitimately common practice and a distinct subdiscipline of marketing. In the literature on the subject, it is assumed that the discipline began to separate in the last decade of the 20th century (Campelo, 2017). However, it is difficult to conclude so far that it shows the theoretical maturity (Vuignier, 2017) since the basic terms and concepts are still disputed (Kavaratzis, Ashworth, 2010; Hospers, 2020). This situation results in the proliferation of inconsistent analytical models (Shahahabadi et al., 2019).

Regardless of the reservations formulated above, it can be assumed that place/urban/city branding is related to region/city policies (Campelo, 2017), consisting of (1.) Place making or city building, a process which makes the place specifically advantageous or attractive; (2.) Place or city marketing, an effort to promote the place / city specific advantage and its attractiveness (Helmy, 2008, p. 11).

Helmy's approach separates "place making" from "place marketing," which seems ambiguous. The preliminary authors' study and the research conducted previously allow to make a conclusion that there is an overlap between these two spheres – place making and place marketing (Adamus-Matuszyńska, Dzik, 2019), especially in the public space of cities. On the one hand, monuments, architectural objects, and urban planning are icons of a place and are sometimes marked with city brands. On the other hand, marketing activities take advantage of these objects as elements of the visual identity of cities, which subsequently become crucial elements of their brands' identities. Monuments, architecture, and urban plans are treated as trademarks. The task of place marketing is to create a place that meets the needs of customers, that is, residents and visitors (Kajdanek, 2017, pp. 183). In other words, the elements that "make" a place in marketing and branding activities are perceived as a brand articulation and expose the expressions of the city/place. Brands, including place brands, use extensive design programs, comprising logos and/or coats of arms, marketing names, slogans, colours, photographs, illustrations, mascots, etc., and special guidelines regarding, for example, the shape of websites, designs of promotional publications, or signage of public buildings (Mollerup, 2013, p. 59). Finally, one may notice the following process: a place is created by material objects such as architecture, infrastructure, etc. (place making), which then may become their visual symbols, to then find themselves in the visual identity symbols (logos) practiced in place marketing and place branding, which in turn are presented in public places as various elements of city landscape (e.g. billboards, welcome signs, and other promotional displays).

Place branding cannot be limited to the design of a logo and a catchy slogan (Kavaratzis, Hatch, 2013, pp. 74). The complexity of this process is likely the cause of many frameworks (Ashworth, Kavaratzis, 2009). One of them is Anholt's framework called "the city brand hexagon" (Anholt, 2006), which consists of the following components: Presence (how people know the city), Place (the physical aspects of the city), Potential (opportunities the city offers), Pulse (city's lifestyle), People and Prerequisites (the qualities of the city). In this model, the physical aspects of the city, which include not only symbolic buildings, historical remains, or architectural icons, but also outdoor advertisements, are an important element of the branding process. The city space has its aesthetics, functionality and importance for residents and visitors. This space is filled with visual symbols informing about the activities of the city authorities, the city itself and people who live there.

When a city as a research unit is analysed, it should be emphasised that it is a place which needs to be considered as a public or/and social space (Jałowicki, 2010). Public space, that is, the common space of residents and visitors, which is public utility space, is a key determinant of the identity of a given city (Bierwiazzonek, Nawrocki, 2017, p. 59). The identity of a place is not an abstract construct, as it is determined by the social system within which the place is defined. It is a specific process determined by the boundaries of the territory, the symbolic meaning of landscape elements, and components like those that shape a corporate identity (Bierwiazzonek, Nawrocki, 2017, p. 77), such as behaviours, communications and symbols (van Riel, Balmer, 1997). The first two elements, behaviours and communications, are widely covered by various disciplines and require no comment here (Kavaratzis, 2004). However, for the theoretical framework of the considerations presented, the term 'symbol' should be defined. As Lisowska-Magdżarz (2019, p. 139) describes, a symbol is a sign in which the relationship between the signifier and the signified is based on a kind of contract, convention, and shared interpretation. This is important for visual symbols such as logos, logotypes or slogos, as they are to be developed in the process of some kind negotiation between self-government, residents and visitors.

The two processes place making and place promoting (what means: place marketing and/or place branding) are therefore closely related. In Polish law, self-governments are responsible for managing the resources of a local government unit (a place), and so they are accountable for both these processes. Any element of a particular place communicates messages about its image (Kavaratzis, 2004). That is why one may find a research gap that can be specified in the following question: How do cities portray themselves using the tools of place branding in outdoor advertisements, which are the elements of "place making"? The question formulated in this way requires the recipient to be included in this analytical process, because, in parallel, one can ask: what a sender (a local

government unit) wants to expose to recipients (residents, business, visitors) who perceive varieties symbols in the city landscape? Taking into account the Kavaratzis model of city image communication, it should be noticed that, apart from the primary communication (landscape, infrastructure, structure, and behaviour) there is secondary communication which takes place through marketing practices (Kavaratzis, 2004, p. 68). Considering that the urban landscape today also includes various forms of advertising, and these are used by the local government to inform residents and visitors about its activities and intentions, outdoor advertisements are the carriers of city symbols and can be places in the city landscape, becoming, in this way, elements of primary communication. Like this, secondary communication is combined with primary communication and together they communicate the image of the city in its own space.

Deliberating all these theoretical assumptions, the authors propose an analytical model of this issue, going beyond the literature on the subject in the field of place marketing and place branding. The project of the theoretical model is an original proposal combining the Beyrov/Vogt’s concept of the three functions of the city (2015), the concept of brand formulated by Giza (2017), the Cronin’s concept (2018), which unifies communication into “commercial speech”, and the place branding model by Kavaratzis (2004).

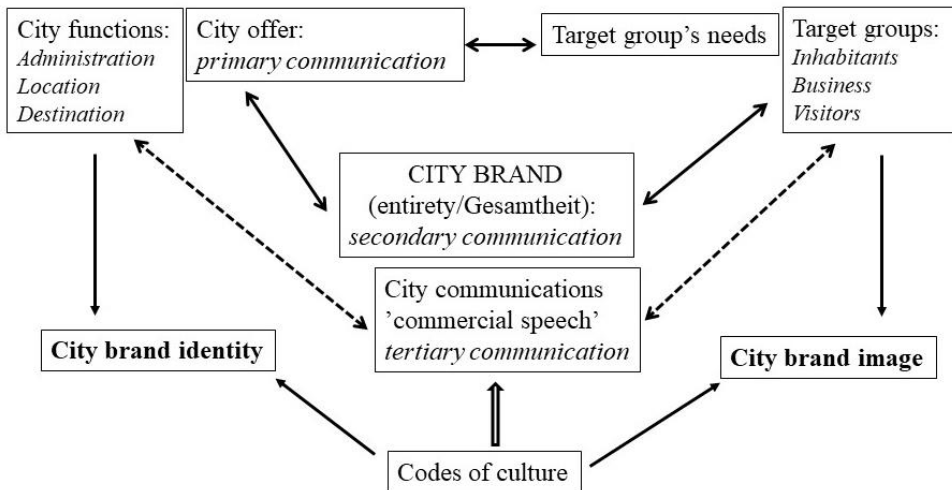


Fig. 1. Analytical model. Source: authors’ theoretical model.

The authors in the proposed model clearly separate the brand identity, which is created by the sender, from the brand image, understood as psychological processes taking place in the recipients’ brains (Giza, 2017, p. 167). Identity is “translated” into an image through communication processes that have

a relatively uniform form of “commercial speech” (Cronin, 2018). In the process of creating and receiving messages, an important role is played by the codes and conventions of culture common to senders and recipients (Schroeder, 2008). Taking into account the key functions of the city (Beyrow, Vogt, 2015) and the target groups (Hankinson, 2010) as commonly mentioned in the literature on the subject, the authors treat the “city brand” as a whole (Eng. entirety, Ger. Gesamtheit) (Beyrow, Vogt, 2015, p. 11). The city’s brand is a complex business and cultural entity (Cartwright, Sturken, 2018).

“Brand identity” is a multifaceted, multi-element, and not completely coherent concept (Dinnie, 2008, pp. 41–46), however, it seems that there is an agreement that one of its key dimensions are “codes of expression” and it can be treated as visible (tangible) components of brand equity (Jacobsen, 2012). The logo is a visual code of expression, so it is one of the basic codes of brand identity. The theoretical conclusions are based on the distinction made by John A. Bateman, who divides images into five groups, i.e., graphic, optical, perceptual, mental, and verbal (2014, p. 15). In the case of logos’ presentation in public space, the graphic category is examined, including pictures, statues and designs. The authors assume that logo:

- is a graphic sign (Wheeler, 2018),
- allows for socialization around something that people already proud of or engaged with (Govers, 2015, p. 81),
- should describe or at least hint the city identity (Mollerup, 2013).

Logo is a simple sign which is filled with meanings and connotations. It transmits information comprised into visual elements which should make it easier to recognize, remember and distinguish a given place from others. Due to visual rhetoric and the ubiquity of displays logos acquired importance in marketing practices, making visibility more important than the vision itself (Barroso, 2017, p. 59).

In the case of place brands and their outdoor presentations, the authors accept that a specific type of slogan can be analysed additionally. Kochan distinguishes a particular type of verbal/visual symbol and defines it as “slogo” (2005, pp. 84–85), i.e., a signature line/tagline permanently connected to the logo and name of the brand and defined in a standard form in the city’s visual identification system (Wheeler, 2018, p. 54; Healey, 2010). Such “slogos,” as shown by the initial query, are frequently used in the process of identity building of territorial brands in Poland. Its features are as follows:

- Slogo appears next to the logotype and/or graphic sign and is, as a rule, graphically associated with these symbols (Healey, 2010, p. 230).
- It is simple in form.
- It is official inform and tone, playfully and provocative slogans are extremely rare.

- It refers to the universe of the messages of the sender, it expresses the general mission, the entirety.

- It is permanent and is assigned to the sender for years.

An information layer (including outdoor advertisements) is an important element of urban space, which is complex and complicated. In cities, especially in their centres, the amount of information is so large that the research highlights semantic and visual chaos (Bierwiaczonek, 2012, p. 207).

To summarize the theoretical part, the authors would like to emphasize that the research presented in the following is about the identity of the city brands, that is, how the identity of the brand is built and how it is translated into expressions (logos and slogans) in public space. In the place branding literature, it is assumed that a territorial brand has two aspects: identity and image (Braun et al., 2018). As Kapferer stresses

Identity is on the sender's side. (...) In terms of brand management, identity precedes image. Before projecting an image to the public, we must know exactly what we want to project. Before it is received, we must know what to send and how to send it. (...) image is a synthesis made by the public of all the various brand messages, eg brand name, visual symbols, products, advertisements, sponsoring, patronage, articles (2008, p. 174).

It should be added that designers consider logo's applications when designing it (Mollerup, 2013a, p. 92). While working on visual identification, such applications are also tested in public space (Wheeler, 2018, pp. 162, 176, 184, 191). Therefore, a research problem of practical importance should be identified, concerning the presentation of the logo in a public space.

RESEARCH METHODS



The content analysis method was used for the research. It is valuable both in the analysis of verbal and visual messages (Adamus-Matuszyńska, Dzik, 2017, pp. 58–73). In the case of logos and slogans, the research process consists of four stages:

- a) Finding logos and slogans – expressions were found on official webpages, social networks, and other promotional publications. Photographs of the presentations in the public space were taken exclusively by one of the co-authors (Piotr Dzik).
- b) Formulating categories for coding – coding means a set of descriptive labels (or categories) to the logos and slogans.
- c) Coding images – applying distinguished categories to city logos and slogans.
- d) Analysing the results – formulating conclusions and discussion of the questions.

Content analysis is associated with many theoretical and practical complications, especially the methods of sample selection for research. The authors made two decisions in this regard. First, all cities in Poland that are inhabited by more than 20,000 residents were chosen for the examination, which made 218 cases. The objective of such a selection was a possible future comparison with other studies conducted outside of Poland. For example, a similar criterion was adopted in the analysis of German cities by Matthias Beyrow and Constanze Vogt (2015). Secondly, the categories for analysis were adopted from the authors' previous research, also to create the possibility of comparative studies. Logos and slogans were verified in terms of categorization based on their content. In doubtful situations, descriptions and justifications contained in visual identification systems, descriptions on websites, statements of authorities, also obtained from personal contacts, were sources of decisions. The following categories were used in the content examination process:

- a) symbols of the past, such as coat of arms, symbols referring to the coat of arms (it should be noted that in practice of Polish Local Government Units, there is found combination of a coat of arms and a promotional slogan as promotional signature).
- b) natural resources, such as water, forests, animals, etc.,
- c) business capacity, such as symbols of industry, production, etc.,
- d) location as a resource/product
- e) human character (person)
- f) indefinite potential, such as symbols of capacity, development, opportunities, but they are rather abstract ideas than real objects.

Table 1. Visual examples of the categories chosen. The quoted entries in English come from the original documentation (visual identification systems).

City name	Logo/slogan	Explanation, remarks
Prudnik (Opolskie)		The sign has two elements: (1) the graphic, which is the simplified city coat of arms and is limited to the contour, and (2) the logotype is the name of the city. In connection with the use of the coat of arms, this logo was classified as a „symbol of the past.”
Hajnówka (Podlaskie)		The sign consists of three elements: (1) the graphic, which is the simplified oak leaves, (2) the logotype, which is the name of the city, and (3) the slogan which calls “Spiritual vitality.” Due to the oak leaf symbol, the logo has been classified as „natural resources.”

Opoczno
(Łódzkie)



The logo integrates the graphics and the name (logotype takes the form of a picture). From the information obtained at the Town Hall it was concluded that the logo refers to the most flourishing industry in the city – the ceramics industry. It has been classified as „business capacity.”

Biała
Podlaska
(Lubelskie)



The sign has three elements: (1) the graphic presents an open gate which is a reference to the architecture of the city, (2) the logotype is the name of the city, and (3) the slogan calls „Europe’s open gate.” The combination of the graphic and the tagline indicates “location.”

Puławy
(Lubelskie)



The sign integrates the graphic, the name of the city, and the tagline. The content of the slogan and description contained in the visual identification system explain that the city refers to human potential. It has been classified as „human (person).”

Warszawa
(the capital)



The sign contains two elements: an image (freely referring to the coat of arms of the city – the legendary figure of the Mermaid) and a “slogo.” The name of the city – Warsaw – is an integral part of the tagline. It has been classified as “Indefinite potential,” due to the connection with the past (tradition) and future opportunities.

Katowice
(Śląskie)



The sign consists of three elements: (1) the graphics that refers to the industrial heritage and shows various features of Katowice in the form of colourful stripes, (2) the name of the city, and (3) the slogan “for a change.” It has been classified as „Indefinite potential” being an example of the abstract sign which at the same time tries to disclose Katowice potential. This logo is shown in different applications (see Fig. 2–5).



Collection of recyclable materials



City Hall building



Bus Station. Permanent display



City advertisement (sports event)

Fig. 2–5. Examples of the presence of the logo in the public space of the city. An example of Katowice.

RESEARCH RESULTS

Among 218 cities, 36 (16,5%) do not have either logo or slogan. The content analysis of the logos and slogans of the Polish cities inhabited by more than 20,000 citizens reveals that the dominant symbols used in the promotional signs of these cities are codes related to history and the past. Inhabitants of every third city in Poland (35% of the surveyed sample) recognize that an element known from the past (history) is its distinguishing mark. Often, these are references to coats of arms. The second inspiration for the content of the Polish cities logos is the potential, which, according to the creators of the logo, is a feature of the city (18%). The third category found in promotional signs are symbols related to natural resources. The fourth were signs that focus on the location of a city. Business capacity is a symbol in 18 cases and human – in two of the surveyed cities.

Table 2. Results

Voivodship (region)	Symbol of the past	Natural resources	Business capacity	Location	Human (person)	Indefinite potential	No logo or slogan
Dolny Śląsk	7	2	2	2	0	3	3
Kujawsko-Pomorskie	1	0	1	0	0	2	3
Lubelskie	2	0	1	1	1	2	3
Lubuskie	3	0	0	1	0	0	2
Małopolskie	8	2	0	0	0	1	2
Mazowieckie	9	2	1	2	0	5	6
Opolskie	3	0	1	0	0	2	0
Podkarpackie	2	0	3	0	0	1	4
Podlaskie	1	2	0	1	0	2	2
Pomorskie	7	3	0	1	0	1	3
Śląskie	11	4	2	6	0	10	4
Świętokrzyskie	3	0	0	0	0	1	1
Warmińsko-Mazurskie	5	3	0	2	0	1	0
Wielkopolskie	4	2	3	3	1	6	1
Zachodnio-pomorskie	5	2	0	1	0	1	2
Total	76	24	18	23	2	39	36

Source: authors' research.

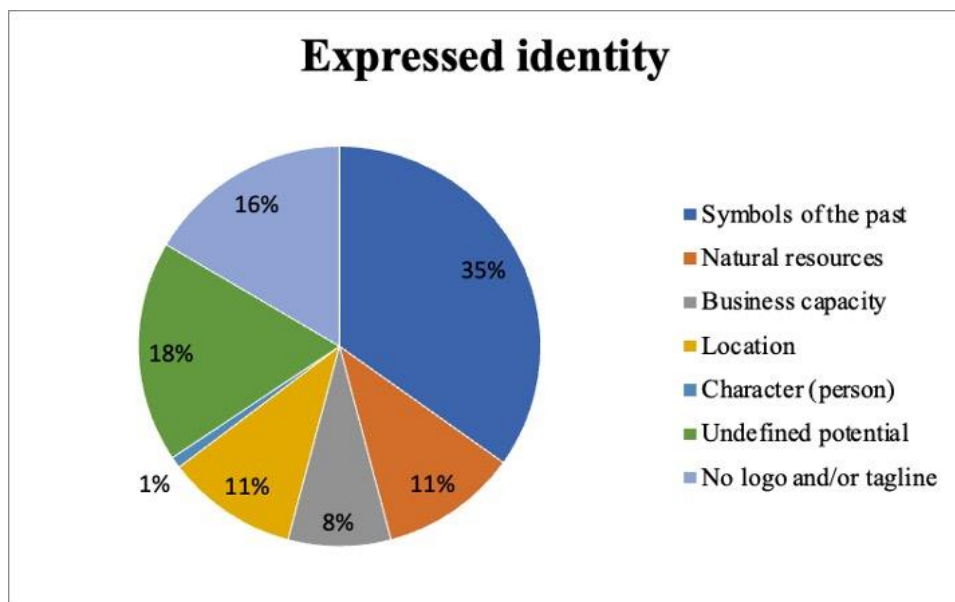


Fig. 6. Graphic presentation of the result. The frequency of occurrence of the categories studied in visual identification systems. Sources: authors' research.

SUMMARY AND CONCLUSIONS

The analysis of the content of the slogans, logos and slogans of Polish cities with more than 20,000 inhabitants reveals that the past, tradition, history are symbols that are presented in visual identification and at the same time in the public space. In addition, many of them refer to the coat of arms, which shows a strong immersion in noble tradition. 18% of signs communicate the potential of the city, such as possible activities in the city. Relatively few signs consist of business resources (8,2%). Nature in the city logo is less exposed and Poland is presented as “a country without people” due to the lack of characters included in the logos examined.

So, one may ask the following question. What does a visitor see in the city's space from the outdoor city's presentation? He/she sees that Polish cities focus on the value of the past, especially the one that refers to traditional noble values, particularly those related to coats of arms that are sometimes difficult to understand, especially for foreign visitors.

Logos in public spaces can act as both signs and symbols. As Sonja Foss stresses

A symbol is something that stands for or represent something else by virtue of relationship, association, or convention. Symbols are distinguished from signs by the degree of direct connection to the object represented (2018, p. 4).

As a sign understood as a direct indicator, the logo performs at least three functions:

- indicates ownership, it means who owns this (Adams, Morioka, 1994, p. 14),
- facilitates memorization as well as spatial orientation (Mollerup, 2013b, p. 24),
- demonstrates power, as Per Mollerup states (2013b, p. 14) “Signs – as a rule – are signs of authority. Those in power generally commission environmental signs. Rulers and owners use signs to inform and regulate society.”

As a symbol, the logo in the public space imposes the recipients' relationships, associations, or conventions which he/she should understand and accept. Placing the city logo in public space directs toward representations of space (Lefebvre, 1994, p. 33). The research carried out indicates that the city logo as a symbol works as a particular totem in its public domain. From the triad: totemism, fetishism, and idolatry (Mitchell, 2005, pp. 188–196), the concept of the totem best describes the spatial practices of the city logos. Logo as a totem is at the same time: modern because it is practiced in free market economy and ritual because it is used to mark, for example, festivals, it honours ancestors (there is sometimes a reference to the past), it builds a tribal identity through commonly shared symbols, and when a logo is placed in the public space, it takes the role of a public monument. Concluding one may stress that a logo has a very symbolic meaning, it is not only a sign, but also a specificity of the place. Logos as symbols have anthropological meanings, they appear in the space of consumption, and create relationships to individuals such as friendship, companionship, and kinship (Mitchell, 2005, p. 195). Mitchell's concept allows for treating the city's logo as a totem. The totem is both a symbol and a thing. In the case of the city logo, it is presented in the public space and carries specific content. Therefore, the public space with the city logo on display becomes a site of struggle over stories and narratives about that city. Because the one who creates and controls the story is the one who gives life (Bal, 2017, p. 52). In the beginning, there was a word. Today one may conclude that in the beginning there is a picture. So, the city logo is an important action in public space.

Logos of Polish cities placed in public space are totems, and as such they try to impose, first of all, a historical narrative on recipients. The representation of the past so strongly present in the logos and slogans of Polish cities is probably not surprising. Considering that heritage is exploited for multiple purposes (Ashworth, 2015. p. 16) and that objects, events, places, activities, and characters derived from the past are transformed into here and now experiences (Ashworth, 2015. p. 22), selecting particular elements from the past and exposing them in the city logo not only makes the city more easily recognizable, but also serves to remind about this important heritage and to keep it preserved in the minds of the visitors and residents.

DISCUSSION AND FUTURE RESEARCH

The study is exploratory, but with a large sample and considering the previous research of the authors, several questions can be formulated that can contribute to future research.

First, the research concerns senders what self-government means in the case of the Polish cities. Considering the literature on the subject (Hereźniak et al., 2018; Lucarelli, Berg, 2011), the reception of such signs and their presence in public space seem to be an interesting research direction. It can be hypothesized that in marketing communication the reception will not fully correspond to the vision of the senders (Schmitt, Simonson, 1999), that the “expressed identity” will be different from the “perceived image.” This thesis, in relation to communication, was stated by Umberto Eco (Ollivier, 2010, pp. 118–120).

Second, another question arises for further research. All relevant sources confirm that place marketing (branding) is strongly related in terms of time, as well as concept and practice of local governments, to neoliberal ideology. David Harvey writes:

In recent years, in particular, there seems to be a consensus emerging throughout the advanced capitalist world that positive benefits are to be had by cities taking an entrepreneurial stance toward economic development. What is remarkable is that this consensus seems to hold across national boundaries and even across political parties and ideologies (2001, p. 347).

Thus, how is the neoliberal *Zeitgeist* and the practiced concept of New Public Management and Good Governance (Addink, 2018) connected with the tendency to the tradition, the past, and the use of traditional cultural resources, which is strongly visible in our research? What could be called the Polish *genius loci*? And is this tension local (Polish) or more universal? If one accepts the previously formulated thesis that logos in public space operate like totems, their content and form can be used to analyze ideology. This possibility exists because, as Mitchell (2005, p. 196) argues, they are synecdoches of social totalities.

Third, the presented research has shown that a logo and slogan in public spaces exist in three forms:

1. permanent in urban space (e.g., permanent signage on buildings in “cityscape”)
2. ephemeral in guidebooks, leaflets, gadgets, and advertising campaigns, etc.
3. virtual, e.g., own media, social media, webpages, etc.

At this point, the question arises whether a virtual space can be treated as a “public space?” For example, Vikas Mehta stated that: [...] “*public space* will refer to the access and use of the space rather than its ownership” (2014, p. 54). It can be argued that publicly available official websites can be considered as public space, while various types of fan pages on social media are not.

Fourth, slogans trying to combine tradition and modernity have been referred to in the literature as “semantic nadir” (Medway, Warnaby, 2017, p. 153). It seems that this term can be extended to cover the entirety of visual-verbal identifications, in line with the thesis of the cited authors that place branding should be multisensory. However, the hypothesis that the signatures linking tradition and modernity in visual and verbal messages are trivial and banal requires further research.

Concluding, all mentioned forms of public spaces should be examined together due to the concept of entirety/*Gesamtheit*.


BIBLIOGRAPHY

- Adamus-Matuszyńska, A. and Dzik, P. (2017). *Tożsamość wizualna polskich województw, miast i powiatów. Identyfikacja, prezentacja, znaczenie*. Toruń–Katowice: Adam Marszałek & ASP w Katowicach.
- Adamus-Matuszyńska, A. and Dzik, P. (2019). „Welcome signs” in public space: separation and identity. *On the W@terfront*, 61 (4), pp. 3–16.
- Adams, S. and Morioka, N. (1994). *Logo design workbook: a hands-on guide to creating logos*. Gloucester, Mass.: Rockport Publishers.
- Addink, H. (2019). *Good Governance. Concept and Context*. Oxford: Oxford University Press.
- Anholt, S. (2006). The Anholt-GMI city brands index: How the world sees the world’s cities. *Place Branding*, 2 (1), pp. 18–31.
- Appadurai, A. 1990. Disjuncture and Difference in the Global Economy. *Theory, Culture and Society*, 7 (2–3), pp. 295–310.
- Ashworth, G. (2015). *Planowanie dziedzictwa*. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury.
- Ashworth, G. and Tunbridge, J. (1999). Old cities, new pasts: Heritage planning in selected cities of Central Europe. *GeoJournal*, 49, pp. 105–116. <https://doi.org/10.1023/A:1007010205856>
- Bal, M. (2017). *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. University of Toronto Press: Toronto.
- Barroso, P. M. (2017). *Rhetoric of Seduction: From an Iconocratic Advertising to a Tautological Culture*. In Khosrow-Pour M. (ed.), *Advertising and Branding: Concepts, Methodologies, Tools, and Applications*. Hershey PA: IGI Global.
- Bateman, J. A. (2014). *Text and Image. A Critical Introduction*. London: Routledge.
- Bernstein, D. (2004). *Billboard! Reklama otwartej przestrzeni*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Beyrow, M. and Vogt, C. (2015). *Städte und Ihre Zeichen. Identität, Strategie, Logo*. Stuttgart: avEdition.
- Bierwiazzonek, K. (2012). *Codziennosc i odświętnosc w przestrzeni publicznej*. In Bierwiazzonek, K., Lewicka, B., and Nawrocki, T. (eds.), *Rynki, malle i cmentarze. Przestrzeń publiczna miast śląskich w ujęciu socjologicznym*. Kraków: Wydawnictwo NOMOS.
- Bierwiazzonek, K. and Nawrocki T. (2017). *Przestrzeń publiczna a tożsamość miejsca, miasta i mieszkańców*. In Bierwiazzonek, K., Dymnicka, M., Kajdanek, K., and Nawrocki, T. (eds.). *Miasto. Przestrzeń. Tożsamość. Studium trzech miast: Gdańsk, Katowice, Wrocław*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, pp. 49–80.
- Braun, E., Eshuis, J., Klijn, E.-H. and Zenker, S., (2018). Improving place reputation: Do an open place brand process and an identity-image match pay off? *Cities*, 80, pp. 22–28.

- Campelo, A. (2017). The state of the art: from country-of-origin to strategies for economic development. In Campelo, A. (ed.), *Handbook on Place Branding and Marketing*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing, pp. 3–21.
- Cartwright, L. and Sturken, M. (2018). *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Cronin, A. M. (2018). *Public Relations Capitalism. Promotional Culture, Publics and Commercial Democracy*. Cham: Plagrave Macmillan.
- Dinnie, K. (2008). *Nation Branding. Concepts, Issues, Practice*. Oxford: Butterworth-Heinemann.
- Foss, S. K. (2018). *Rhetorical Criticism. Exploration and Practice*. Long Grove Ill: Waveland Press.
- Giza, A. (2017). *Uczeń czarnoksiężnika, czyli społeczna historia marketingu*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Govers, R. (2015). Rethinking Virtual and Online Place Branding. In Kavaratzis, M., Warnaby, G., and Ashworth, G. J., (eds.), *Rethinking Place Branding. Comprehensive Brand Development for Cities and Regions*. Cham: Springer, pp. 73–84.
- Hankinson, G. (2010). Place branding theory: a cross-domain literature review from a marketing perspective. In Kavaratzis, M. and Ashworth, G. (eds.), *Towards Effective Place Brand Management. Branding European Cities and Regions*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing, pp. 15–35.
- Harvey, D. (2001). *Spaces of Capital. Towards a critical geography*. New York: Routledge.
- Healey, M. (2010). *Deconstructing Logo Design. 300+ International Logos Analyzed & Explained*. Mies: Rotovision.
- Helmy, M. (2008). *Urban Branding Strategies and the Emerging Arab Cityscape: The Image of the Gulf City*. Stuttgart: Stadtebau-Institut Universität Stuttgart.
- Hereźniak, M., Florek, M., and Augustyn, A. (2018). On Measuring Place Brand Effectiveness – between Theoretical Developments and Empirical Findings. *Economics and Sociology*, 11 (2), pp. 36–51.
- Hospers, G.-J. (2020). A Short Reflection on City Branding and its Controversies. *Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie*, 111 (1), pp. 18–23.
- Jacobsen, B. P. (2012). Place brand equity: a model for establishing the effectiveness of place brands. *Journal of Place Management and Development*, 5 (3), pp. 253–271.
- Jałowicki, B. (2010). *Spoleczne wytwarzanie przestrzeni*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR.
- Kajdanek, K. (2017). Gry wizerunkowe. In Bierwiazzonek, K., Dymnicka, M., Kajdanek, K., and Nawrocki, T. (eds.). *Miasto. Przestrzeń. Tożsamość. Studium trzech miast: Gdańsk, Katowice, Wrocław*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, pp. 82–200.
- Kapferer, J.-N. (2008). *The New Strategy Brand Management. Creating and Sustaining Brand Equity Long Term*. Kogan Page: London.
- Kavaratzis, M. (2004). From city marketing to city branding: Towards a theoretical framework for developing city brands. *Place Branding*, 1 (1), pp. 58–73.
- Kavaratzis, M. and Ashworth, G. (2010). Place branding: where do we stand? In Kavaratzis, M. and Ashworth, G. (eds.), *Towards Effective Place Brand Management. Branding European Cities and Regions*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing, pp. 1–14.
- Kochan, M. (2005). *Slogany w reklamie i polityce*. Warszawa: Trio.
- Kubuj, D. (2006). *Outdoor. Reklama zewnętrzna w kontekście historii i współczesności*. Warszawa: Stroer Media.
- Landa, R., (2016). *Advertising by design: generating and designing creative ideas across media*. Hoboken NJ: John Wiley & Sons.
- Lisowska-Magdziarz, M. (2019). *Znaki na uwieźi. Od semiologii do semiotyki mediów*. Kraków: Wydawnictwo Księgarnia Akademicka.

- Lucarelli, A. and Berg, P.O. (2011). City branding: a state-of-the-art review of the research domain, *Journal of Place Management and Development*, 4 (1), pp. 9–27.
- Medway D., Warnaby G. (2017). *Multisensory place branding: a manifesto for research*. In Campelo, A. (ed.), *Handbook on Place Branding and Marketing*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing, pp. 147 - 159.
- Mehta, V. (2014). Evaluating Public Space. *Journal of Urban Design*, 19 (1), pp. 53–88.
- Mitchell, W. J. T. (2005). *What Do Pictures Want. The Lives and Loves of Images*. Chicago: Chicago University Press.
- Mollerup, P. (2013a). *Marks of excellence*. II ed. London: Phaidon Press.
- Mollerup, P. (2013b). *Wayshowing>Wayfinding. Basic & Interactive*. Amsterdam: BIS Publishers.
- Ollivier, B. (2010). *Nauki o komunikacji*. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Schmitt, B. and Simonson, A. (1999). *Estetyka w marketingu. Strategiczne zarządzanie markami, tożsamością i wizerunkiem firmy*. Kraków: Wydawnictwo Profesjonalnej Szkoły Biznesu.
- Schroeder, J. E., (2008). Visual Analysis of Images in Brand Culture. In Philips, B. J. and McQuarrie, E. (eds.), *Go Figure: New Directions in Advertising Rhetoric*. Armonk NY: M.E. Sharpe, pp. 276–296.
- Shahahabadi, M. R. Y., Sajadzadeh, H. and Rafieian, M. (2019). Developing a Conceptual Model for Place Branding: A Review of Theoretical Literature. *Bagh-e Nazar*, 16 (71), pp. 19–34.
- van Riel, C. M. B. and Balmer, J. M. T. (1997). Corporate identity: the concept, its measurement and management. *European Journal of Marketing*, 31 (5/6): pp. 340–55.
- Vuignier, R. (2017). Place branding & place marketing 1976–2016: A multidisciplinary literature review. *International Review of Public and Nonprofit Marketing*, 14 (4), pp. 447–473.
- Wheeler, A. (2018). *Designing Brand Identity. an essential guide for the whole branding team*. Hoboken NJ: John Wiley & Sons.

Jowita Mróz

 <https://orcid.org/0000-0003-3114-0930>

Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Łódzkiego
jowita.mroz@edu.uni.lodz.pl

ESTETYCZNE KATEGORIE UNIKATOWOŚCI I OSOBLIWOŚCI ORAZ RYZYKO ICH UŻYCIA W KONTEKŚCIE AKSJOLOGICZNYM¹

Streszczenie

Artykuł jest poświęcony „unikatowości” i „osobliwości” – zarówno jako terminom, które funkcjonują w ramach dyskursu teoretyczno-estetycznego, jak i wyrazom odgrywającym istotną rolę w języku potocznym. Poza kontekstem estetyki i filozoficznej refleksji nad sztuką są one powszechnie wykorzystywane przez podmioty realizujące zadania z zakresu polityki społeczno-kulturalnej do promowania wydarzeń, zjawisk i obiektów, mimo iż zarówno ich etymologia, semantyka oraz pragmatyka językowa wskazują, że są problematyczne. Mają bowiem w swoje definicje leksykalne wpisane wartościowanie, a także nabierają dodatkowej wartości oceniającej w różnych kontekstach. Ponadto, bazując na słownikowych definicjach dostrzec można, że „unikatowość” i „osobliwość” są wyrazami funkcjonującymi w rodzinie semantycznej stwarzającej istotne ryzyko zatarcia znaczeń poszczególnych słów, czego efektem jest także niejednoznaczność w estetyczno-normatywnej ocenie zjawisk opisywanych za pomocą „unikatowości” i „osobliwości”, nawet jeśli ujmowane są ściślej, jako terminy naukowe funkcjonujących w dyskursie teoretyczno-estetycznym. Analiza źródłosłów, charakterystyka normatywnego potencjału „unikatowości” i „osobliwości” oraz wyrazów, które są im pokrewne, a także podkreślenie roli kontekstu, w jakim występują, zestawiona z podstawowym ich znaczeniem w wybranych językach nowożytnych, pozwoli uwidocznić kluczowe problemy językowe w doświadczeniu potocznym, ale również wskazać istotne z punktu widzenia zagadnień specjalistycznych różnice terminologiczne.

Słowa kluczowe:

unikatowość, osobliwość, kuriozalność, estetyka, semantyka, aksjologia

¹ Tekst przygotowano w ramach grantu MNiSW realizowanego w programie „Doktorat wdrożeniowy” (2020–2023) pod opieką dr hab. Wioletty Kazimierskiej-Jerzyk prof. UŁ pt. *Kategorie unikatowości i osobliwości oraz ich rola w regionalnej polityce społeczno-kulturalnej w województwie łódzkim*.



WPROWADZENIE

Unikatowość i osobliwość są pojęciami, które nie tylko mogą funkcjonować jako użyteczne naukowo nieklasyczne kategorie estetyczne, ale również służyć podmiotom realizującym zadania z zakresu polityki społeczno-kulturalnej do opisu i promocji zjawisk, wydarzeń oraz obiektów. Można stwierdzić, że powszechne i wykraczające poza teoretyczno-estetyczny dyskurs użycie wyrazów „unikatowość” i „osobliwość” sprzyja zarówno kreowaniu wizerunku miejsca, celom marketingowym, jak i ukazywaniu oraz podnoszeniu turystycznych walorów miejscowości, miasta czy regionu. Warto jednak podkreślić, że choć pojęcia te mogą odgrywać istotną rolę w kształtowaniu polityki społeczno-kulturalnej, to w dokumentach administracji publicznej, misjach i strategiach instytucji kultury, a także witrynach internetowych ich wykorzystanie podporządkowane jest funkcji promocyjno-wizerunkowej. W tego typu tekstach autorzy aktualizują znaczenia wyrazów jako jednostek słownikowych i zwykle wykorzystują znaczenia obiegowe, rzadko natomiast odwołują się do szczególnych terminów z zakresu estetyki czy filozofii. Dodatkowo nadmierne posługiwanie się w dyskursie publicznym pojęciami unikatowości i osobliwości, sprawia, że stają się one puste znaczeniowo i tracą tkwiący w nich potencjał performatywnej skuteczności. Oczywiście dyskurs publiczny zasadniczo bazuje na wiedzy potocznej i ogólnej. Może jednak rezonować z dyskursem naukowym, szukać w nim wsparcia, ale i inspirować go do poszukiwania trafniejszych terminów (z perspektywy językoznawczej) oraz innych kategorii w obrębie estetyki i filozoficznej refleksji nad sztuką.

Wyszczególnione powyżej kwestie stały się impulsem do opracowania tytułowych pojęć jako wyrazów obecnych w języku potocznym, a następnie wskazania i przeanalizowania wybranych ujęć teoretycznych, w których funkcjonują one jako terminy teoretyczno-artystyczne czy też kategorie estetyczno-normatywne.

Zagadnienie jest o tyle skomplikowane, że zestawienie tych pojęć nie zostało bezpośrednio – tzn. jako uchwytnie zjawisko – wykorzystane ani w kontekście polityki społeczno-kulturalnej, ani na gruncie refleksji filozoficzno-estetycznej czy językoznawczej. Tymczasem właśnie wyodrębnienie i scharakteryzowanie tej pary pojęć wskazuje na szereg interesujących zarówno teoretycznie, jak i praktycznie obserwacji. Opracowując „unikatowość” i „osobliwość” jako wyrazy używane potocznie, a następnie analizując je jako terminy estetyczne, za zasadnicze dla artykułu metody badawcze uznaję: koncepcję „podobieństwa rodzinnego” zawartą w *Dociekaniach filozoficznych* Ludwiga Wittgensteina oraz analizę etymologii wraz z uwzględnieniem semantycznych i aksjologicznych modyfikacji kluczowych wyrazów w wybranych językach nowożytnych. Wykorzystanie tych metod będzie istotne ze względu na przyjęte przeze mnie założenia badawcze, a mianowicie: „unikatowość” i „osobliwość” funkcjonują

w rodzinie semantycznej, która stwarza ryzyko zatarcia znaczeń należących do nie wyrazów. Chodzi przy tym nie tylko o wieloznaczność, która jest zjawiskiem powszechnym. W przypadku omawianych słów niezwykle istotne jest to, że zaciera się ich nacechowanie aksjologiczne, nie można o nich powiedzieć, że są po prostu pozytywnie lub negatywnie wartościujące. Możliwe jest ich użycie zarówno w sensie afirmującym, jak i deprecjonującym. Ponadto, aksjologiczny potencjał wyrazów tworzących tę rodzinę może być zarówno dodatkowym elementem definicyjnym, jak i ujawniać się lub zanikać oraz zmieniać w zależności od kontekstu użycia; w ramach teoretyczno-estetycznego dyskursu terminy te mogą być definiowane odmiennie, np. w sposób wręcz spolaryzowany, ale też mogą być definiowane podobnie – i mimo to funkcjonować w sposób kontrastujący względem siebie.

Najpierw podejmę próbę zarysowania głównych problemów związanych z użyciem tytułowych pojęć – aby zasygnalizować skalę rozbieżności. Następnie przedstawię w sposób bardziej systematyczny, w tabelach wraz z komentarzami, potencjał znaczeniowy oraz ryzyko aksjologiczne całej rodziny znaczeń w różnych językach. W ostatniej części odniosę się do wybranych koncepcji filozoficzno-estetycznych, w których *explicite* korzysta się ze wskazanych wyżej terminów.

RYZYKO ZATARCIA ZNACZEŃ

Choć pomiędzy wyrazami „unikatowość” i „osobliwość” występują związki semantyczne, to trudno jest wskazać dla nich wspólny mianownik, zwłaszcza gdy do tego tandemu dołączą przymiotniki: „rzadki”, „kuriozalny”, „jednostkowy”, „wyjątkowy”, „dziwaczny”, „oryginalny” etc. Poszukując dla nich wspólnej płaszczyzny, np. w tym, co „niepowtarzalne”, „niepowszechne”, „indywidualne”, „charakterystyczne”, „niewpisujące się w przyjęte normy”, „odróżniające się od innych”, można jedynie uwikłać się w kolejne problemy natury semantycznej i aksjologicznej. Przykładowo w *Słowniku synonimów polskich* zarówno pod hasłem „osobliwość”, jak i „unikat” odnaleźć można określenia bliskoznaczne: „cud, wyjątek, zjawisko” (Kurzowa et al., 1998, s. 246, 424). Ponadto „unikalny” i „unikatowy” znaczą tyle, co „indywidualny, jedyny, mistrzowski, pojedynczy, rzadki, specyficzny, swoisty, szczególny, wyjątkowy”, natomiast dla „osobliwego” wyróżniono następujące synonimy: „ciekawym, cudownym, dziwnym, niezwykłym” (Kurzowa et al., 1998, s. 246, 424). „Dziwny” koreluje jednak silniej z „osobliwym” i „kuriozalnym” niż „unikatowym” (Kurzowa et al., 1998, s. 101). W *Wielkim słowniku wyrazów bliskoznacznych* pod hasłem „dziwo” znajduje się „osobliwość”, „dziwny” zostaje zestawiony z „niezwykłym”, „ekscentrycznym”, „kuriozalnym”, „niesamowitym”, zaś „dziwoląg” to potocznie „osobliwość”

(Bańko, 2007, s. 160). „Unikatowy” może być także synonimem „wyjątkowego”, a „unikat” „osobliwości”, która znów łączona jest z tym, co „dziwne”, „kuriozalne”, ale także „oryginalne” „ekscentryczne” czy „niepospolite” (Dąbrowka, Geller i Turczyn, 1998, s. 83, 150). Doroszewski definiuje „unikat” jako „rzecz jedyną w swoim rodzaju; jedyny egzemplarz, okaz”, „osobliwość” jako „coś osobliwego, rzecz osobliwą, szczególną, niezwykłą, zadziwiającą; dziw, fenomen, oryginalność”, a przymiotnik „osobliwy” ma, według niego, ważną dodatkową cechę znaczeniową: „zwracający uwagę, nie taki jak inni, nie taki jak zwykle, jak normalnie” (1958–1969). Można również zdefiniować to, co unikatowe jako to, co „jest bardzo rzadko spotykane i dlatego cenne”, zaś „osobliwość” jako „coś, co występuje bardzo rzadko i zwraca uwagę swoją niezwykłością” (Bańko, 2000, s. 916). Osobliwymi nazywamy takie rzeczy, osoby, zjawiska, które „różnią się znacznie od innych rzeczy, osób” (Bańko, 2000, s. 1192).

Jednocześnie warto zauważyć, że w słowniku Doroszewskiego „zjawisko osobliwe”, „niezwykłe”, „dziwaczne”, „osobliwość”, „dziwołag” są określeniami, które znaleźć można pod hasłem „kuriozum” (1958–1969). Zaproponowana przez Doroszewskiego definicja, podobnie jak definicje w słownikach synonimów, wskazuje, że „kuriozalności” i „dziwaczności” bliżej jest do „osobliwości” niż „unikatowości”. „Kuriozalne” natomiast oznaczać może także „rzadko spotykane, budzące zdumienie swoją niezwykłością lub dziwacznością” (Bańko, 2000, s. 735). Słowo „kuriozalne” czasem używane jest z odcieniem dezaprobaty (Bańko, 2000, s. 735). Widać więc, na podstawie wybranych definicji słownikowych, że pojęcia unikatowości i osobliwości nie są równoznaczne, czyli treść i zakres znaczeniowy obu wyrazów tylko częściowo się pokrywają. Można zauważyć, że są określeniami raczej oceniającymi niż neutralnymi, co z jednej strony sprawia, że stają się interesujące jako nieklasyczne kategorie estetyczno-normatywne, z drugiej zaś wskazuje, że ocenianie może być zarówno dodatkowym elementem definicyjnym tych wyrazów, jak i wartością oceniającą ujawniającą się dopiero w określonym kontekście.

Warto również zauważyć, że w niektórych publikacjach naukowych, jak i tekstach prezentujących lokalne misje oraz strategie, tworzonych przez różne jednostki administracji publicznej oraz instytucje kultury, naprzemiennie lub wymiennie stosuje się wyrazy „unikatowy” i „unikalny”. Jak zaznacza Bańko, niejednokrotnie argumentowano, że zapożyczony z języka rosyjskiego przymiotnik „unikalny” jest określeniem niefortunnym, budzącym skojarzenia z „możliwym do uniknięcia” i dlatego nie powinien być utożsamiany z „unikatowym” (2003, s. 306). Niemniej, warto nadmienić, że oba pojęcia są poprawne językowo, choć należy używać ich ostrożnie, zwracając uwagę na konteksty ich występowania: „Na przykład *tkaniny unikatowe* i *ceramikę unikatową* przeciwstawia się wyrobom przemysłowym; w tym znaczeniu nie można ich nazwać *unikalnymi*” (Bańko, 2003, s. 306).

Wyróżnione w jednym z powyższych akapitów przymiotniki korelujące z „unikatowością” lub „osobliwością”, np. „oryginalny”, „wyjątkowy”, „niepowtarzalny” itd., zdają się sobie semantycznie bliskie, jednak nie na tyle, by uznać je za określenia, które mogą być stosowane wymiennie, nie wpływając przy tym na sens wypowiedzi, emocjonalną tonację, czy wreszcie wartość nadawaną przez nie wydarzeniom, zjawiskom i obiektom. Należałoby raczej stwierdzić, że tworzą one rodzinę semantyczną utworzoną przez wyrazy bliskoznaczne. Jak zauważa Wittgenstein:

Widzimy skomplikowaną siatkę zachodzących na siebie i krzyżujących się podobieństw; podobieństw w skali dużej i małej. Podobieństw tych nie potrafię scharakteryzować lepiej niż jako „podobieństwa rodzinne”, gdyż tak właśnie splatają się i krzyżują rozmaite podobieństwa członków rodziny: wzrost, rysy twarzy, kolor oczu, chód, temperament itd., itd. (2000, s. 50–51).

Konsekwencje definiowania z uwzględnieniem rodzinnego podobieństwa znaczeń są jednak istotne i polegają nie tylko na usankcjonowaniu wieloznaczności. Musimy się zgodzić też, iż nie sposób podać obowiązującej reguły użycia danych słów (ani warunków koniecznych, ani wystarczających). Nie można jednak tym samym sprowadzić znaczenia danego słowa wyłącznie do jego całkowicie arbitralnej praktyki użycia. Rozumiemy przecież, co do nas mówi ktoś, kto używa słowa „unikat” do określenia przedmiotu pospolitego. Możemy także założyć, że zna jego etymologię i wie, co ono oznacza. Nie chroni go to jednak przed błędnym lub – mówiąc językiem Austina – niefortunnym użyciem (1993, s. 566–572). Znaczenie bowiem, według Wittgensteina, jest uchwytnie zawsze w relacji do tego co niesemantyczne, jakiejś rzeczy czy innego rzeczywistego elementu świata. Nie oznacza to także, że nie możemy budować definicji normatywnych. Możemy przedstawiać nasze racje za takim lub innym, rozumieniem danego pojęcia. Ale racje te nie będą obowiązywały w sposób konieczny, możemy – i tak się dzieje według Wittgensteina z reguły właśnie w estetyce – jedynie argumentować na rzecz naszego stanowiska (Wittgenstein, 1977, s. 141–146). Nie można też wykluczyć, że jeśli kogoś przekonamy do naszego sposobu użycia danego słowa, to będzie stosował je tak, jak chcemy, że obdarzymy go niezawodnym narzędziem posługiwania się tym słowem. Sformułowanie reguły użycia danego słowa nie zmienia bowiem tego, że wartość semantyczna należy nie tylko do słowa, ale też jego ekstensji. Badanie sposobów użycia słów pokazuje też, w jakim żyjemy świecie, a nie tylko z jakiego korzystamy słownika.

Trzeba tu jednak zauważyć, że koncepcja Wittgensteina nie odwołuje nas od śledzenia znaczeń, a przeciwnie, pozwala obserwować, co się z pojęciami dzieje. „Unikatowość” i „osobliwość” oraz wyrazy bliskoznaczne tworzą rodzinę semantyczną, w której znaczenia zacierają się na różne sposoby, a wynikają

one zarówno z różnic etymologicznych, jak i użycia wyrazów w różnych kontekstach i typach tekstów, w tym np. częściowego nakładania się ich zakresów. Problem ten niesie ze sobą określone konsekwencje teoretyczne, ale i odzwierciedla zwyczaje językowe, które bazują na intuicyjnym, niekiedy schematycznym posługiwaniu się tytułowymi pojęciami. W efekcie wydarzenia, zjawiska czy obiekty określane mianem unikatowych albo osobliwych mogą zostać uznane za pozytywne – np. „wyjątkowe”, „niepowtarzalne” – ale także negatywne – np. „kuriozalne”.

Zasygnalizowany powyżej problem wymaga dokładniejszego omówienia z uwzględnieniem etymologii tych wyrazów, jak i ich semantycznych oraz aksjologicznych modyfikacji w wybranych językach nowożytnych.

ETYMOLOGIE I ZAGADNIENIA SEMANTYCZNO-AKSJOLOGICZNE

Niezależnie od współczesnych definicji słownikowych „unikatowości” i „unikatu”, u źródeł tych wyrazów znajdują się łaciński liczebnik *unus* i przymiotnik *unicus*. *Unus* oznacza „jeden jedyny, tylko jeden”, natomiast *unicus* to „jeden w swoim rodzaju, wyjątkowy, nadzwyczajny” (Plezia, 2007, s. 493, 495–496). Podobne znaczenie liczebnika *unus* i przymiotnika *unicus* występuje w słowniku Józefa Korpantego (2003, s. 906–905). Trzeba zaznaczyć, że już w łacińskim źródłosłowie ujawnia się aksjologiczna niejednoznaczność przymiotnika *unicus*. Może on występować zarówno w znaczeniu dodatnim jako „zacny, znakomity”, jak i ujemnym jako „wyjątkowo ohydny” (Plezia, 2007, s. 495–496).

Zawarty w polskich wyrazach łaciński rdzeń uchwytny jest także w innych językach nowożytnych. W tej analizie wykorzystuję te najbardziej przydatne we współczesnym dyskursie estetycznym. Poprzestając zatem na zaprezentowaniu i omówieniu podstawowego znaczenia wyrazów „unikatowość” i „osobliwość” w wybranych językach nowożytnych, bezpośrednio wywodzących się z łaciny – francuskiego, włoskiego, hiszpańskiego – jak i należących do rodziny języków germańskich – angielskiego oraz niemieckiego – spróbuję określić aksjologiczny potencjał tych pojęć, a także wskazać występujące między nimi różnice oraz podobieństwa. Oczywiście każdy język zawiera specyficzny system semantyczny i odzwierciedla konkretną kulturę (Wierzbicka, 2006, s. 47). Myślę jednak, że zabieg ten nie tylko wzbogaci analizę polskich wyrazów, ale także okaże się przydatny w badaniu obcojęzycznych tekstów z zakresu estetyki i refleksji nad sztuką oraz polskich publikacji wykorzystujących terminologię zaczerpniętą z innych języków nowożytnych.

I tak, francuski rzeczownik *unique* tłumaczony bywa zwykle na język polski jako „unikat” (Sikora, Penazzi i Sieroszewska, 2015, s. 1208), a przymiotnik *unique* jako „jeden, wyjątkowy” (Słobodska, 2002, s. 466), angielski *unique* czy

one of a kind jako „unikatowy, wyjątkowy, jedyny w swoim rodzaju, niepowtarzalny, niezrównany, bezkonkurencyjny, rzadki, niezwykły, potocznie niezwykły, wybitny” (Linde-Usiekniewicz, Smith, 2007, s. 430), hiszpański przymiotnik *único* jako „jedyny, unikatowy” (Perlin, 2006, s. 229) oraz „unikalny” (Papis, 2005, s. 226), natomiast włoski *unico* jako „jedyny, niepowtarzalny, wyjątkowy, unikalny, jedyny w swoim rodzaju, jednorazowy” (Jamrozik, 2005, s. 961). Niemiecki rzeczownik *Einzigartigkeit* oznacza „unikatowość” (Wiktorowicz, Frączek, 2008, s. 859), a przymiotnik *einzigartig* przetłumaczony zostaje jako „unikatowy jedyny w swoim rodzaju, niepowtarzalny, niezwykły, wyjątkowy” (Wiktorowicz, Frączek, 2008, s. 859). Struktura rodziny semantycznej cechuje się tym, że relacje pomiędzy jej elementami wynikają nie tyle ze ścisłych rozróżnień i w pełni domkniętych definicji, ile raczej niuansów zabarwień emocjonalnych, kontekstów użycia, powszechnych praktyk w tym zakresie, które determinują rozumienie pojęć. Ponieważ języki narodowe powstają i rozwijają się niezależnie od siebie i w odmiennych warunkach, występujące w nich rodziny semantyczne zbudowane wokół określonej cechy obiektu lub zjawiska nie charakteryzują się wzajemną przystawalnością. Nie sposób oddać w sposób precyzyjny i jednoznaczny wewnętrzne zniuansowanie określonej rodziny semantycznej poruszając się w obszarze zasobu leksykalnego innego języka. Otwiera to drogę do pewnej elastyczności, z którą można posługiwać się elementami tego zasobu. Dla przykładu w języku niemieckim wyraz „unikatowość” będzie można próbować oddać za pomocą zarówno słowa *Einzigartigkeit*, jak i *Einzigkeit* (którym w kontekście dzieła sztuki posługuje się na przykład Georg Simmel (1908)).

Aby określić aksjologiczny potencjał wyrazów w wybranych językach nowożytnych, posłużę się przykładowymi definicjami zawartymi w słownikach odpowiadających każdemu z tych języków (tabela 1). Ze względu na to, że niektóre określenia występują zarówno w formie rzeczowników, jak i przymiotników, np. niemieckie *Einzigartigkeit* i *einzigartig*, będą w tabelach odnosiła się do tych drugich, co moim zdaniem pozwoli na wydobycie i dokładniejsze rozpoznanie potencjału aksjologicznego tych wyrazów.

Tabela 1.

WYRAZ	ZNACZENIE
Język francuski	
unique	<ol style="list-style-type: none"> 1. qui est un seul 2. n'est pas accompagné d'autres du même genre 3. qui existe en un seul exemplaire 4. qui est seul de son espèce dans un contexte donné 5. qui se distingue des autres par son originalité, ses qualités 6. qui étonne par son caractère bizarre, singulier, exceptionnel (Robert, 2017, s. 2657).

Język angielski	
unique	<ol style="list-style-type: none"> 1. unusually good and special (e.g., a unique opportunity) 2. being the only one of its kind (e.g., Each fingerprints are unique.) 3. being the only existing one of its type or, more generally, unusual, or special in some way 4. <i>unique to sb/sth</i> existing only in a particular place or in relation to a particular person or people uniqueness (e.g., the uniqueness of each people) (Summers et al., 2006, s. 1686; Rundell, 2002, s.1569).
Język hiszpański	
único	solo y sin otro de su especie (Dle.rea.es).
Język włoski	
unico	che è il solo esistente, sia in senso assoluto sia relativamente a determinate caratteristiche (Treccani.it).
Język niemiecki	
einzigartig	nur einmal vorhanden, dann einmalig in seiner Art, hervorragend (Wahrig-Burfeind, 2008, s. 300).

Źródło: opracowanie własne autorki.

Analiza tabeli pod kątem semantyki wyróżnionych pojęć prowadzi do wniosku, że we wszystkich tych językach przymiotnik „unikatowy” nie jest jednoznaczny pod względem aksjologicznym. Przykładowo, w języku francuskim *qui existe en un seul exemplaire* (istniejący w jednym egzemplarzu) wskazuje na neutralny charakter *unique*. Jednak *qui se distingue des autres par son originalité, ses qualités* (wyróżniający się od innych swoją oryginalnością, swoimi walorami) sugeruje pozytywny, a *qui étonne par son caractère bizarre, singulier, exceptionnel* (zadziwiający swoim dziwnym, niepowtarzalnym, wyjątkowym charakterem) raczej negatywny potencjał *unique*. Wiele zależy od kontekstu użycia danego słowa, jak i tego, że zarówno w łacinie, jak i językach nowożytnych wyrazy te są wieloznaczne.

Z podobną wieloznacznością zetknąć można się w *Oryginalności awangardy* Rosalind E. Krauss. Rozważając tytułową kwestię, Krauss podkreśla, że „oryginalność awangardy to [...] dosłowny początek, zaczynanie od zera, narodziny”, ale także łączy oryginalność z tym, co „indywidualne, niepowtarzalne” (1997, s. 399–420). „Oryginalność” jako pojęcie znajdujące się w tej samej rodzinie semantycznej, co „unikatowość” i „osobliwość” wywodzi się od łacińskich *origo* (narodziny, pierwociny, początek) i *originalis* (pradawny, pierwotny, oryginalny, autentyczny, pierworodny) (Plezia, 1998, s. 738). Nie można jednak wskazać znaczenia wyrazu „oryginalność” bez uwzględnienia kontekstu, w którym występuje.

Sądzę, że aksjologiczne napięcie ujawnia się nie tylko w języku francuskim, ale również polskim. „Unikatowy”, „unikatowość”, „unikat” konwencjonalnie i zgodnie ze słownikowymi definicjami oraz bazującym na potocznej wiedzy użyciem uznawane są za określenia nacechowane dodatnio. Dowartościowują,

korelują z tym, co niepowtarzalne, jedyne w swoim rodzaju, wskazują na drogocенność rzeczy, obiektu oraz zjawiska. Jednak podobnie jak w języku francuskim, wyraz „unikatowość” może nieść ze sobą niejednoznaczny ładunek aksjologiczny w zależności od kontekstu, w którym zostaje użyty.

Aksjologiczny potencjał wyrazów opracowany z uwzględnieniem definicji słownikowych przedstawiam w poniższej tabeli.

Tabela 1.1.

JĘZYK	WYRAZ	POTENCJAŁ AKSJOLOGICZNY		
		neutralny	pozytywny	negatywny
łaciński	unus	∨		
	unicus	∨	∨	∨
polski	unikatowy	∨	∨	∨
	unikatowość / unikat	∨	∨	∨
francuski	unique	∨	∨	∨
angielski	unique	∨	∨	
hiszpański	único	∨	∨	
włoski	unico	∨	∨	
niemiecki	einzigartig	∨	∨	

Źródło: opracowanie własne autorki.

Analizując unikatowość już nie jako jednostkę słownikową, ale termin naukowy, można spróbować spojrzeć na nią z dwóch perspektyw – opisowej (deskryptywnej) i normatywnej. Rozpatrując „unikatowość” z tej pierwszej perspektywy, pomijamy kwestie związane z estetyczną oceną zjawisk i obiektów, podkreślając jedynie, że gdy mówimy, że coś jest unikatowe, to po prostu myślimy, że nie ma innego takiego obiektu i że obiekt ten jest tylko jeden, jak np. najwyższy budynek na świecie, czy też geometryczny środek Polski (Mróz, 2021, s. 3–27). W tej perspektywie ujawnia się zarazem neutralny aksjologicznie charakter „unikatowości”. Z kolei w perspektywie normatywnej „unikatowość” może być zarówno pozytywna, jak i negatywna w zależności od przyjętych kryteriów oceny zjawisk czy obiektów określanych za jej pomocą (Mróz, 2021, s. 3–27). Unikatowość sprowadzona do pojedynczości może się wydawać skrajnym zredukowaniem tego pojęcia. Perspektywa normatywna, której zastosowanie wymaga przyjęcia określonych kryteriów dla oceny zjawisk czy obiektów uznawanych za unikatowe, wydaje się bardziej owocna. Takie stanowisko reprezentuje Jerrold Levinson. Zauważa on, że estetyczna unikatowość wymaga rozważenia cech czy jakości na poziomie wykraczającym poza zwykłą obserwację, że żadne dwie rzeczy nie są fizycznie identyczne i że w tym sensie każda rzecz jest wyjątkowa (Levinson, 1980, s. 435–449). W praktyce oznaczać

to może, że uznawanie czegoś za unikatowe wiąże się z pogłębionym doświadczeniem, a nie automatycznym, powierzchownym etykietowaniem.

„Osobliwość” nie jest wyrazem, który wywodzi się z języka łacińskiego. W słowniku Bańkowskiego definiowany jest jako „niezwykłość; rzecz niezwykła”, ale też „osobność, odrębność, szczególność; jednostkowość (w opozycji do wielość)” (2000, s. 443). „Osobliwy” natomiast to zarówno „niezwykły, nietypowy, skłonny do dziwactw”, jak i „osobny, odrębny; prywatny, jednostkowy, szczególny” (Bańkowski, 2000, s. 443). Taka definicja koresponduje ze znaczeniem rzeczownika „osobliwość”, która jako abstrakcyjna nazwa cechy łączy się z „niezwykłością”, ale jako konkretna rzecz, zjawisko oznacza „cuda niewidy, dziw, dziw nad dziwy, dziwactwo, dziw, fenomen, kuriozum, wybryk natury, cudactwo *pot.*, dziwadło *pot.*, dziwołąg *pot.*, dziwowisko *pot.*” (Bańko, 2007, s. 504). Być może pojęcie to wywodzi się od słowa „osobny”, które od XV wieku oznaczało „wydzielony, odrębny”, ale też „osobisty, własny”: „Na starszy przym. nawarstwiały się nowsze derywaty od *osoba*. – Od tego *osobnik* (dawn. XVI w. ‘człowiek nienależący do żadnego stronnictwa’, ‘ten, kto przyjmuje komunię św. pod dwiema postaciami’” (Boryś, 2005, s. 400)). Długosz-Kurczabowa zakłada jednak, że „osobliwy” pochodzi od „osobistego”, czyli „właściwego danej osobie, należącego do niej, jej własnego, dokonywanego przez nią bezpośrednio”, ten z kolei należy do rodziny wyrazów utworzonej przez wyraz rodzimy „osoba” rozumiany jako „jednostka ludzka; persona; postać” (2003, s. 387). Jak zauważa Długosz-Kurczabowa pochodnymi od „osobliwego” są przysłówek „osobliwie”, jak również rzeczownik „osobliwość”, ale także dawniej używany „osobliwiek” w rozumieniu „lekarstwo, specyfik” oraz „osobny”, który w XV wieku miałby znaczyć „nadzwyczajny, celny” (2003, s. 388). Widać zatem, że zakorzeniona w języku polskim „osobliwość” nie jest pojęciem, które z łatwością naprowadzi na łaciński rdzeń odpowiadający innym językom nowożytnym.

Aby odnaleźć łaciński źródłosłów dla innych języków nowożytnych, należy dokonać swego rodzaju wolty i rozpocząć poszukiwania od występujących w nich słów, które na tę etymologię naprowadzą. W *The Oxford Dictionary of English Etymology* pojawia się wyraz *curious*, definiowany jako „careful, ingenious, eager to know or learn, carefully or skilfully wrought exciting attention by being strang” (Onions, 1966, s. 236). Wychodząc od angielskiego *curious* z łatwością trafić można na rzeczownik *curiosity*, tłumaczony na język polski jako „ciekawość, ciekawostka, osobliwość, rzadkość, unikat, oryginał, dziwak”. Warto nadmienić, że za sprawą angielskich *curious* i *curiosity* docieramy do łacińskich *curiosus* i *curiositas*. Pierwsze z nich tłumaczone jest jako „troskliwy, dbały o coś, ciekawy (o osobach i rzeczach), żądny wiedzy, znawca czegoś, uczoney”, drugie zaś oznacza „ciekawość, żądzę wiedzy, grzeszną chęć poznania tajemnic boskich, pilność (też jakąś chęć posiadania władzy,

władztwa)” (Plezia, 1998, s. 817). W innym słowniku *curiosus* tłumaczone jest także jako „nadmiernie, skomplikowany, zawity” (Korpanty, 2003, s. 469).

Rozpoznanie łacińskiego źródłosłowu pozwala rozszerzyć poszukiwania na inne niż angielski języki nowożytne. I tak, jak w przypadku analizy etymologicznej wyrazu „unikatowość” docieramy za sprawą etymologii do francuskiego przymiotnika *curieux* tłumaczonego jako „ciekawny, ciekawski, dziwaczny, zainteresowany” (Słobodska, 2002, s. 195), a także rzeczownika *curiosité*, czyli „osobliwości” (Sikora, Penazzi, Sieroszevska, 2015, s. 915), hiszpańskiego *curioso* „ciekawny, ciekawski, dziwny, niezwykły, osobliwy, interesujący, zadbane, schludny, czysty” (Papis, 2005, s. 76), włoskiego *curioso* „ciekawski, ciekawy (interesujący się), kuriozalny” (Jamrozik, 2005, s. 106, a nawet niemieckich *kurios* i *Kuriozum* oznaczających po prostu „kuriozalny” i „kuriozum” (Wiktorowicz, Frączek, 2008, s. 281). A co istotniejsze, „odkrywamy” polskie „kuriozalny” i „kuriozum”.

Znaczenia tych słów zrekonstruowane na podstawie rodzimych słowników prezentuje poniższa tabela, której zawartość podobnie jak w przypadku „unikatowości” koncentruje się na przymiotnikach (tabela 2).

Tabela 2.

WYRAZ	ZNACZENIE
Język francuski	
curieux	1. qui est très désireux de voir ou d'apprendre quelque chose 2. qui est digne d'intérêt, remarquable 3. qui est bizarre, étrange, étonnant, singulier (Robert, 2017, s. 606).
Język angielski	
curious	1. wanting to know about something 2. strange or unusual (Summers et al., 2006, s. 360; Schwarz et al., 1988, s. 348).
Język hiszpański	
curioso	1. inclinado a aprender lo que no conoce 2. que llama la atención o despierta interés por su rareza u originalidad 3. limpio y bien arreglado (Dle.rea.es).
Język włoski	
curioso	1. desideroso di sapere per amore di conoscenza o, più spesso, per interesse ozioso e superficiale 2. che suscita vivo interesse, che attira l'attenzione per la sua singolarità, novità, rarità o stranezza (Treccani.it).
Język niemiecki	
kurios	merkwürdig, sonderbar, wunderlich (Wahrig-Burfeind, 2008, s. 630).

Źródło: opracowanie własne autorki.

Interesujące, że znaczenie łacińskiego *curiosus* „troskliwy, dbały o coś” zachowało się jedynie w języku hiszpańskim *limpio y bien arreglado*, które można by przetłumaczyć po prostu jako „czysty i zadbane”. Podobnie jak w przypadku „unikatowości”, „unikatu”, przymiotnika „unikatowy”, analiza tabeli zawierającej definicje słownikowe pozwala określić potencjał aksjologiczny wyrazów w językach nowożytnych, który zaprezentowany zostaje w poniższej tabeli. Warto podkreślić, że wyrazy „kuriozalny” i „kuriozum”, choć mogą zostać zdefiniowane jako „rzadko spotykane, budzące zdumienie swoją niezwykłością lub dziwaczością” (Bańko, 2000, s. 735) – co zostało już zaznaczone – są określeniami, którym trudno jest przypisać pozytywny charakter.

Tabela 2.1.

JĘZYK	WYRAZ	POTENCJAŁ AKSJOLOGICZNY		
		neutralny	pozytywny	negatywny
łaciński	curiosus	∨	∨	
	curiositas	∨	∨	∨
polski	kuriozalny			∨
	kuriozum			∨
francuski	curieux	∨	∨	∨
angielski	curiosity	∨	∨	∨
hiszpański	curioso	∨	∨	∨
włoski	curioso	∨	∨	∨
niemiecki	kurios		∨	∨

Źródło: opracowanie własne autorki.

W języku angielskim jest jeszcze jedno słowo, które może wskazywać na inny łaciński źródłosłów. Pod hasłem *peculiar* znajdziemy „that is one’s own, individual, particular, uncommon, odd” (Onions, 1966, s. 661). Angielskie *peculiar*, czyli „szczególny, specyficzny, osobliwy, dziwaczny, indywidualny, właściwy czemuś, specjalny, szczególny, własny, osobisty, przywilej osobisty” (Linde-Usiekniewicz i Smith, 2007, s. 430) naprowadza na *peculium* i *peculiaris*. *Peculium* to „majątek (pierwotnie składający się z bydła); (zwłaszcza) prywatna (osobista) własność pana domu lub jego żony, syna lub córki, niewolnika, w przenośnym znaczeniu: oszczędność”, natomiast *peculiaris*, od *peculium* wywodzące się, można przetłumaczyć jako „prywatny, własny, dotyczący własności, w przenośnym znaczeniu: właściwy, osobny, specjalny, szczególny, nadzwyczajny” (Plezia, 1999, s. 59; Korpanty, 2003, s. 414).

Peculium i *peculiaris* stanowią rdzeń dla francuskiego *pécuniaire* tłumaczonego na język polski jako „pieniężny, finansowy”, hiszpańskiego *peculiar* jako „osobliwego, specjalnego, swoistego, szczególnego, charakterystycznego” (Perlin, 2006, s. 590; Papis, 2005, s. 174), włoskiego *peculiare* jako „dzi-

wacznego, ekscentrycznego, osobliwego, charakterystycznego, interesującego” (Jamrozik, 2005, s. 279). W języku niemieckim „osobliwość” jako przedmiot, zjawisko tłumaczona bywa jako *Rarität*, ale również *merkwürdig* (Wiktorowicz, Frączek, 2008, s. 477), za pomocą którego Wahrig-Burfeind definiuje *kurios* (Wahrig-Burfeind, 2008, s. 630).

Tabela 3.

WYRAZ	ZNACZENIE
Język francuski	
pécuniaire	qui concerne les ressources en argent, la fortune (Larousse.fr).
Język angielski	
peculiar	1. strange, unfamiliar, little surprising, unusual (sometimes in an unpleasant way) 2. it is a feature that only belongs to that person or only exists in that place or situation; characteristic especially of a particular person, group, or thing 3. behaving in a strange and slightly way (Summers et al., 2006, s. 1125).
Język hiszpański	
peculiar	propio o privativo de cada persona o cosa (Dle.rea.es).
Język włoski	
peculiare	1. ingolare, particolare, proprio di una determinata cosa o persona (o di un insieme di cose o persone), oppure di una condizione o situazione, a confronto di altre 2. nel diritto romano, che si riferisce al peculio: servo p., il servo che disponeva del peculio (Treccani.it).
Język niemiecki	
merkwürdig	1. Aufmerksamkeit erregend, eigenartig, verwunderlich 2. auffällig, verdächtig; das ist eine (Wahrig-Burfeind, 2008, s. 694).

Źródło: opracowanie własne autorki.

Tabela 3.1.

JĘZYK	WYRAZ	POTENCJAŁ AKSJOLOGICZNY		
		neutralny	pozytywny	negatywny
łaciński	peculium	✓	✓	
	peculiaris	✓	✓	✓
polski	osobliwy	✓	✓	✓
	osobliwość	✓	✓	✓
francuski	pécuniaire	✓		
angielski	peculiar	✓	✓	✓
hiszpański	peculiar	✓		
włoski	peculiare	✓	✓	✓
niemiecki	merkwürdig		✓	✓

Źródło: opracowanie własne autorki.

Choć w tabeli 3.1. ukazującej potencjał aksjologiczny umieszczone zostały wyrazy „osobliwy”, „osobliwość”, to jak już wspominałam nie wywodzą się one z języka łacińskiego. Niemniej wydaje się, że ich słownikowe znaczenie silniej koresponduje z *peculium*, który oznacza także „osobny”, „prywatny”, „własny” niż *curiosus* i *curiositas*. Interesujące są *kurios* i *merkwürdig*, które na podstawie słownika Wahrig-Burfeind można by uznać nawet za synonimiczne. O ile w słowie *kurios* ujawnia się łacińskie *curiosus* i *curiositas*, o tyle *merkwürdig* nie posiada łacińskiego rdzenia. Niemniej zarówno *kurios*, jak i *merkwürdig* zdają się być pojęciami o silnie spolaryzowanych znaczeniach, co może prowadzić do stwierdzenia, że są one albo nacechowane dodatnio, albo ujemnie, nie mogą być jednak neutralne.

Zaprezentowane powyżej tabele ukazujące potencjał aksjologiczny „unikatowości”, „osobliwości” czy „kuriozalności” mają charakter orientacyjny, zwłaszcza, gdy potencjał ten próbuje się określić w językach nowożytnych innych niż język polski. Jest to rezultatem tego, że znaczenia i nacechowanie wyrazów kształtują się w użyciu i w określonych kontekstach. Przykładowo, u Williama Gavera angielskie *curious* pojawia się w znaczeniu „ciekawyy dla kogoś” i „być ciekawym czegoś” (Gaver, 2007, s. 1–8). Tego rodzaju różnice semantyczne są obecne także w języku polskim, na co wskazują zarówno słowniki języka polskiego, jak i synonimów czy wyrazów bliskoznacznych.

SPOLARYZOWANE UJĘCIA FILOZOFICZNO-ESTETYCZNE – PRZYKŁADY

Spójrzmy, w jaki sposób przemieszczają się znaczenia „unikatowości” i „osobliwości” w obrębie jednego, specjalistycznego dyskursu, jakim jest estetyka. Warto zwrócić uwagę, że ryzyko użycia tych słów w nauce nie maleje. Przeciwnie, możemy wskazać na ich spolaryzowane znaczenia.

Przykładowo, w polskim tłumaczeniu *Piękna* Rogera Scrutona przymiotnik „unikatowy” (*unique*) opisuje jednostkę, sztukę oraz styl. Scruton stwierdza, że: „sztuka jest „(...) wyrazem indywidualnych doświadczeń, zawartych w unikatowej formie, która określa ich jednostkowość” (2018, s. 114). Dla Scrutona unikatowy jest np. styl van Gogha:

(...) wówczas każdy, kto posługuje się podobnymi środkami wyrazu, będzie postrzegany jedynie jako naśladowca lub autor pastiszu, a nie jako artysta posiadający swój własny styl. Tendencja, by myśleć w ten sposób, ma wiele wspólnego z naszym poczuciem integralności: unikatowy styl to taki, który cechuje jednostkową ludzką istotę, której osobowość w pełni odzwierciedla się w dziełach (...) (2018, s. 106)²

² (...) so that anyone who shares the repertoire is seen as a mere copier or pasticheur, and not as an artist with a style of his own. Our tendency to think in this way has something to do with our sense of human integrity: unique style is one that has identified a unique human being, whose personality is entirely objectified in his work (...) (Scruton, 2011, s. 91).

Z kolei Georg Simmel, niejako w opozycji do Scrutona, uznaje, że styl jest takim sposobem formowania, które neguje indywidualną istotę i wartość tego dzieła, jego unikatowość (*Einzigkeit*), ponieważ dzieła poddane stylowi mają jakiś wspólny korzeń i sytuują się na przeciwległym biegunie dzieł wyrastających z jedni artystycznej osobowości i „istniejącej wyłącznie dla niej samej unikatowości” (2007, s. 178). Simmel nie przeczy temu, że istnieje styl wielkich artystów, wpływający z ich indywidualnego sposobu wyrazu. Jednak taki indywidualny styl mistrza może znaleźć kontynuatorów, co stwarza zagrożenie dla unikatowości (Simmel, 2007, s. 178). Zarówno Scruton, jak i Simmel wiążą unikatowość z tym, co jednostkowe i indywidualne, ale ich stanowiska kontrastują ze sobą ze względu na odmienne podejście do kwestii stylu. O ile Scruton łączy unikatowość ze stylem np. stylem van Gogha, o tyle Simmel przeciwstawia styl unikatowości. Niewątpliwie Simmel bliższy jest łacińskiemu *unus*, dzięki czemu ucina normatywnie zakorzoną spekulację, forsując jednocześnie metafizyczne założenie suwerenności sztuki. Scruton natomiast, obdarzając unikatowością także (a może nawet przede wszystkim) podmiot i jego aktywność, mnoży unikaty pod szyldem wytworów jednostkowej osobowości.

Odwołując się do tekstów klasycznych, warto przywołać Kanta ujęcie osobliwości. U Kanta „osobliwość” (*Eigentümlichkeit*) towarzyszy pojęciu manieri czy zmanierowania (*Manierieren*):

Zmanierowanym jednak nazywa się dzieło sztuki tylko wówczas, jeśli wrażenie jego idei zmierza do osobliwości, a nie zostaje dostosowane do idei. Okazałość (kunsztowność), napuszoność i afekcja byle tylko wyróżnić się (ale bez polotu) od tego, co pospolite, przypominają zachowanie się człowieka, o którym powiada się, że przysłuchuje się sobie, gdy mówi, albo też zachowuje się tak, jak gdyby znajdował się na scenie, aby się na niego gapiono, co zawsze zdradza partacza (1986, s. 250).

Inaczej posługuje się terminem tym Krzysztof Pomian, który w *Zbieraczach i osobliwościach* stwierdza:

(...) pragnie się osiągnąć wiedzę o osobliwościach i poszukuje się wśród wytworów natury i sztuki przedmiotów rzadkich, wyjątkowych, nadzwyczajnych, uchodzących za powiązane w uprzywilejowany sposób z całością, gdyż wnoszą dodatkowe informacje, bez których znajomość świata jako całości lub jakiejś jego części byłaby tylko fragmentaryczna. Przedmioty te nazywa się *curieux* i tak samo określa się tego, kto się nimi interesuje (1996, s. 76).

Sposób, w jaki Pomian opisuje osobliwości nie tylko wskazuje na pokrewieństwo tego terminu z tym, co „rzadkie”, „wyjątkowe”, „nadzwyczajne”, ale także przywołując francuskie *curieux*, odnosi się pośrednio do łacińskich *curiosus* i *curiositas* oraz ich znaczenia: „ciekawość”, „żądny wiedzy” i odpowiadających im rzeczowników. Zestawiając ze sobą te dwa ujęcia, można by powiedzieć,

że Kant, choć nie precyzuje osobliwości, wydobywa negatywny jej aspekt łącząc ją z manierą, a właściwie „rodzajem małpowania [...] aby jak najbardziej oddalić się od naśladowców, nie posiadając przecież talentu, by być zarazem czymś, co służy za wzór” (1986, s. 249–250). Pomian natomiast wykorzystując korelacje osobliwości z tym, co „wyjątkowe” i „nadzwyczajne”, akcentuje pozytywny potencjał aksjologiczny tego terminu.

Jak widać, interesujące – by nie powiedzieć „mylące” – zagadnienia pojawiają się nie tylko w odniesieniu do „unikatowości” i „osobliwości” jako wyrazów obecnych w potocznym użyciu, ale również jako terminów funkcjonujących na gruncie estetyki i filozoficznej refleksji nad sztuką.

KONKLUZJE

Relacje między znaczeniami wyrazów „unikatowość” i „osobliwość” – zwłaszcza w warunkach szerokiego uniwersum kontekstów pragmatycznych, w których mogą występować – pociąga za sobą konieczność zachowywania szczególnej ostrożności przy ich używaniu. Choć są sobie znaczeniowo bliskie, to nie są tożsame. Co więcej, występując w tej samej rodzinie semantycznej, wykazują subtelne różnice w zabarwieniu wartościującym, co jednocześnie pozwala oddać wielość form i postaci występowania cechy wyjątkowości określonego obiektu, ale zarazem powoduje zagrożenie zatarcia granic znaczeniowych pomiędzy słowami tworzącymi tę rodzinę. Pod względem aksjologicznym wyraz „unikatowość” okazuje się silniej nacechowany dodatnio niż „osobliwość”, ze względu na wyraźne korelacje „osobliwości” z „dziwacznością” czy „kuriozalnością”, które z punktu widzenia językowej pragmatyki mogą zostać uznane za określenia pejoratywne. Zarówno z perspektywy etymologicznej, jak i semantycznej aksjologiczny potencjał „unikatowości” i „osobliwości” nie jest jednak oczywisty. Warto zwrócić uwagę na ich wieloznaczność oraz rolę, którą w wyznaczaniu ich normatywnego wydźwięku odgrywa kontekst ich użycia. Innymi słowy, zarówno „unikatowość”, jak i „osobliwość” jako wyrazy mogą działać dowartościowująco, lecz nie muszą, zwłaszcza, gdy są nadużywane, czy też stosowane nieadekwatnie. Weźmy pod uwagę następujące, zazwyczaj spotykane rodzaje ryzyka. (1) Nie w każdych okolicznościach pragmatycznych unikat okaże się pożądanym; jego sens może łatwo przesunąć się w kierunku kuriozum, jeśli jakaś rzecz odbiega od innych, bo nie spełnia założonych standardów. (2) Jeśli określimy coś jako unikatowe, przyjmując jako punkt odniesienia małą skalę, umniejszymy tę unikatowość. (3) Przyznając miano unikatowi lub osobliwości czemuś pospolitemu, ośmieszymy to poprzez zasadę kontrastu (jak w typowej sytuacji komicznej). (4) Uznając za unikaty lub osobliwości przedmioty występujące w dużej liczbie lub seriami, podważymy intuicyjne i silnie utrwalone przekonanie o ich pojedynczości.

Znaczenie dyskusji nad tymi pojęciami wzrasta tym bardziej, że nic nie wskazuje na to, by ta wieloznaczność miała spowodować ograniczenie ich użycia w języku potocznym uzurpującym sobie prawo do wydawania opinii, formułowania decyzji, a nawet znawstwa w zakresie dziedzictwa kulturowego. Niewątpliwie ich wykorzystywanie w celach perswazyjnych warto poddać krytyce, nie po to jednak, by wykazać użytkownikom określonego języka niską świadomość semantycznego ryzyka, lecz aby lepiej służyć wartościowym przejawom kultury.

BIBLIOGRAFIA

- Austin, J. L. (1993). *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*. Tłum. B. Chwedeńczuk. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Bańko, M. (2000). *Inny słownik języka polskiego*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bańko, M. (2003). *Mały słownik wyrazów kłopotliwych*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bańko, M. (2007). *Wielki słownik wyrazów bliskoznacznych*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bańkowski, A. (2000). *Etymologiczny słownik języka polskiego*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Boryś, W. (2005). *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Dąbrówka, A., Geller, E. i Turczyn, R. (1998). *Słownik synonimów*. Warszawa: Świat Książki.
- Dle.rea.es. *Diccionario de la lengua española*. Online: <https://dle.rae.es/> [dostęp 4.05.2022].
- Długosz-Kurczabowa, K. (2003). *Nowy słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Doroszewski, W. (1958–1969). *Słownik języka polskiego*. Warszawa: Wiedza Powszechna / PWN.
- Gaver, W. W. (2007). Curious things for curious people, s. 1–8. Online: https://www.researchgate.net/publication/242534029_CURIOUS_THINGS_FOR_CURIOUS_PEOPLE [dostęp 4.05.2022].
- Jamrozik, E. (2005). *Słownik włosko-polski, polsko-włoski*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Kant, I. (1986). *Krytyka władzy sądzenia*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Korpanty, J. (2003). *Słownik łacińsko-polski*. Warszawa: Wydawnictwo Szkolne PWN.
- Krauss, R. E. (1997). Oryginalność awangardy. W: Nycz, R. (red.), *Postmodernizm*. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, s. 399–420.
- Kurzowa, Z. et al. (1998). *Słownik synonimów polskich*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Larousse.fr. *Encyclopédie et dictionnaires gratuits en ligne*. Online: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/p%C3%A9cuniaire/58915> [dostęp 4.05.2022].
- Levinson, J. (1980). Aesthetic Uniqueness. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 38 (4), s. 435–449.
- Linde-Usiekiewicz, J. i Smith, P. G. (2007). *Polsko-angielski słownik*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Mróz, J. (2021). Aesthetic Uniqueness of Public Space. Based on the Example of the Region of Łódź (Poland) Basic Terminological Issues. *On the W@terfront*, 63 (9), s. 3–27. <https://doi.org/10.1344/waterfront2021.63.9.01>. [dostęp 4.05.2022].
- Onions, C. T. (1966). *The Oxford Dictionary of English Etymology*. Oxford: Oxford University Press.
- Papis, T. (2005). *Słownik hiszpańsko-polski, polsko-hiszpański*. Łódź: Galeria Polskiej Książki.
- Perlin, O. (2006). *Wielki słownik polsko-hiszpański*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Plezia, M. (1998). *Słownik łacińsko-polski*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

- Plezia, M. (1999). *Słownik łacińsko-polski*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Plezia, M. (2007). *Słownik łacińsko-polski*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Pomian, K. (1996). *Zbieracze i osobliwości*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Robert, P. (2017). *Le Petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Le Robert.
- Rundell, M. (2002). *Macmillan English Dictionary: For Advanced Learners*. Macmillan Publishers.
- Schwarz, C. et al. (1988). *Chambers English Dictionary*. Cambridge: Chambers.
- Scruton, R. (2011). *Beauty: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Scruton, R. (2018). *Piękno*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Sikora Penazzi, J. i Sieroszevska, K. (2015). *Popularny słownik francusko-polski, polsko-francuski*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Simmel, G. (1908), Das Problem des Stiles. *Dekorative Kunst. Illustrierte Zeitschrift für Angewandte Kunst*. r. 11, nr 7, t. 16, red. H. Bruckmann, s. 307–316. Online: <https://socio.ch/sim/verschiedenes/1908/stil.htm> [dostęp 4.05.2022].
- Simmel, G. (2007). Problem stylu. W: Simmel, G., *Filozofia kultury wybór esejów*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego., s. 177–184.
- Słobodska, M. (2002). *Słownik francusko-polski, polsko-francuski*. Kielce: „Delta”.
- Summers, D. et al. (2006). *Longman Dictionary*. Harlow: Pearson Longman.
- Treccani.it. *La cultura Italiana-Vocabolario-Treccani*. Online: <https://www.treccani.it/vocabolario/> [dostęp 4.05.2022].
- Wahrig-Burfeind, R. (2008). *Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Wierzbicka, A. (2006). *Semantyka jednostki elementarne i uniwersalne*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Wiktorowicz, J. i Frączek, A. (2008). *Wielki słownik polsko-niemiecki*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Wittgenstein, L. (1977). Wykłady o estetyce, tłum. P. Graff. *Studia Estetyczne*, XIV, s. 131–146.
- Wittgenstein, L. (2008). *Dociekania filozoficzne*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.


AESTHETIC CATEGORIES OF UNIQUENESS AND PECULIARITY AND THE RISK OF THEIR USE IN AXIOLOGICAL CONTEXT

The main subject of the article are uniqueness and peculiarity – both as terms that function within the theoretical-aesthetic discourse and as words playing a significant role in everyday language. They are commonly use outside the context of aesthetics and philosophical reflection on art and overused by institutions carrying out tasks in the field of socio-cultural policy to promote events, phenomena and objects, even though both their etymology, semantics and linguistic pragmatics indicate that they are problematic. This is because there is a certain level of inherent judgement present in their lexical definitions, and they acquire additional evaluative value in different contexts. Moreover, based on dictionary definitions it can be seen that “uniqueness” and “peculiarity” are words functioning in a semantic family that poses a risk of blurring meanings. This in turn results in ambiguity in the aesthetic-normative evaluation of phenomena described by notions of uniqueness and peculiarity as terms functioning in the theoretical-aesthetic discourse. The analysis of word origins, the characterization of the normative potential of “uniqueness” and “peculiarity” as well as words related to them, and the emphasis on the role of the context in which they occur, juxtaposed with their basic meaning in selected modern languages, will highlight the key linguistic problems in everyday experience, but also to point to terminological issues significant from the point of view of specialist discourse

Keywords:

uniqueness, peculiarity, curiosity, aesthetics, semantics, axiology

Aleksandra Dudek

 <https://orcid.org/0000-0003-1460-8538>

Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Łódzkiego
aleksandra.dudek3@edu.uni.lodz.pl

JAK PODPISYWAĆ DZIEŁA SZTUKI W PRZESTRZENI PUBLICZNEJ? PROBLEMATYKA I WYBRANE PRZYKŁADY¹

Streszczenie

Mimo iż przestrzenie miejskie nasycone są dziełami sztuki, pełniącymi ważne funkcje estetyczne, społeczne, edukacyjne, historyczne, obiekty te często są przez odbiorców niezauważane, nierozumiane lub nieidentyfikowane jako sztuka. Autorka stawia tezę, że jedną z przyczyn takiego stanu rzeczy jest brak profesjonalnych podpisów. Celem tekstu jest analiza tablic informacyjnych wybranych obiektów znajdujących się w Łodzi. Porównanie zebranych przykładów wskazuje na różnorodne braki w treści podpisów, ich nieczytelność, niewłaściwe umiejscowienie, a nawet zupełnie pominięcie jakiegokolwiek tekstu informującego o danym dziele. Poddane analizie zostały dwadzieścia dwa obiekty wykonane po II wojnie światowej, reprezentujące różne gatunki sztuki i typy przestrzeni. Artykuł kończą lista postulatów, których spełnienia wymaga prawidłowe oznaczanie dzieł sztuki (sporządzona na wzór dziesięciopunktowego przewodnika opracowanego przez Muzeum Wiktorii i Alberta w Londynie) oraz propozycja przykładowej tablicy (dotyczącej konkretnego muralu), która mogłaby stać się rozwiązaniem standardowym.

Słowa kluczowe:

sztuka publiczna, street art, dziedzictwo kulturowe, standardy opisu dzieła sztuki

W przestrzeni miejskiej napotykamy obiekty artystyczne reprezentujące wiele typów sztuki – pomniki, rzeźby, instalacje czy street art. Mogą one mieć różne wartości: artystyczną, estetyczną, historyczną. Odgrywają też rozmaite role: nadają przestrzeni znaczenie symboliczne, upiększają, prowokują, pełnią funkcje kultowe, społeczne, polityczne, edukacyjne, orientacyjne, odpowiadają na potrzeby danych grup społecznych, organów władzy publicznej i stanowią ich głos (Litorowicz, 2016, s. 18–120). Te wszystkie warstwy znaczeniowe łączą się, mieszają, wchodzą ze sobą w interakcje, nie są one jednak powszechnie odczytywane. Zwykle bowiem za dzieła sztuki w przestrzeni publicznej uważa

¹ Tekst został przygotowany w ramach grantu MNiSW realizowanego w programie „Doktorat wdrożeniowy” (2021–2024) pod opieką dr hab. Agnieszki Gralińskiej-Toborek pt. *W mieście czy w muzeum? Problem ochrony i archiwizacji efemerycznej sztuki miejskiej*.



się pomniki, co widoczne jest między innymi z perspektywy socjologiczno-antropologicznej. Aleksander Wallis podkreślał rangę pomników jako wieńczących „kompozycję przestrzenną” i „najwyższy akord otoczenia” (1971, s. 108), zaś Grażyna Karpińska akcentowała, że „ukierunkowują też uwagę przechodnia na mikrohistorie związane z dziejami miast” (2013, s. 111). Poza pomnikami (które nawet, kiedy już nie istnieją, ożywają we wspomnieniach²) użytkownicy miasta nieczęsto są w stanie choćby wymienić inne przykłady dzieł i nie są nawet świadomi, że otaczają ich tego rodzaju obiekty (Jagiełło, Modnicka, 2015, s. 10). Dlaczego tak się dzieje?

Jednym z powodów może być to, że otaczająca nas przestrzeń jest zbyt chaotyczna, wielofunkcyjna, a jej użytkownicy nie tylko nie są przygotowani do odbioru sztuki, ale i nie postrzegają jej obiektów jako istotnych elementów otoczenia. Może to wynikać także z wielu innych przyczyn: niezbyt wysokiej jakości niektórych dzieł sztuki (zwłaszcza właśnie w przypadku pomników, które choć z założenia miały być realistyczne, stają się karykaturami), estetycznego „hałasu” otaczającej przestrzeni, niewystarczającego dostępu do kultury w Polsce, niedostatecznej powszechnej edukacji w jej zakresie³, a przez to braku kompetencji kulturowych.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden powód tego stanu rzeczy, który dostrzegam w tym, że obiekty sztuki w przestrzeni miejskiej nie są właściwie oznaczane – nie zaopatruje się ich w informacje, które pozwoliłyby odczytać ich podstawowy kontekst funkcjonowania, poznać tytuł, datę powstania dzieła czy choćby zidentyfikować ich autorów. Problem ten już dawno został w Łodzi zauważony i podniesiony oddolnie. W artykule *Bezpańskie rzeźby* Justyna Kowalewska pisała:

W parkach i na ulicach stoją gipsowe i kamienne rzeźby, obok nich metalowe instalacje. [...] Nie wiadomo kto jest ich autorem, do kogo należą ani kto się nimi opiekuje. Są dewastowane. Niektóre niszczeją pod wpływem czasu, zapomniane i często nawet niezauważane przez przechodniów (2006).

² Osobny problem stanowi krytyka „pomnikomanii” i dyskusja nad alternatywnymi względem pomników sposobami upamiętniania (za pomocą złożonych instalacji, struktur architektonicznych, ukształtowania terenu, aranżacji elementów przyrody lub idei całkowicie pozbawionych materialnego monumentu), które wymagają innego sposobu podejścia do ich opisywania i podpisywania (por. *Pomnik ze spiżu, porcelany czy... pikseli? Debata naukowa o współczesnych upamiętnieniach Józefa Piłsudskiego*, 2022).

³ Dostęp do kultury w Polsce jest relatywnie tani – w muzeach są dni bezpłatne, mało jest placówek prywatnych. Istotnym problemem jest niska jakość edukacji artystycznej, w szkołach średnich o profilu ogólnokształcącym program zakłada zaledwie 1 semestr zajęć artystycznych (do wyboru plastycznych lub muzycznych). Dla większości młodzieży edukacja artystyczna kończy się więc w wieku 15 lat, a informacje o sztuce wplecione są w program lekcji z języka polskiego lub historii.

Wraz z powiększającą się liczbą różnorodnych obiektów sztuki w przestrzeni publicznej jak i podmiotów odpowiedzialnych za ich powstawanie, problem ten staje się ważny także dla muzealników, przedstawicieli różnych dyscyplin naukowych, animatorów i popularyzatorów lokalnej kultury. Celem niniejszego artykułu będzie więc analiza i porównanie oznaczeń wybranych dzieł znajdujących się w Łodzi oraz próba odpowiedzi na pytanie, czy istnieje uniwersalny sposób podpisywania dzieł w przestrzeni miejskiej.

NAZEWNICTWO I KRYTERIA WYBORU OBIEKTÓW

Przestrzeń publiczna Łodzi, jednego z większych ośrodków miejskich w Polsce, podlega obecnie gruntownym przemianom w ramach szeroko zakrojonego programu rewitalizacji. W ostatnich latach została na tyle doceniona, że miasto zyskało status turystycznego i wartego odwiedzenia, a nawet nazwano je stolicą street artu (Macdonald, 2019), co zawdzięcza muralom – zarówno ich dużej liczbie jak i wysokiej jakości (Rojo, Harrington, 2013; Hac, 2014; Domaradzki, 2014; Zuch, 2014). Wzrosło też w związku z tym zainteresowanie władz miasta tworzeniem nowych obiektów sztuki. Ich różnorodne formy powstają dzięki zamówieniom, konkursom, festiwalom, a także kreowane są poprzez specjalnie powołaną jednostkę przy Urzędzie Miasta (Łódzkie Centrum Wydarzeń).

Materiałem badawczym będą zatem konkretne podpisy dzieł sztuki istniejących w Łodzi. Dokonany przeze mnie wybór dwudziestu dwóch zróżnicowanych przykładów obejmuje obiekty powstałe na przestrzeni wielu lat, znajdujące się w odmiennych częściach miasta i ufundowane przez różne podmioty. Analiza dotyczy tylko dzieł świeckich usytuowanych w przestrzeni miejskiej, pominięto wolnostojące obiekty znajdujące się na terenach, do których dostęp jest ograniczony lub biletowany. Poddane analizie zostaną opisy (tablice lub elementy z napisami zintegrowane z dziełem) znajdujące się przy tych dziełach sztuki – ich forma, treść, umiejscowienie i dostępność. W stanowiącej część artykułu tabeli zawarto najbardziej reprezentatywne przykłady, z jednej strony ukazujące chaos i niekonsekwencje w oznaczaniu dzieł, z drugiej takie, które mogłyby posłużyć jako wzór dla kolejnych realizacji. Analiza zawartego w tym zestawieniu materiału prowadzi do wyodrębnienia zasad tworzenia podpisu dzieł sztuk w przestrzeni miasta.

Zanim jednak przejdę do przedstawienia owych przykładów, pragnę zaznaczyć, że już samo nazewnictwo sposobów oznaczania dzieł sztuki w przestrzeni publicznej sprawia problem – nie jest jasne, czy mamy do czynienia z tablicą czy tabliczką, a może plaketką, podpisem, czy opisem. Wydaje się, że naturalnym miejscem, w którym należy szukać odpowiedzi na to pytanie, jest muzeum. Niestety w polskim muzealnictwie nie ma zestandaryzowanego nazewnictwa dla takich przedmiotów. W języku angielskim stosuje się jedno określenie – *label*,

które obejmuje zarówno niewielką tabliczkę z tytułem, nazwiskiem i imieniem autora/autorki i datą, jak również szerszy opis⁴. W nielicznych polskich źródłach znaleźć można określenie „podpis”, jak chociażby w dwóch artykułach poświęconych dobrym praktykom opisywania dzieł sztuki, zamieszczonych na blogu Komisji Europejskiej (Szeląg, 2019a, 2019b). Nie ma jednak norm określających, co powinno znaleźć się w podpisie dzieła sztuki. Przeważnie tabliczki zawierają podobną treść, na którą składają się: imię i nazwisko autora/autorki, tytuł, data powstania, technika oraz informacja o tym, z jakich zbiorów pochodzi dane dzieło. Natomiast ich format, kolejność informacji i układ graficzny bywają różne. Dodatkowo dzieło może być opatrzone tekstem kuratorskim lub edukacyjnym, zawierającym np. biogram artysty i szerszy opis pracy. Ze względu na stosowanie różnych określeń, w tym artykule używam dwóch wariantów nazewnictwa – tablica i tabliczka – w zależności od ich wielkości.

Ciekawymi zagranicznymi publikacjami informującymi o tym, jak podpisywać dzieła sztuki są: skrupulatnie opracowany, dziesięciopunktowy przewodnik opublikowany przez Muzeum Wiktorii i Alberta w Londynie⁵ i rozbudowany w formie wielu podpunktów tekst na portalu Muzeum Australijskiego w Sydney (Australian Museum, 2021). Artykuł na temat projektowania i treści tabliczki można odnaleźć także na blogu *Museum Next*, promującym nowoczesne, przyjazne odbiorcom muzea (Faherty, 2022). W wymienionych wyżej źródłach zaleca się przede wszystkim, by tekst był zwięzły i skierowany do przeciętnego odbiorcy⁶.

Efektom umieszczenia odpowiedniej informacji o danym obiekcie jest zwiększenie zainteresowania nim, a nawet wywołanie emocjonalnej więzi między odbiorcą a dziełem sztuki. Pamiętać należy, jak zauważył Arthur Danto, że dopiero zidentyfikowanie obiektu jako dzieła sztuki pozwala na zinterpretowanie go i odbiór jako dzieła sztuki właśnie, a nie jako zwykłego przedmiotu (2006, s. 141–157). Dotyczy to zwłaszcza sztuki współczesnej i to w jej przypadkach tablice informacyjne są szczególnie przydatne.

⁴ Tu warto też nadmienić, że oznaczanie dzieł sztuki w muzeach stało się na tyle istotną częścią doświadczenia sztuki, iż American Alliance of Museums organizuje konkurs na najlepiej opisane dzieło (American Alliance of Museums, 2022).

⁵ Pierwszy przewodnik został opracowany w 2008 r., następnie rozszerzony i ponownie wydany w latach 2013 i 2018. Dwie ostatnie wersje są dostępne online na stronie internetowej muzeum (V&M Museum, 2013, 2018).

⁶ Niezrozumiałe, pisane specjalistycznym żargonem teksty, umieszczone na tabliczkach w Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie (MOC AK) stały się obiektem drwin na Facebooku. Anonimowo prowadzony profil *Podpisy pod obrazkami w MOC AK-u* działał od 2012 do 2014 r., zyskał osiem tysięcy obserwujących i liczne komentarze, „lajki” i udostępnienia przy każdym z postów (Podpisy pod obrazkami w MOC AK-u).

ZESTAWIENIE PRZYKŁADÓW

Tab. Wybrane przykłady sztuki publicznej w Łodzi i ich podpisy (kolejność chronologiczna, wielkość liter, wyróżnienia czcionki i pisownia oryginalne, bez korekty).

Lp. AUTORKA/AUTOR, TYTUŁ, DATA POWSTANIA, TYP OBIEKTU, AKTUALNY ADRES	
TABLICZKA I JEJ TREŚĆ	UWAGI
1. Jadwiga Janus (projekt pomnika), Ludwik Mackiewicz (założenie architektoniczne), <i>Pomnik Martyrologii Dzieci</i>, 1971, rzeźba pomnikowa, Park im. Szarych Szeregów	
Brak	<ul style="list-style-type: none"> • dodatkowe tablice na ziemi z napisami: (1) ODEBRANO WAM ŻYCIE DZIŚ DAJEMY WAM TYLKO PAMIĘĆ (2) DZIECIOM POMORDOWANYM W TYM OBOZIE PRZEZ HITLEROW- SKICH LUDOBÓJCÓW W HOŁDZIE DLA ICH MĘCZEŃSTWA RADA PAŃ- STWA POLSKIEJ RZECZYPOSPOLI- TEJ LUDOWEJ NADAJE ORDER KRZYŻA GRUNWALDU II KLASY 8.V.1971
2. Andrzej Jocz, <i>Caloroczny zegar słoneczny</i>, 1973–1975, zespół rzeźbiarski, Park Staromiejski	
Zegar słoneczny Inwestor: Ł.P.O. Projekt: Andrzej Jocz 73 Realizacja 1973–75	<ul style="list-style-type: none"> • napis na granitowej płycie na podstawie rzeźby
3. Michał Galkiewicz, <i>Synogarlice</i>, 1974, rzeźba, ul. Tatrzańska 31/35	
1974 ROK	
4. Wacław Wołosiewicz, <i>Pomnik Władysława Reymonta</i>, 1978, rzeźba pomnikowa, plac Władysława Reymonta	
1867–1925 LAUREATOWI NAGRODY NOBLA CECH RZEMIOSŁ METALOWYCH ŁÓDŹ 1978 PROJ. W. WOŁOSEWICZ ODLEW – ZAKŁADY „PROGAZ”	<ul style="list-style-type: none"> • napis na cokole
5. Andrzej Jocz, <i>Dzianina</i>, 1898–1992, rzeźba, przedpole Dworca Łódź-Kaliska (od 1997 r.)	
„DZIANINA” PROJEKT 85–96 WYKONANIE 89–91 ANDRZEJ JOCZ PSP ŁÓDŹ LOKALIZACJA: O.S.M. IM. BATOREGO	<ul style="list-style-type: none"> • tabliczka wykonana przez autora z tego samego materiału, co rzeźba

6. Wojciech Gryniiewicz, <i>Ławeczka Tuwima</i>, 1999, rzeźba pomnikowa, ul. Piotrkowska 104	
WYKONANO STARANIEM URZĘDU MIASTA ŁODZI [logotyp] FUNDATORZY / POWSZECHNA KASA OSZCZĘDNOŚCIOWA [logotyp] AIG/LINCOLN Polska [logotyp] WYRZEźBIŁ w 1999 r. W. GRYNIWICZ [sic! – podkreślenie A.D.] POETA JULIAN TUWIM ŁODZIANIN 1894–1953	<ul style="list-style-type: none"> • błąd w nazwisku rzeźbiarza
7. Zbigniew Bińczyk, <i>Pomnik Łodzian Przełomu Tysiącleci</i>, 2000–2003, instalacja, ul. Piotrkowska (odcinek między ulicami Nawrot i Piłsudskiego)	
Miasto Łódź dla swoich mieszkańców Przebudowa ulicy Piotrkowskiej 2012–2014 Inwestor: Urząd Miasta Łodzi Generalny wykonawca: Strabag Sp. z o.o.	<ul style="list-style-type: none"> • ta sama informacja na początku i końcu odcinka nawierzchni ul. Piotrkowskiej z „cegiełkami”
8. Marcel Szytenc helm, Robert Sobociński, <i>Kufer Reymonta</i>, 2001, rzeźba pomnikowa, ul. Piotrkowska 137	
IDEA „GALERII WIELKICH ŁODZIAN” I PROJEKT RZEźBY „KUFER REYMONTA” MARCEL SZYTENCHELM TWÓRCY RZEźBY: ROBERT SOBOCIŃSKI MARCEL SZYTENCHELM FUNDATORZY ADAM CZECHOWICZ I „TEXPRO” sp. z o.o. MAŁGORZATA I ROBERT KARWOWSCY SŁAWOMIR WÓJCIK MARCEL SZYTENCHELM / Dyrektor Artystyczny Studia Teatralnego „SŁUP”	<ul style="list-style-type: none"> • napisy są częścią rzeźby • informacje o autorze i tytule na leżącej na kufrze teczce • postać trzyma książkę z napisem: <i>Władysław Stanisław Reymont (1867–1925) Polski pisarz światowej sławy, laureat literackiej nagrody Nobla upamiętnił Łódź w powieści „Ziemia obiecana”</i> • obok odlany w formie odręcznego pisma fragment „Ziemi obiecanej” oraz podpis Reymonta • brak daty powstania
9. Jarosław Kozakiewicz, <i>Drzwi do muzeum</i>, 2008, instalacja, ul. Ogrodowa 19	
Brak	
10. Marek Janiak, <i>Obelisk Ulicy Piotrkowskiej</i>, 2008, instalacja, ul. Piotrkowska 1	
Dnia 16 maja AD 2008 gdy Prezydentem Miasta Łodzi był Jerzy Kropiwnicki a Przewodniczącym Rady Miejskiej w Łodzi – Tomasz Kacprzak dla uczczenia 185. rocznicy przekształcenia Traktu Piotrkowskiego w ulicę Piotrkowską ustawiony został ten obelisk wysokości 185 cm. Co roku będzie on przyrastał o jeden centymetr Zobowiązujemy następne pokolenia Łodzian do kontynuacji tej idei jako symbolu szacunku dla tradycji Ulicy Piotrkowskiej. / Obiekt wzniesiony na podstawie Uchwały NR XXXII/629/08 Rady Miejskiej w Łodzi z dnia 7.05.2008 r. Zrealizowano ze środków finansowych Miasta Łodzi. / Idea i projekt – Marek Janiak prezes Fundacji Ulicy Piotrkowskiej	<ul style="list-style-type: none"> • informacje rozdzielone na dwie tabliczki

11. Magdalena Walczak, Marcin Mielczarek, <i>Pomnik Misia Uszatka</i>, 2009, rzeźba, ul. Piotrkowska 87	
Urząd Miasta Łodzi przedstawia Pomnik Misia Uszatka wyrzeźbiony przez Magdalene Walczak i Marcina Mielczarka według pomysłu postaci pisarza Czesława Janczarskiego oraz Ilustratora Zbigniewa Rychlickiego [z drugiej strony] PLAN MIASTA / ŁÓDŹ MI SIĘ PODOBA	<ul style="list-style-type: none"> • napisy są częścią rzeźby • informacje w formie trzymanego przez Uszatka planu miasta • dodatkowo koło nóg postaci napis o treści: <i>Odlew B. J. Kwieciński Brzart Pleszew 2009</i>
12. Magdalena Walczak, Marcin Mielczarek, <i>Dziwny Świat Kota Filemona i Bonifacego</i>, 2011, zespół rzeźbiarski, pl. Zwycięstwa 1	
URZĄD MIASTA ŁODZI PRZEDSTAWIA „DZIWNY ŚWIAT KOTA FILEMONA I BONIFACEGO” / RZEŹBA: MAGDALENA WALCZAK, MARCIN MIELCZAREK / SCENARZYSTÓW MARKA NEJMANA I SŁAWOMIRA GRABOWSKIEGO ORAZ PLASTYKA LUDWIKA KRONICA	<ul style="list-style-type: none"> • napisy są częścią rzeźby • informacje na kłębku (jedna z części rzeźby) • trudno stwierdzić kolejność napisów
13. Piotr Saul, Damian Idzikowski, tytuł nieznany, 2013, mural, ul. Spacerowa 8	
Brak	<ul style="list-style-type: none"> • mural z serii „Dzieci Bałut”. • obok muralu napis: <i>Licencja CC BY NC ND uznanie autorstwa użycie niekomercyjne bez utworów zależnych 3.0 Polska</i>
14. Joanna Rajkowska, <i>Pasaż Róży</i>, 2014, mozaika, ul. Piotrkowska 3	
Treść zawarta w aneksie	<ul style="list-style-type: none"> • tabliczka została dodana później, nie przy pierwotnym otwarciu instalacji
15. Awer, <i>Anatomy of Funny Moments</i>, 2018, mural, ul. Pomorska 93	
Brak	<ul style="list-style-type: none"> • z uwagi na to, że cała elewacja jest obrazem, nie zamontowano tablicy • mural zawiera sygnaturę i datę wykonania na szczycie budynku
16. Victor Puzin, <i>Extra Volume. Renovation</i>, 2018–2019, mural, ul. Pomorska 84	
Treść zawarta w aneksie	<ul style="list-style-type: none"> • tablica edukacyjna została dodana rok po powstaniu muralu, po jego dewastacji • dodatkowo na tablicy zdjęcia i kod QR
17. NTK OVCA, bez tytułu, 2018, mural, ul. 6 sierpnia 88	
[logotyp] ŁÓDZKIE DROGI DO NIEPODLEGŁOŚCI WWW.NIEPODLEGLOSC.LODZ.PL 100 LAT NIEPODLEGŁEJ. ONI BYLI TACY JAK MY CZY UMIEMY BYĆ JAK ONI? [koło jednej z postaci] LEGIONISTA PIŁSUDSKIEGO ŁÓDŹ 1914–1918	<ul style="list-style-type: none"> • mural z serii <i>Łódzkie Drogi do Niepodległości</i>. • link do strony internetowej nie działa (stan na kwiecień 2022)

18. Guido van Helten, bez tytułu, 2019, murale, dyptyk, ul. Morcinka 2 i ul. Morcinka 4	
Brak	<ul style="list-style-type: none"> • tablica edukacyjna została zerwana
19. Tomohiro Inaba, <i>Unicorn; A place for stars</i>, 2019, rzeźba, ul. Piotrkowska 165/169	
<p>Rzeźba przedstawiająca jednorożca AUTOR: TOMOHIRO INABA (JAPONIA) TYTUŁ: „UNICORN: A PLACE FOR STARS” 2019 ZADANIE ZGŁOSZONE W RAMACH BUDŻETU OBYWATELSKIEGO DZIĘKUJEMY ZA TWÓJ GŁOS Dowiedz się więcej: www.lodz.pl/budzet_obywatelski [logotyp Łodzi i Budżetu Obywatelskiego]</p>	<ul style="list-style-type: none"> • obok linku kod QR
20. Ylan Anoufa, <i>mAnoufa</i>, 2020, rzeźba, Łódź, ul. Drewnowska 58 (Rynek Manufaktury)	
<p>#MISNANUFA #MANOUFABEAR MEETING POINT Autor: YLAN ANOUFA 5.10.2020</p>	<ul style="list-style-type: none"> • napisy rozdzielone na dwóch stopniach postumentu
21. Jakub Rebelka, <i>Wiedźmin</i>, 2021, mural, ul. Piotrkowska 182	
<p>„Wiedźmin” Mural inspirowany głównym bohaterem sagi fantasy pt. „Wiedźmin”, autorstwa łódzkiego pisarza Andrzeja Sapkowskiego. Autor: Jakub Rebelka Partnerzy: CD PROJEKT RED, „EC1 Łódź – Miasto Kultury” w Łodzi Organizator: Łódzkie Centrum Wydarzeń 2021 [Logotypy partnerów: CD PROJEKT RED, EC1 Łódź, Łódzkie Centrum Wydarzeń]</p>	
22. Marcello Zammenhoff, Jessica Rossolini, <i>Mewa</i>, 2021, instalacja, neon, ul. Tuwima 10	
Brak	

Źródło: opracowanie własne autorki.



Fot. 1. Tabliczka informacyjna przy *Ławeczce Tuwima* [tabela, poz. 6]. Fot. autorka, 2022



Fot. 2. *Ławeczka Tuwima* [tabela, poz. 6]. Fot. CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=127981>



Fot. 3. *Kufer Reymonta* [tabela, poz. 8]. Fot. Mafo, CC BY-SA 3.0,
https://pl.wikipedia.org/wiki/Kufer_Reymonta



Fot. 4. *Kufer Reymonta*, detal [tabela, poz. 8]. Fot. autorka, 2022



Fot. 5. *Pomnik Władysława Reymonta* [tabela, poz. 4]. Fot. Domena publiczna



Fot. 6. *Pomnik Władysława Reymonta*, detal [tabela, poz. 4]. Fot. autorka, 2022



Fot. 7. *Dziwny Świat Kota Filemona i Bonifacego* [tabala, poz. 12]. Fot. autorka, 2022



Fot. 8. *Dziwny Świat Kota Filemona i Bonifacego*, detal [tabela, poz. 12]. Fot. autorka, 2022



Fot. 9. Tabliczka na cokole *Pomnika Jednorożca* [tabela, poz. 19]. Fot. autorka, 2022



Fot. 10. Ylan Anoufa, *mAnoufa* [tabela, poz. 20]. Fot. autorka, 2022

OMÓWIENIE GŁÓWNYCH PROBLEMÓW

Rodzaje informacji i ich zakres

Podstawowymi informacjami o dziele sztuki umieszczanymi na tabliczkach muzealnych są: autor, tytuł i data powstania. W przypadku obiektów w przestrzeni miejskiej, jak wynika z zebranych przykładów, nie jest to standardem. Nawiązując do tradycji sygnowania dzieł plastycznych, ale także graficiarskiego zwyczaju podpisywania się pseudonimem w postaci tagu, niektórzy artyści z obszaru sztuki miejskiej umieszczają na swoich dziełach sygnatury. Powszechne jest to wśród muralistów, dzięki czemu możliwe jest zidentyfikowanie autorstwa poszczególnych prac. Podpis takiego typu, często niezrozumiały i nieczytelny, nie jest jednak łatwym do rozszyfrowania komunikatem dla mniej kompetentnego odbiorcy.

Wydaje się, że informacje o dziele sztuki powinny być czytelne i ogólnodostępne. Po powstaniu muralu włoskiego artysty o pseudonimie Awer, namalowanego na ścianie budynku przy ul. Pomorskiej 67 (tabela, poz. 16), właściciel nieruchomości nie zdecydował się na umieszczenie dodatkowej tablicy, ponieważ cała elewacja stanowi spójną kompozycję. Na poziomie wzroku odbiorcy nie odnajdziemy więc żadnego opisu, możemy jedynie dostrzec znajdujące się wysoko na szczycie budynku datę powstania i pseudonim artysty. Tytuł muralu *Anatomy of Funny Moments* będzie znany już tylko osobom, które zdołają wyszukać informacje o tym dziele w innych źródłach⁷.

Często spotykaną praktyką jest szczególne wyróżnianie inicjatorów powstania konkretnych dzieł lub ich fundatorów. Zauważalne jest to najwyraźniej w przypadku pomników z serii „Galeria Wielkich Łodzian”, ufundowanych przez różne przedsiębiorstwa. Pierwszy z tego cyklu pomnik – przedstawiający Juliana Tuwima (tabela, poz. 6) – jest opatrzony tabliczką z napisem wkomponowanym w zarys otwartej książki. Na jej lewej kartce możemy odczytać, że rzeźbę „wykonano staraniem” Urzędu Miasta Łodzi oraz zobaczyć nazwy firm/fundatorów. Informacje te są dodatkowo wzbogacone dużymi logotypami, bardziej widocznymi niż nazwisko rzeźbiarza. Po prawej stronie odczytamy, kogo przedstawia rzeźba, ale pominięty jest właściwy tytuł pomnika *Ławeczka Tuwima*. Informację o autorze dzieła i dacie zepchnięto w sam róg tablicy, podając inicjał jego imienia, a na dodatek błędnie zapisując nazwisko autora – „W. Gryniwicz” zamiast „W. Gryniewicz”.

⁷ Street art jest popularny w internecie, murale są chętnie fotografowane, a dodatkowo łatwo je zlokalizować, ponieważ zazwyczaj znany jest ich dokładny adres. Co więcej, na temat murali w Łodzi powstało kilka publikacji, w tym katalog wszystkich dzieł powstałych z inicjatywy Fundacji Urban Forms. Por. Kazimierska-Jerzyk i Latuszewska-Syrda, 2020.

W oznaczeniu innego dzieła z cyklu „Galeria Wielkich Łodzian”, *Kufrze Reymonta* (tabela, poz. 8), również nie zastosowano logicznego porządku informacji. Są one zamieszczone na dwóch różnych częściach rzeźby. Obok postaci pisarza widzimy wykonaną z brązu tęczkę, na której zapisano nazwiska twórców rzeźby, fundatorów i osobę odpowiedzialną za ideę „Galerii Wielkich Łodzian”, przy czym tytułu rzeźby musimy szukać w jednej spośród kilkudziesięciu linijek tekstu. O podstawowej przyczynie powstania pomnika – czyli upamiętnieniu Władysława Reymonta, dowiemy się w innym miejscu – dopiero po zauważeniu, że we wnętrzu książki trzymanej przez postać pisarza umieszczono jego krótki biogram. O wysiłku, jaki trzeba włożyć w odnalezienie tych informacji może świadczyć porównanie do drugiego pomnika Reymonta wzniesionego w okresie PRL-u (tabela, poz. 4), zlokalizowanego na placu jego imienia. Wszystkie dane o rzeźbie (autorstwo, czas powstania, informacje o inicjatorach, daty życia pisarza oraz miejsce odlewu) znajdują się tu bezpośrednio na linii naszego wzroku. Zostały zapisane dookoła dolnej części odlewu, stanowiącej bezpośrednią podstawę dla statuy, a od frontu na samym cokole umieszczono odlany z brązu podpis poety. Jednocześnie skala obu przedstawień znacząco się różni, co wpływa na ich odbiór i interakcję⁸. Warto zauważyć, że ów widoczny z daleka podpis Reymonta, stający się ważnym elementem całej kompozycji, wzmacnia upamiętniający charakter tego obiektu.

Kolejnym, wartym omówienia przypadkiem umieszczenia szeregu zbędnych dla przeciętnego odbiorcy informacji, są zadrukowane drobnym pismem dwie tabliczki na *Obelisku Ulicy Piotrkowskiej* (tabela, poz. 10). Ich treść jest napisana nieprzystępnym językiem urzędniczym. Z tekstu dowiemy się dokładnie, jakiego dnia stanęła na Piotrkowskiej rzeźba oraz poznamy numer uchwały przyjętej w tej sprawie, natomiast autor dzieła wymieniony jest na samym dole, tytuł pracy zaś w ogóle nie został podany wprost. Choć interesująca jest koncepcja obiektu zmieniającego się z każdym rokiem, trudno te zmiany zauważyć, a sama forma obelisku nie zapada w pamięć.

Powstawaniu „największego w Polsce muralu”⁹ towarzyszyła szeroko zakrojona kampania informacyjna we wszystkich kanałach promocyjnych prowadzonych przez Urząd Miasta Łodzi, a następnie także w innych mediach, dzięki czemu *Wiedźmin* (tabela, poz. 21) zyskał miano jednego z najbardziej rozpoznawalnych obiektów sztuki miejskiej w Polsce¹⁰. Praca została opatrzona tablicą ze wszelkimi niezbędnymi informacjami, łącznie z pochodzeniem pisarza. Znajduje się tam również dopisek uzasadniający powstanie muralu w Łodzi i niejako

⁸ O różnicach w recepcji „ławeczek” i monumentalnych pomników por. Karpińska (2013).

⁹ Powierzchnia muralu to ok. 2000 m² (Szynek, 2021).

¹⁰ Należy podkreślić, że sława ta związana jest przede wszystkim z nośnym hasłem „największy mural” oraz komercyjną popularnością uniwersum *Wiedźmina*, nie z jakością dzieła, które bardziej niż murałem jest ilustracją nałożoną na trzy ściany. Ponadto Manhattan to miejsce niezwykle istotne na mapie Łodzi, które mogło być wykorzystane do przedstawienia historii lokalnej.

zakorzeniający go lokalnie. Inicjatorem przedsięwzięcia jest Łódzkie Centrum Wydarzeń, które w tym samym roku doprowadziło do powstania kolejnego dzieła – neonu *Mewa* (tabela, poz. 22). Niestety w przypadku tego obiektu nie zadbano o jakiegokolwiek oznaczenie, choć dzieło ma ciekawą wymowę, a autorami są lokalni artyści – Marcello Zamenhof i Jessica Rossolini.

Na podstawie zebranego materiału można stwierdzić także, że informacja na temat tytułów dzieł nie zawsze jest dostępna dla odbiorców. Wywołuje to ciekawą zjawisko uproszczenia nazwy, gdy tytuł jest trudny do zapamiętania. Rzeźby są identyfikowane poprzez skrócenie lub stworzenie odmiennego określenia, często odbiegającego od oryginalnego tytułu nadanego dziełu przez autora. Przykładem funkcjonowania tego rodzaju skojarzenia jest stojąca przy zbiegu ulic Piotrkowskiej i Piłsudskiego rzeźba jednorożca (tabela, poz. 18), oznaczona tabliczką na postumencie. Jej treść może być myląca, gdyż bardziej niż tytuł, widoczny jest pogrubiony napis „Rzeźba przedstawiająca jednorożca”. Oficjalny tytuł nadany przez artystę – *Unicorn; A place for stars* – zupełnie się nie przyjął w powszechnym obiegu informacji¹¹. Stosowana jest nazwa skrótowna, czyli po prostu *Jednorożec*, a rzeźba doczekała się własnego fanpage’a na Facebooku (Pomnik Jednorożca). Choć inicjatorzy upewniają napisem, że jest to „rzeźba przedstawiająca jednorożca” i zwracają tym samym uwagę na artystyczny charakter obiektu, powszechnie mówi się o nim jako o pomniku. Dzieje się tak zapewne z powodu umieszczenia figury na cokole, jak również za sprawą historii nierozstrzygniętego konkursu właśnie na „pomnik »Rodziny jednorożców«” w 2017 r., czego skutkiem było zamówienie wspomnianej wyżej rzeźby.

Istnieją przypadki, że potoczna nazwa w niczym nie przypomina oryginalnego tytułu. Na rogu ulic Puszkina i Rokicińskiej znajduje się jedna z najbardziej charakterystycznych rzeźb Andrzeja Jocz *Dzianina* (tabela, poz. 5), przez Łódzian zwana *Serem* (lub *Pomnikiem sera*). Praca opatrzona jest umieszczoną powyżej linii wzroku tabliczką, na której ręcznie wypisane są tytuł, autorstwo, informacja o datach powstania i lokalizacja. Niestety umiejscowienie tabliczki oraz sposób zapisu bardzo utrudniają odczytanie informacji. Być może to jest jeden z powodów zmiany nazwy dzieła, choć głównym jest zapewne sam wygląd rzeźby, a zwłaszcza „bąblujące” otwory, które nasuwają skojarzenie z dziurawym serem. Wprawdzie oryginalny tytuł nawiązujący do włókienniczych tradycji Łodzi¹² powinien się spopularyzować, utrwaliła się głównie powszechna nazwa. Ten fenomen został później oceniony pozytywnie przez samego artystę, który uznał, że dzięki temu, „rzeźba przyjęła się społecznie” (Nowakowska, 2021).

¹¹ Oficjalny tytuł nie był wspominany w artykułach tuż po postawieniu rzeźby, jak też w kolejnych latach (PAP, 2019; Feretycki, 2022).

¹² Inny pomnik Andrzeja Jocz nawiązujący do historii Łodzi to *Czółenka*, którego forma została zainspirowana przez czółenka włókiennicze (Nowakowska, 2021).

Kolejnym tego rodzaju przypadkiem jest rzeźba Michała Gałkiewicza stojąca przy ul. Tatrzańskej przed dawnym domem spokojnej starości. Oficjalny tytuł, jak przytaczają źródła, to *Synogarlice*¹³ (tabela, poz. 3), jednak większości łodzian jest znana jako *Goląbki*. Do informacji o tytule nie dotrze jednak przeciętny mieszkaniec, ponieważ na rzeźbie widnieje jedynie data powstania. Potoczna nazwa została nadana przez pierwsze, bliskie skojarzenie.

Jednocześnie należy podkreślić, że w przypadku wymienionych wyżej przykładów nieznajomość tytułu nie wpływa na ich rozpoznawalność i możliwość lokalizacji, są to obiekty znane i stanowią często ważne punkty orientacyjne na mentalnych mapach miasta (por. Lynch, 1970, s. 78–83). To zjawisko orientacji w przestrzeni opartej na znajomości charakterystycznego punktu wykorzystali inicjatorzy postawienia na rynku Manufaktury rzeźby przedstawiającej trzy-metrowego misia (tabela, poz. 20): „»Spotkajmy się przy misiu«, »Pod mAnoufą«, »Jak to gdzie? Koło misia« – może już niedługo tak łodzianie będą umawiać się w Manufakturze” – możemy przeczytać w portalu TUŁÓDŹ.PL (MG, 2020). Problemem jest jednak niekonsekwencja w nazwie. Oficjalnie rzeźba nosi tytuł *mAnoufa*, który jest kontaminacją nazwiska autora Ylana Anoufy i potocznej nazwy centrum handlowego. Na postumencie widoczne są napisy z popularnymi przede wszystkim na Instagramie hasztagami #mismanufa #manufabear oraz dopiskiem „Meeting Point”, co pokazuje, że tytułu dzieła używa się dość dowolnie. Utrwalenia tytułu nie ułatwia też pisownia.

Niedaleko tego obiektu znajduje się inne dzieło, które mogłoby pełnić podobną funkcję, co sugeruje sam tytuł obiektu *Drzwi do muzeum* (tabela, poz. 9). Instalację Jarosława Kozakiewicza zamontowano w 2008 roku przed wejściem do muzeum w związku z otwarciem na terenie Manufaktury nowej filii Muzeum Sztuki – ms2. Ciekawe jest, że instytucja (możliwe, że intencjonalnie) nie oznaczyła dzieła, co więcej jednak, nie dowiemy się o nim także z portalu internetowego muzeum, ponieważ nie zostało tam uwzględnione¹⁴.

Niekonsekwencje w formułowaniu tytułów

Kolejnym problemem, który dotyczy dzieł sztuki w przestrzeni miejskiej jest niekonsekwentne nadawanie im tytułów przez inicjatorów lub autorów dzieł. W przypadku rzeźb należących do serii „Łódź Bajkowa”, upamiętniającej

¹³ Materiały na temat rzeźbiarza zostały opracowane przez Michała Dondzika, który jest autorem katalogu dzieł (2017) oraz serii krótkich filmów dokumentalnych na temat każdej z prac (2021). Sam Gałkiewicz w wywiadach stosuje nazwy wymiennie (Gronczewska, 2020).

¹⁴ Chodzi tu o podstronę Muzeum Sztuki w Łodzi (<https://zasoby.msl.org.pl/>), która ma ułatwiać dostęp i zrozumienie dzieł sztuki współczesnej. Jedyna informacja o dziele Kozłowskiego udostępniona przez muzeum to archiwalna notatka o planowanym otwarciu ms2 (zakładka https://msl.org.pl/artysci_dla_muzeum/), która choć podaje autorstwo, tytuł oraz inspirację, zawiera jedynie wizualizację, a nie autentyczne zdjęcie obiektu.

bohaterów seriali dla dzieci wyprodukowanych w łódzkiej wytwórni filmów animowanych Se-Ma-For, wiadomości o tytułach poszczególnych rzeźb są niespójne, zwłaszcza biorąc pod uwagę, że mamy do czynienia z zaplanowanym cyklem obiektów. Jako pierwszy z serii wykonano *Pomnik Misia Uszatka* (tabela, poz. 11), natomiast kolejnej rzeźbie nadano tytuł *Dziwny świat Kota Filemona i Bonifacego* (tabela, poz. 12), choć serial był emitowany pod nazwą *Dziwny świat Kota Filemona*. Następne tytuły również wskazują na niekonsekwencję w nazewnictwie: niekiedy stosowany jest tytuł opisowy (np. *Rzeźba bohaterów filmu Zaczarowany Ołówek*) albo odnoszący się do imienia postaci (np. *Plastuś*, chociaż tytuł książki i serialu to *Plastusiowy pamiętnik*). Także scalająca serię, formuła „Miasto Łódź przedstawia” nie zawsze jest powtarzana w podpisach (brak jej np. w przypadku *Coralgola*). Informacji o oryginalnych tytułach dzieł z tej serii nie znajdziemy na oficjalnej podstronie Urzędu Miasta poświęconej turystyce, choć znajdujący się tam spis rzeźb zawiera m.in. takie informacje jak lokalizacja, data odsłonięcia, autorzy, wielkość (Bajkowa Łódź).

Problem (nie)znajomości historycznego kontekstu miejsc pamięci

Niektóre obiekty sztuki w przestrzeni miejskiej zostały stworzone jako wyznaczniki miejsc pamięci, a wówczas kwestia zaznajomienia odbiorcy z tą funkcją jest istotna. Przykładem tego typu dzieła jest *Pomnik Martyrologii Dzieci* (tabela, poz. 1) w parku im. Szarych Szeregów zaprojektowany przez Jadwigę Janus i Ludwika Mackiewicza w 1971 roku. Dzieło to również doczekało się nazwy opisowej, powszechnie nazywane jest *Pękniętym Sercem*. Odwiedzając to miejsce, nie odnajdziemy jednak informacji na temat autorstwa, tytułu, nie dowiemy się też zbyt wiele o kontekście historycznym¹⁵. Dwie tablice umieszczone w bezpośrednim sąsiedztwie rzeźby nie dają odbiorcy klarownego wyjaśnienia, choć jedna z nich nawołuje do zachowania pamięci. Z drugiej dowiemy się nie tyle o historii pomnika (kontekst powstania został podsumowany w ośmiu słowach: DZIECIOM POMORDOWANYM W TYM OBOZIE PRZEZ HITLEROWSKICH LUDOBÓJCÓW), co o nadaniu bohaterom pomnika wojskowego odznaczenia z okresu Polski Ludowej. Możliwe, że intencją twórców tego założenia było niedopowiedzenie oraz stworzenie nastroju niepokoju i zadumy za pomocą samej formy, skali i umiejscowienia pomnika. Jednakowoż umieszczenie tabliczki podającej tytuł i autorstwo nie byłoby chyba zbyt dużą ingerencją zmieniającą ideę obiektu.

¹⁵ Na szczęście zadbano o to, by dostatecznie dobra informacja o obiekcie znalazła się na stronie internetowej Urzędu Miasta Łódź. Tekst zawiera zarówno informację o nazistowskim obozie dla dzieci i młodzieży, historię powstania dzieła, jak również biogram artystki (Pomnik Martyrologii Dzieci „Pękniętego Serca” w Parku im. Szarych Szeregów).

Jeszcze mniej informacji możemy uzyskać, napotykać na murale z cyklu „Dzieci Bałut” (tabela, poz. 13), które nie są oznaczone w żaden sposób. Jest to jednak działanie celowe. Jak wyjaśniają organizatorzy

Dzieci Bałut – murale pamięci to w nowatorski sposób opowiedziana historia dzieci polskich i żydowskich z Bałut (dzielnicy Łodzi), gdzie w czasie okupacji hitlerowskiej było łódzkie getto oraz obóz dla dzieci polskich. Nasz projekt poświęcony jest łódzkim dzieciom z okresu wojny, często bezimiennym małym bohaterom. Projekt ma przypomnieć tę historię przez pokazanie autentycznych sylwetek bałuckich dzieci z czasu okupacji, czerpiąc z nielicznych, archiwalnych fotografii. Obrazy dzieci naturalnej wielkości zostaną wykonane przez profesjonalnych artystów w formie streetartowych murali 3D na ścianach bałuckich kamienic, przy wykorzystaniu najnowszych technik (Dzieci Bałut – Murale Pamięci).

Niestety brak jakichkolwiek oznaczeń w pobliżu murali sprawia, że trudno jest odnaleźć informacje o tym projekcie, nie znając wcześniej tytułu cyklu¹⁶.

Lokalne pamiątki i prywatne narracje

Wiele dzieł odnosi się do jednostkowych historii, lokalnych potrzeb, wówczas czytelność ich sensu nabiera szczególnej wagi. Łódź jako stosunkowo młode miasto¹⁷ potrzebowało stworzenia nowych mitów, a przykładem takiego działania jest chociażby *Pomnik Łoździan Przełomu Tysiącleci* (tabela, poz. 7). Jak opisują jego twórcy:

idea budowy Pomnika była prosta – miał on być zbudowany nie dla łoździan, ale przez nich samych. Pomnik miał uzewnętrznić aktywny i pozytywny stosunek mieszkańców do swego miasta. Jako formę wyrazu wybrano kostki brukowe sygnowane imieniem i nazwiskiem fundatora. W zasadzie na Pomnik Łoździan składają się aż trzy pomniki, wybudowane w różnych latach. Pierwszym, składającym się z 13454 kostek, jest Pomnik Łoździan Przełomu Tysiącleci, wzniesiony w latach 2000–2003. W roku 2014 dołączyły do niego Pomnik Łoździan Nowego Millenium (3046 kostek) oraz Pomnik Łoźdzkiej Tożsamości (Pomnik Łoździan).

Niestety, nie znając wcześniej historii powstania pomnika, trudno dotrzeć do jakiegokolwiek informacji o tej inicjatywie, ponieważ w przestrzeni miejskiej nie została umieszczona żadna tabliczka zawierająca tytuł tego obiektu.

¹⁶ Strona internetowa projektu obecnie już nie jest dostępna, zaś profil na Facebooku był aktualizowany do 2016 roku. Informację o autorach uzyskałam z popularnego łódzkiego bloga (Czechowicz, 2018).

¹⁷ Chociaż Urząd Miasta organizuje już 599 Urodziny Łodzi, to główny rozwój miasta przypada na XIX wiek, co widać w układzie ulic, architekturze, jak również zachowanych przekazach.

Nieco odmiennym typem obiektu znajdującego się w przestrzeni miejskiej, lecz równie wymownym nośnikiem historii – tym razem prywatnej – jest zlokalizowany przy ul. Piotrkowskiej *Pasaż Róży* (tabela poz. 14) Joanny Rajkowskiej. Projekt opisany jest na stronie artystki w następujący sposób:

„Pasaż Róży” jako tytuł projektu dla miasta Łodzi i jako fraza, ma dla mnie dwójakie znaczenie. Z jednej strony jest to nawiązanie do lokalizacji projektu – wąskiego podwórka na tyłach kamienicy przy ul. Piotrkowskiej 3. Podwórko to ma stać się pasażem, przejściem do ul. Zachodniej, dokąd życie z Piotrkowskiej ucieka w stronę zespołu Manufaktury. Jest to idea zbudowania specjalnego miejsca – traktu, i tym samym przekierowania ludzkiej obecności i uwagi. Z drugiej strony Pasaż Róży obrazuje drogę, jaką przeszła moja córeczka Róża, od niewidzenia, do – widzenia (Rajkowska, 2014).

Tablicę informującą o projekcie umieszczono przy wejściu od ul. Piotrkowskiej, jednak nie znajdziemy na niej historii o chorobie Róży¹⁸, zawiera ona natomiast podziękowania dla konkretnych osób i instytucji¹⁹.

Zawartość edukacyjna

Przykładem informacji umieszczonej obok dzieła, wartym szczególnej uwagi, jest tablica edukacyjna przy muralu Victora Puzina na ul. Pomorskiej (tabela, poz. 16). Zawiera ona zarówno genezę powstania dzieła, obszerną notę biograficzną artysty, jak również historię o tym, jak niedługo po powstaniu mural został zdewastowany przez kibicowskie tagi. Możemy przeczytać na tablicy:

W 2019 roku artysta odwiedził Łódź po raz kolejny i zaprojektował alternatywną aranżację ściany. Wydzielił dolną część, w której umieścił swoje tagi. W ten sposób wyznaczył pole do ewentualnych dalszych interwencji miłośników piłki nożnej, sugerując, że mogą stać się współtwórcami dzieła sztuki, a ich tagi mogą dialogować z pozostałą częścią pracy.

Odnowionej pracy nadano nowy tytuł *Extra Volume. Renovation*, mamy tu więc do czynienia z dość rzadką sytuacją zmiany tytułu dzieła już po jego powstaniu.

Podobna tablica zawierająca dokładnie opisaną historię dzieła była umieszczona na jednym z budynków przy ul. Morcinka, na którym znajdują się murale Guido van Heltena z 2019 roku (tabela, poz. 18). Tablica wykonana z tworzywa

¹⁸ W trakcie składania artykułu do druku dodano przy obiekcie uszczegóławiającą informację o idei projektu, co potwierdza opisywaną w tekście potrzebę.

¹⁹ Miejsce stało się jednym z najbardziej rozpoznawalnych „atrakcji” Łodzi, wobec czego przedstawiciele Wydziału Kultury Urzędu Miasta Łodzi postanowili przeprowadzić remont wokół Pasażu, ale bez konsultacji z artystką, „wzbogacili” przestrzeń o krzewy różane spłaszczając tym samym oryginalne znaczenie pracy. „Naruszają one jego integralność wizualną i sprowadzają charakter otoczenia Pasażu do zupełnie innego poziomu” (Polak).

sztucznego została jednak celowo zniszczona²⁰, wobec czego obecnie nie jesteśmy w stanie dowiedzieć się niczego na temat tego dzieła. Tu, mając na uwadze trwałość medium i dostęp do tych informacji, dochodzimy do kolejnych problemów związanych ze skutecznym oznaczaniem dzieł, tj. miejsca umieszczenia tabliczki informacyjnej, materiałów oraz możliwości jakie daje wykorzystanie nowych technologii.

Wskazane tutaj tablice edukacyjne, będące najobszerniejszymi opisami dzieł w przestrzeni publicznej w Łodzi, są rezultatem szerszego zamierzenia Fundacji Urban Forms, które zrealizowano w ramach specjalnego projektu „Jak to z murałem było”, dofinansowanego w Programie Mikrogranty „Łódzkie na plus” w 2019 roku ze środków Samorządu Województwa Łódzkiego oraz Programu Fundusz Inicjatyw Obywatelskich na lata 2014–2020.

Umiejscowienie podpisów

Analizując zebrane przykłady, można zauważyć, że najczęściej tabliczki informacyjne są umieszczone w bezpośrednim sąsiedztwie dzieła, ale niekiedy także stanowią jego część. Informacje o rzeźbach z serii „Łódź Bajkowa” zostały wkomponowane w dzieła (np. na trzymanym przez Misia Uszatka planie miasta lub na kłębku leżącym obok kotów Filemona i Bonifacego), przez co odbiór dzieła nie jest zaburzony, ale z drugiej strony utrudnia odczytanie informacji, ponieważ są one umieszczone na ziemi (czy chodniku) albo tuż nad jej powierzchnią. Podobnie jest w przypadku tabliczki przy rzeźbie Andrzeja Jocza *Dzianina*, na której napis został odręcznie wypisany przez autora. Co więcej oznaczenie to wykonane jest z tego samego materiału co rzeźba, przez co wtapia się tło i trudno je dostrzec. Niełatwo również znaleźć informację na temat *Calorocznego zegara słonecznego* (tabela, poz. 2), który ustawiony jest na dużej podstawie, stanowiącej „tarczę zegara”. Tablicę zamontowano w przeciwnym końcu platformy, aniżeli ten z którego na nią wchodzimy, spacerując parkowymi alejkami. Przeczytanie tego typu informacji często wymaga od odbiorcy dodatkowego zaangażowania – obejścia rzeźby, pochylenia się, co nie zawsze jest zgodne z ideą postulowanego obecnie projektowania uniwersalnego (Norweskie Ministerstwo Środowiska, 2015).

ZAKOŃCZENIE

Podsumowując, należy stwierdzić, że problem dostępu do informacji na temat dzieł sztuki w przestrzeni miejskiej jest rozległy i złożony. W niemalże wszystkich przytoczonych przykładach podpis powinien być skonstruowany inaczej

²⁰ Na początku 2020 roku również sam mural został zdewastowany i pokryty tagiem.

albo chociażby poprawiony i uzupełniony. Widoczna jest nieznamość konwencji oznaczania dzieł sztuki i braki w treści podpisów, toteż przeważa dezinformacja.

Dodatkowym zagadnieniem, które wymaga uwagi, jest estetyka i trwałość systemów oznaczania dzieł sztuki. Materiały najczęściej są wykorzystywane do produkcji tabliczek informacyjnych to stopy metali, kamień (sztuczny i naturalny), a także tworzywa sztuczne (np. PCV, szkło akrylowe). Te ostatnie najbardziej narażone są na zniszczenie, lecz z drugiej strony trwałość materiału może być przeszkodą przy wprowadzaniu jakichkolwiek (a czasem koniecznych²¹) zmian.

Nowe technologie ułatwiły dostęp do dodatkowych treści, umieszczanych w Internecie. Wykorzystała to chociażby Fundacja Urban Forms, która na edukacyjnych tablicach umieściła kody QR odnoszące do materiałów wideo z powstania dzieła („*Extra volume*” 3D facade and installation in Lodz/Poland, 2018), natomiast Urząd Miasta umieścił kod QR na tabliczce *Pomnika Jedno-roszka* do promowania głosowania w budżecie obywatelskim. Niestety nie zawsze dba się o aktualizację tych treści, jak w przypadku cyklu murali „Łódzkie Drogi do Niepodległości” (tabela, poz. 17), dla którego utworzono stronę internetową (obecnie nie jest już ona dostępna, chociaż projekt był realizowany zaledwie kilka lat temu).

Śledząc losy poszczególnych obiektów z przestrzeni miejskiej widać, że ich potencjał kulturotwórczy oraz miejscotwórczy nie jest w pełni wykorzystywany. Odnosząc się ponownie do osiągnięć z dziedziny muzealnictwa, warto przytoczyć wynik badania przeprowadzonego przez Uniwersytet Wiedeński. Pokazuje on, że odpowiednie umieszczenie informacji w muzeach znacząco wzmacnia zainteresowanie dziełem, a przez to jego zrozumienie (Reitstätter, Galter, Bakondi, 2022), co jest, moim zdaniem, możliwe również w przypadku obiektów w przestrzeni publicznej. Wobec tego wydaje się zasadną próbą sformułowania specyficznej listy potrzeb. Wzorując się zatem na wspomnianym wcześniej przewodniku Muzeum Wiktorii i Alberta chciałabym przedstawić postulaty dotyczące oznaczania dzieł sztuki w przestrzeni miejskiej:

1. **Odbiorcami jesteśmy my wszyscy** – znawcy, amatorzy i osoby zupełnie nie zainteresowane sztuką. Komunikat powinien być dostosowany do każdego odbiorcy, zatem posługujemy się językiem możliwie prostym.
2. **Uporządkowanie informacji.** Przy dziele musi być informacja o autorstwie, tytule i dacie powstania. Warto przy tym zwracać uwagę na kolejność podstawowych danych i trzymać się standardowych opisów stosowanych w muzealnictwie, choć podpis dzieła w przestrzeni publicznej nie jest tym samym, co jego opis muzealny, czy opis obiektu dziedzictwa kulturowego. Te, jak wiadomo, są zestandaryzowane (zob. *Legal and Practical*

²¹ Jak w przypadku *Laweczki Tuwima*, na której nazwisko autora rzeźby zostało błędnie zapisane.

Measures Against Illicit Trafficking in Cultural Property. UNESCO Handbook), a w ich konstruowaniu dąży się do szczególowości. Istotne wydaje się przede wszystkim to, jak dokonać selekcji danych, by komunikowanie o dziełach było efektywne.

3. **Kogo/co przedstawiamy?** Tworząc pomnik znanej osoby warto zamieścić imię, nazwisko oraz daty życia przedstawionej osoby. Pomniki będące symbolami i nośnikami historii powinny być zaopatrzone w zwięzłą informację na ten temat.
4. **Informacja powinna być dobrze widoczna i czytelna.** Tablice i tabliczki powinny być też wykonane z trwałych i dobrej jakości materiałów odpornych na zniszczenia.
5. **Unikajmy redundancji** – powtórzenie informacji może prowadzić do obniżenia czytelności tekstu.
6. **Fundatorzy i inicjatorzy to dodatkowa, a nie kluczowa informacja.** Nie powinna być zatem najbardziej wyeksponowana. Taką informację można byłoby umieścić na dodatkowej tablicy.
7. **Konsekwencja.** Tworząc podpis dzieła sztuki, kierujemy się dobrymi przykładami, opisując dzieło sprawdzamy informację w rzetelnych źródłach.
8. **Aktualizacja.** Możliwe jest dodanie dodatkowych systemów informacyjnych do już istniejących, poza tym dostęp do nowych technologii pozwala na uzupełnienie informacji odsyłaczem do opracowanych już materiałów.

Stosując się do wymienionych wyżej punktów, proponuję uwzględniać minimalną i zarazem obowiązującą zawartość informacji. Ponieważ rozmaite nazwy własne (nazwiska lub pseudonimy, tytuły dzieł czy nazwy wydarzeń) są niejednokrotnie niezrozumiałe, złożone, zapisane w różnych językach (co widać w poniższym przykładzie), sądzę, że należy je poprzedzać określeniami kategorii (autor, tytuł, rok powstania, wydarzenie). Oto przykład takiej tabliczki informacyjnej (tabela, poz. nr 15).

<p>Autor: Awer (Włochy) Tytuł: <i>Anatomy of Funny Moments</i> Rok powstania: 2018 Wydarzenie: Festiwal Urban Forms „Miejsce” [logotyp fundacji]</p>
--

Przykładowa tablica, opracowanie własne autorki.

Zaproponowana tu tablica zawiera, podkreślę ponownie, minimum informacji, które potrzebne są odbiorcy do identyfikacji dzieła. Analiza łódzkich przykładów wskazała, że głównym problemem jest całkowity lub częściowy brak

zasadniczych treści. Pod dyskusję można poddać konieczność informacji dodatkowych, które często postulowane są przez specjalistów (konserwatorów, muzealników, historyków sztuki), takich jak wymiary dzieła, materiał, technika (Kazimierska-Jerzyk, 2019, s. 21)²². Moim zdaniem nie są one jednak niezbędne do recepcji dzieła sztuki w przestrzeni publicznej przez odbiorców o różnych kompetencjach. Podobny problem stanowią informacje (np. o źródłach finansowania) związane z wymogami zawartymi w projektach i grantach. Proponuję więc, by ten uzupełniający tekst umieszczać na dodatkowych nośnikach bądź poniżej podstawowych treści.

Zdaję sobie sprawę, że niniejszy artykuł nie wyczerpuje tematu opisywania i znakowania dzieł sztuki w przestrzeni publicznej, a jest zaledwie przyczynkiem do dalszej dyskusji. Do rozważenia pozostają w dalszym ciągu kwestie dodatkowych oznaczeń, np. szlaków, ścieżek itp. atrakcji dla turystów chcących oglądać sztukę np. jednego autora. Zadać można pytanie, czy opis pomników powinien wyglądać tak samo jak dzieł *stricto* dekoracyjnych, czy cykle dzieł mogą mieć swój specyficzny opis, podobnie jak serie fundowane przez tę samą instytucję. Trzeba też pamiętać o założeniach, gdzie intencjonalnie nie podaje się autorstwa lub tytułu, gdyż mają one „mówić same za siebie”. Osobną kwestią jest sprawa, kto powinien być odpowiedzialny za podpisywanie dzieł, formę tych podpisów oraz ich dalszą ochronę, zwłaszcza w przypadku dzieł już od dawna istniejących w przestrzeni oraz czy da się wprowadzić jednolity system obejmujący np. obszar całego miasta. Warto też w planowaniu rozważyć postulaty wspomnianego już przeze mnie projektowania uniwersalnego.

ANEKS DO TABELI

(pisownia, w tym wyróżnienie wielkości liter i interpunkcja, jak w oryginale)

Pozycja nr 14. Joanna Rajkowska, *Pasaż Róży*, treść napisu:

Pasaż Róży Joanny Rajkowskiej powstał w latach 2013–2014 w ramach projektu Diamenty Łodzi, jak część festiwalu Łódź Czterech Kultur: dyrektor artystyczny festiwalu: Zbigniew Brzoza, współpraca – Dorota Krauze i Jacek Wiśniewski; przy wsparciu programu Mia100 Kamienic: Tomasz Piotrowski – Przewodniczący Zespołu ds. Mia100 Kamienic, Marcin Objalski – Dyrektor Biura Rewitalizacji i Rozwoju Zabudowy Miasta, Małgorzata Milewska – Zastępca Dyrektora Biura Rewitalizacji i Rozwoju Zabudowy Miasta.

Darczyńca lusterek – Bartłomiej Madej, firma mGlass, we współpracy z Marcinem Kamińskim, Rafałem Lewandowskim i Dariuszem Cieplakiem.

Joanna Rajkowska i dyrekcja festiwalu Łódź Czterech Kultur pragną gorąco podziękować nastę-

²² W podręczniku UNESCO wymienia się dziewięć kategorii informacji: typ obiektu, materiały i techniki, wymiary, inskrypcje, cechy wyróżniające, tytuł, treść (*subject*), data lub okres powstania, autor (*maker*). Powinny być one zawarte w muzealnej karcie katalogowej m.in. w celu ochrony, zapobiegania kradzieży i falsyfikacji (*Legal and Practical* [...], 2006, s. 20–24).

pującym instytucjom i osobom: / Hannie Zdanowskiej – Prezydentowi Miasta Łodzi; Agnieszce Nowak – Wiceprezydentowi Miasta Łodzi; Markowi Janiakowi – Architektowi Miasta, Kamili Kwiecińskiej-Trzewikowskiej – Miejskiemu Konserwatorowi Zabytków, Małgorzacie Laurentowicz-Granias – Dyrektorowi Muzeum Miasta Łodzi; Mai Jakóbczyk – Zastępcy Dyrektora Muzeum Miasta Łodzi; / RWSL – pracowni architektonicznej; / Firmie BGR BAU – Generalnemu Wykonawcy remontu kamienicy Katarzynie Zuchmańskiej; / Firmie CICH BUD; / Cezaremu Cichoszowi; Arturowi Plaskocie; Krzysztofowi Biesieckiemu; / Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi. Jej Magnificencji prof. Jolancie Rudzkiej-Habisiak; Dziekanowi Wydziału Grafiki i Malarstwa – prof. Zdzisławowi Olejniczakowi; Asystentce w Pracowni Malarstwa III na Wydziale Grafiki i Malarstwa – Aleksandrze Ignasiak; / Instytutowi Filozofii Uniwersytetu Łódzkiego; dr Wioletcie Kazimierskiej-Jerzyk / oraz wykonawcom projektu: Sylwii Dworeckiej; Katarzynie Fleszar; Dominice Federowicza; Karolinie Gębka; Marcinie Giec; Lidii Jabłońskiej; Kai Kai; Marcie Kosiewicz; Aleksandrze Kozioł; Ewelinie Ledzion; Katarzynie Lendzion; Martynie Majdzie; Monice Malinowskiej; Paulinie Matuszelańskiej; Michałowi Matysiakowi; Helenie Oczkoś; Marcie Irenie Pietrzak; Katarzynie Stręg; Annie Świątek; Sabinie Świątkowskiej; Magdalenie Świtaj-Wolnickiej; Darii Szymańskiej; Magdalenie Wasieńskiej; Paulinie Wlazły; Mai Wolniewskiej; Magdalenie Wójcik; Karolinie Zaborskiej; Ewelinie Zawiślan; Irenie Zieniewicz oraz Michałowi Antosiakowi i Filipowi Woźniakowi
Łódź, październik 2014

Pozycja nr 16. Victor Puzin, *Extra Volume. Renovation*, treść napisu:

PL Victor Puzin, Rosja, *Extra Volume. Renovation*, 2019, mural, wymiary: 12 x 4,8 m, Łódź, ul. Pomorska 84 / **ENG** Victor Puzin, Russia, *Extra Volume. Renovation*, 2019, mural, size: 12 x 4,8 m, Łódź, 84 Pomorska St.

Geneza i inspiracje

Mural powstał w ramach Urban Forms Festival 2018 (w latach minionych festiwal sztuki miejskiej w Łodzi odbywał się pod nazwami Festiwal „Energia Miasta” oraz Festiwal Galeria Urban Forms), na który Fundacja Urban Forms zdobyła środki, biorąc udział w konkursie Wydziału Kultury Urzędu Miasta Łodzi dla organizacji pozarządowych. Dzieło zostało odnowione na prośbę mieszkańców w wyniku ponownej współpracy Fundacji Urban Forms z Victorem Puzinem w 2019 roku.

Motywy przewodnim festiwalu w 2018 roku było MIEJSCE. Temat ten wybrano, biorąc pod uwagę rezultaty badań i konsultacji prowadzonych przez Fundację. Wynika z nich, że murale i inne obiekty sztuki miejskiej wzbudzają silne emocje nie tylko artystyczno-estetyczne, ale i społeczno-tożsamościowe, stają się punktami orientacyjnymi oraz przekształcają anonimową i obojętną przestrzeń w nacechowane emocjami, własne miejsca. Obiekty, na których zostały wykonane dzieła w 2018 roku, zaproponowali łodzianie – mieszkańcy konkretnych domów, deklarując gotowość poniesienia części wydatków związanych z powstaniem murali, takich, jak koszty materiałów, rusztowań czy uprzedniego przygotowania ścian. Miejsca prowadzonych prac artystycznych oznaczono, a w ich pobliżu dyżurowali wolontariusze udzielający informacji. Ta edycja festiwalu charakteryzowała się też spójnością artystyczną, wybrano bowiem artystów reprezentujących gatunek malarstwa iluzjonistycznego (często określanego jako 3D), dotąd nieznanie wykorzystywanego w Łodzi (specyficzną odmianą tego malarstwa pod postacią anamorfozy była nieistniejąca już „Gra” Ryszarda Paprockiego, stworzona w 2013 roku na chodniku w al. Schillera). Dzieła stworzyli wybitni twórcy tego gatunku: jeden z najbardziej rozpoznawalnych muralistów ostatnich lat – Okuda (Hiszpania), którego mural powstał na szczytowej ścianie akademika Olimp przy ul. Lumumby 12; Peeta (Włochy), który wykonał dzieło na elewacji hali Bałuckiego Rynku; Awer (Włochy) – twórca obrazu przy ul. Pomorskiej 93,

którego efekt 3D wydobywają specjalne okulary; i wreszcie Victor Puzin (Rosja) – autor muralu i instalacji na budynku przy ul. Pomorskiej 84. W ramach tej samej edycji festiwalu Fundacja Urban Forms zainicjowała Otwartą Galerię Młodej Sztuki, czyli realizację młodych łódzkich artystów, w tym także studentów ASP. Były nimi malowidła na dwóch wagonach tramwaju (pojazd jeździ ulicami Łodzi) i w przejściach podziemnych w pobliżu Atlas Areny, przy al. Bandurskiego. Ponadto w centrum festiwalowym w alei Schillera zorganizowano dzień z Urban Forms Festival, na który złożyły się: przedstawienie Wędrownego Teatru Małe Mi, warsztaty miejskie prowadzone przez Kasię Breską (polska artystka, mieszkająca na stałe w Anglii, autorka muralu „Totemy Łodzi” wykonanego w ramach Festiwalu Łódź Czterech Kultur 2017), projekcje filmów i spotkania z artystami. Zorganizowano też wycieczki z przewodnikiem do miejsc trwających podówczas prac malarskich.

O muralu

Extreme Volume to dzieło namalowane w charakterystycznej dla Puzina konwencji geometrycznej iluzji przestrzennej. Kolory muralu (zgodnie zresztą z sugestią mieszkańców) zostały dostosowane do barw elewacji budynku. Dzięki temu przedstawione kostki dają wrażenie trójwymiarowych elementów wypadających ze ściany. Treść obrazu – w swej istocie abstrakcyjnego – pokazuje też pewnego rodzaju grę z grawitacją i czasem. Iluzja spadających kostek o różnych wielkościach zostaje podtrzymana, gdy widz obserwuje relacje pomiędzy poszczególnymi elementami, gdy natomiast próbuje uchwycić całość kompozycji, postrzega kształty zatrzymane w ruchu i czasie. Mieszkańcy budynku chętnie dzielili się z artystą swoimi opiniami, a Viktor Puzin okazał się wdzięcznym towarzyszem konwersacji. Inspirujące analizy wykorzystał do poszerzenia dzieła o elementy instalacji. Artysta umieścił dwie ogromne kostki, aby mogły stać się dodatkowym interaktywnym elementem iluzji widocznej na fotografiach. Wyglądają, jakby „wypadły” z kompozycji na ścianie. Element ten został stworzony z myślą o odbiorcach, którzy szczególnie zainteresowali się efektami malarstwa przestrzennego.

Obecna wersja pracy powstała w 2019 roku. Ponieważ mural został częściowo zniszczony przez kibicowskie napisy, wspólnota mieszkaniowa zwróciła się do Fundacji o pomoc w renowacji dzieła. W 2019 roku artysta odwiedził Łódź po raz kolejny i zaprojektował alternatywną aranżację ściany. Wydzielił dolną część, w której umieścił swoje tagi. W ten sposób wyznaczył pole do ewentualnych dalszych interwencji miłośników piłki nożnej, sugerując, że mogą stać się współtwórcami dzieła sztuki, a ich tagi mogą dialogować z pozostałą częścią pracy. Mural w obecnym kształcie nosi tytuł „Extra Volume. Renovation”.

O autorze

Viktor Puzin to rosyjski architekt, grafik i malarz, działający także pod pseudonimem Victor Splash. Pochodzi z Petersburga, gdzie obecnie mieszka oraz prowadzi studio projektowe Paint Point specjalizujące się w pracach malarskich oraz instalacjach wykorzystujących efekty iluzji przestrzeni i ruchu. Istotne znaczenie dla jego twórczości ma sztuka graffiti, którą początkowo się zajmował. Tagi nadal bywają składnikami jego skomplikowanych kompozycji 3D. Interesują go przede wszystkim relacje elementów architektury i dekoracji architektonicznych, w swoich projektach zmierza do maksymalizacji efektu przestrzenności. Brał udział w streetartowych festiwalach w Holandii, Niemczech, na Łotwie (Haga 2014, Rotterdam, w Polsce i USA (Chalk Festival w Venice na Florydzie). Jego prace można zobaczyć także w Portugalii, Belgii i Rosji. Zob. Victor Splash [witryna artysty], <https://victorsplash.art/work>; Victor Puzin [biogram], <https://chalkfestival.org/our-artists/victor-puzin>.

Projekt „Jak to z murałem było. Tablice na muralach jako narzędzie informacji, edukacji, identyfikacji i integracji” dofinansowano w ramach Programu Mikrogranty „Łódzkie na plus” 2019 realizowanego przez Centrum OPUS, finansowanego ze środków Samorządu Województwa Łódzkiego oraz Programu Fundusz Inicjatyw Obywatelskich na lata 2014–2020.

[Logotypy: Fundacja Urban Forms, Mikrogranty „Łódzkie na plus”, Centrum OPUS, herb Województwa Łódzkiego]

BIBLIOGRAFIA

- American Alliance of Museums (2022). *Excellence in Exhibition Label Writing Competition*. Online: <https://www.aam-us.org/programs/awards-competitions/excellence-in-exhibition-label-writing-competition/> [dostęp: 4.04.2022].
- Czechowicz, M. (2018). *Dzieci Balut – murale pamięci/2018*. [Blog] Baedeker Łódzki. Online: <http://baedekerlodz.blogspot.com/2018/11/dzieci-baut-murale-pamieci-2018.html> [dostęp: 4.04.2022].
- Danto, A. (2006). Interpretacja a identyfikacja. W: Danto, A., *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*. Tłum. L. Sosnowski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 141–157.
- Domaradzki, K. (2014). Sukces wymalowany na murach. *Forbes* [Polska], 14.01., <https://www.forbes.pl/pierwszy-milion/lodzkie-murale-sukces-wymalowany-na-murach/gsn9g79> [dostęp: 4.04.2022].
- Dondzik, M. (2017). *Michał Galkiewicz – rzeźba, rysunek*. Łódź: Miejska Galeria Sztuki w Łodzi.
- Dondzik, M. (2021). *Michał Galkiewicz – rzeźba* [kanał Youtube, pięć filmów]. Online: <https://www.youtube.com/channel/UCDc0-33IzeOJT4CxNL8DYBA> [dostęp: 4.04.2022].
- Faherty, A. (2022). *What makes a great museum label?* [Blog] Museum Next. Online: <https://www.museumnext.com/article/what-makes-a-great-museum-label/> [dostęp: 4.04.2022].
- Feretycki, B. (2020). *Jednorożec ma już rok. Kosztująca 400 tys. zł rzeźba wciąż budzi emocje*. TVP 3 Łódź. Online: <https://lodz.tvp.pl/48423459/jednorozec-ma-juz-rok-kosztujaca-400-tyszl-rzezba-wciaz-budzi-emocje> [dostęp: 4.04.2022].
- Gallery text at the V&A. A Ten Point Guide* (2013). V&A Museum. Online: https://www.vam.ac.uk/_data/assets/pdf_file/0009/238077/Gallery-Text-at-the-V-and-A-Ten-Point-Guide-Aug-2013.pdf [dostęp: 4.04.2022].
- Gallery text at the V&A A Ten Point Guide* (2018). V&A Museum. Online: https://www.vam.ac.uk/blog/wp-content/uploads/VA_Gallery-Text-Writing-Guidelines_online_Web.pdf [dostęp: 4.04.2022].
- Gronczewska, A. (2020). Tworzył rzeźby oraz pomniki, które na zawsze przeszły do historii Łodzi. *Dziennik Łódzki*, 22.02. Online: <https://dzienniklodzki.pl/tworzyl-rzezby-oraz-pomniki-ktore-na-zawsze-przeszly-do-historii-lodzi/ar/c1-14805432> [dostęp: 4.04.2022].
- Hac, A. (2014). Murale (prawie) jak w Nowym Jorku. Łódź – europejska stolica street artu. *Gazeta Wyborcza* [Łódź], 28.05., https://lodz.wyborcza.pl/lodz/56,125594,16036875,Murale_prawie_jak_w_Nowym_Jorku_Lodz_europejska.html [dostęp: 4.04.2022].
- Jagiello, E. i Modnicka, N. (2015). *Projekt Off Galeria. Dialogi wokół murali*. Łódź: Qualio Badania i Działania Społeczne/ Fundacja Urban Forms. Online: <https://www.urbanforms.org/assets/Uploads/Raport-Off-Galeria.pdf> [dostęp: 7.06.2022].
- Karpińska, G. E. (2013). Pomniki bez cokołów – realizacje przedstawiające mężczyzn. *Journal of Urban Ethnology*, 11, s. 105–116. Online: <https://rcin.org.pl/dlibra/publication/75282/edition/54833/content?&meta-lang=pl> [dostęp: 4.04.2022].
- Kazimierska-Jerzyk, W. (2019). Aesthetic and Ethical Aspects of Responsibility for Mural Galleries (Comparative Analysis of Collections in Zaspá/Gdańsk, Łódź and Dulwich/London). *On the W@terfront*, 61 (6), s. 3–43. <https://doi.org/10.1344/waterfront2019.61.6.7>.
- Kazimierska-Jerzyk, W. i Latuszewska-Syrda, T. (2020). *Street Art Decade. Urban Forms Gallery 2009–2019*. Lisboa–Łódź: Urban Creativity/Fundacja Urban Forms. Online: <https://www.urbancreativity.org/urban-forms-gallery.html> [dostęp: 4.04.2022].
- Kowalewska, J. (2006). *Bezpańskie rzeźby*. lodz.naszemiasto.pl/bezpańskie-rzezby/ar/c13-634655 [dostęp: 4.04.2022].
- Legal and Practical Measures Against Illicit Trafficking in Cultural Property. UNESCO Handbook* (2006). Unesdoc.unesco.org. Online: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000146118> [dostęp: 1.06.2022].

- Litorowicz, A. (2016). *Mury. Diagnoza dynamiki środowiska twórców malarstwa monumentalnego. Raport z badań*. Warszawa: Instytut Badań Przestrzeni Publicznej/Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie.
- Lynch, L. (1960). *The Image of The City*. Cambridge: The Mit Press.
- Macdonald, K. (2019). Alternative city breaks: Łódź, Poland – discover its culture, food and nightlife. *The Guardian*, 17.07. Online: <https://www.theguardian.com/travel/2019/jul/17/lodz-poland-city-break-culture-food-drink-nightlife> [dostęp: 4.04.2022].
- MG (2020). *Ma 3 metry i ma rodzeństwo na całym świecie. Słynny miś mAnoufa zamieszka w Manufakturze*. TUŁÓDŹ.PL, 2.10. Online: <https://tulodz.pl/wiadomosci-lodz/ma-3-metry-i-ma-rodzenstwo-na-calym-swiecie-slynnny-mis-manoufa-zamieszka-w-manufakturze/AUznfrRq2yLeIz1d7Es0> [dostęp: 4.04.2022].
- Nowakowska, M. (2021). *Andrzej Jocz. Łódzki szlak rzeźby* [folder]. Online: <https://lodzkidetaj.pl/wp-content/uploads/2021/01/Folder-Andrzej-Jocz.pdf> [dostęp: 4.04.2022].
- PAP (2019). *Łódź już z jednorozcem*. Property Design, 10.06. Online: https://www.propertydesign.pl/architektura/104/lodz_juz_z_jednorozcem,24127.html [dostęp: 4.04.2022].
- Polak, M. (brak daty). *Czy Róża jest różą. Rozmowa z Joanną Rajkowską*. [Portal kulturalny] Miejskie Miejsce. Online: <http://miejmiejсце.com/sztuka/czy-roza-jest-roza-rozmowa-z-joanna-rajkowska/> [dostęp: 4.04.2022].
- Rajkowska, J. (2014). *Pasaż Roży 2014, projekt publiczny*. Joanna Rajkowska [strona internetowa artystki]. Online: <http://www.rajkowska.com/> [dostęp: 4.04.2022].
- Reitstätter, L., Galter, K. i Bakondi, F. (2022). Looking to Read: How Visitors Use Exhibit Labels in the Art Museum. *Visitor Studies*, 10.01. [online first]. <https://doi.org/10.1080/10645578.2021.2018251>.
- Rojo, J., i Harrington, S. (2013). *Huge Street Art Murals Transform City of Lodz in Poland*. [Blog] HuffPost, 06.12., http://www.huffingtonpost.com/jaime-rojo-steven-harrington/large-murals-transform-lodz_b_3428241.html?utm_hp_ref=arts [dostęp: 4.04.2022].
- Szeląg, M. (2019a). *Papierek lakmusowy edukacji w muzeach sztuki*. [Blog] EPALE. Online: <https://epale.ec.europa.eu/pl/blog/papierek-lakmusowy-edukacji-w-muzeach-sztuki> [dostęp: 4.04.2022].
- Szeląg, M. (2019b). *Podpisy „przyjazne” zwiedzającym*. [Blog] EPALE. Online: <https://epale.ec.europa.eu/pl/blog/podpisy-przyjazne-zwiedzajacym> [dostęp: 4.04.2022].
- Szynk, A. (2021). *Mural Geralt gotowy! Rozpoznajecie źródło inspiracji?* [Portal informacyjny] TUŁÓDŹ.PL. Online: <https://tulodz.pl/lodz-po-godzinach/mural-geralta-na-ukonczeniu-dost-rzegacie-zrodlo-inspiracji-zdjecia/jkUwW5OvxbJ00esV25VZ> [dostęp: 4.04.2022].
- Wallis, A. (1971). *Socjologia i kształtowanie przestrzeni*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Writing Gallery Text at the V&A. A Ten Point Guide* (2018). V&A Museum. Online: https://www.vam.ac.uk/blog/wp-content/uploads/VA_Gallery-Text-Writing-Guidelines_on_line_Web.pdf [dostęp: 4.04.2022].
- Zuch, N. (2014). *Łódzkie Muralopolis*. [Portal kulturalny] Culture.pl. Online: <https://culture.pl/pl/artykul/lodzkie-muralopolis> [dostęp: 4.04.2022].

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- Australian Museum. Online: <https://australian.museum/learn/teachers/learning/writing-text-and-labels/> [dostęp: 4.04.2022].
- Dzieci Bałut – Murale Pamięci [fanpage na Facebooku]. Online: <https://www.facebook.com/DzieciBałut> [dostęp: 4.04.2022].
- „Extra volume” 3D facade and installation in Lodz/Poland, 2018, reż. i prod. Victor Splash/ Fundacja Urban Forms. Online: <https://vimeo.com/284619106> [dostęp: 4.04.2022].
- Fundacja Urban Forms. Online: <https://www.urbanforms.org/> [dostęp: 4.04.2022].
- Łódź Bajkowa. Łódzka Organizacja Turystyczna. Online: <https://lodz.travel/turystyka/co-zobaczyc/lodz-bajkowa/> [dostęp: 4.04.2022].
- Norweskie Ministerstwo Środowiska (2015). *Projektowanie uniwersalne. Objaśnienie koncepcji. Raport tematyczny*. Tłum. M. Boruc. Biuro Pełnomocnika Rządu do Spraw Osób Niepełnosprawnych. Online: <https://niepelnosprawni.gov.pl/a,54,projektowanie-uniwersalne> [dostęp: 12.06.2022].
- Podpisy pod obrazkami w MOCAK-u [fanpage na Facebooku]. Online: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100046016206327> [dostęp: 4.04.2022].
- Pomnik Jednorozca [fanpage na Facebooku]. Online: <https://www.facebook.com/PomnikJednorozcaLodz/> [dostęp: 4.04.2022].
- Pomnik Łódzian. Online: <http://pomnik.piotrkowska.pl/page.php?mypage=16> [dostęp: 12.06.2022].
- Pomnik Martyrologii Dzieci „Pękniętego Serca” w Parku im. Szarych Szeregów. Łódź.pl. Online: <https://uml.lodz.pl/dla-mieszkancow/dziedzictwo-lodzi/pomnik-pekniatego-serca/> [dostęp: 4.04.2022].
- Pomnik ze spizu, porcelany czy... pikseli? Debata naukowa o współczesnych upamiętnieniach Józefa Piłsudskiego* [debata], 18.03.2022, Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku. Online: <https://muzeumpilsudski.pl/pomnik-ze-spizu-porcelany-czy-pikselidebata-naukowa-o-wspolczesnych-upamietnieniach-jozefa-pilsudskiego/> [dostęp: 4.04.2022].

HOW TO SIGN WORKS OF ART IN THE PUBLIC SPACE? SELECTED PROBLEMS AND EXAMPLES

Although urban spaces are saturated with works of art fulfilling important aesthetic, social, educational, and historical functions, these objects are often unnoticed, misunderstood or unidentified as art. The author's thesis is that one of the reasons for this of this state of affairs is the lack of professional labels. The aim of this text is to analyze information boards on objects in the city of Lodz. The comparison of the collected examples shows various shortcomings of labels, their illegibility, incorrect placement, or even complete omission of any text informing about a given piece of art. The following article contains an analysis of twenty-two objects made after World War II, representing various genres of art and types of space. The conclusion of the article is a list of postulates that must be met in order to properly label works of art (based on the ten-point guide developed by the Victoria and Albert Museum in London) and a proposal of an exemplary plaque (concerning mural), which could become a standard solution.

Keywords:

public art, street art, cultural heritage, standards for describing a work of art