

A c t a
Universitatis
Lodziensis

FOLIA PHILOSOPHICA
ETHICA - AESTHETICA - PRACTICA

41
2022



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

A c t a Universitatis Lodziensis

FOLIA PHILOSOPHICA
ETHICA – AESTHETICA – PRACTICA

41
2022

Viewing and Reading as an Aesthetic Challenge Static and Dynamic Qualities of the City

editors

Wioletta Kazimierska-Jerzyk
Agnieszka Gralińska-Toborek



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Łódź 2022



Member since 2019
JM14485

Editor in Chief

Andrzej M. Kaniowski

International Advisory Council

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)

Polish Academic Board

Marek Gensler (University of Lodz)

Piotr Gutowski (Catholic University of Lublin)

Marzenna Jakubczak (Pedagogical University of Cracow)

Marek Kozłowski (University of Lodz)

Roman Kubicki (Adam Mickiewicz University in Poznań)

Józef Piórczyński (Prof. em. University of Lodz)

Subject Editors of the Volume

Wioletta Kazimińska-Jerzyk, Agnieszka Gralińska-Toborek

Assistant Editor

Agnieszka Rejniak-Majewska

Language Editor

Jack Hutchens, Benjamin Voelkel

All articles published in the journal are peer reviewed. The list of reviewers is available at:
<http://folia-eap.uni.lodz.pl/en/reviewers>

Project supported by

ISSN 0208-6107
e-ISSN 2353-9631

© Copyright by Authors, Lodz 2022

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

SPIS TREŚCI / TABLE OF CONTENTS

VIEWING AND READING AS AN AESTHETIC CHALLENGE


Corentin Heusghem , <i>Senses in Visual Arts as a Prism for Philosophy and through the Prism of Philosophy</i>	9
Magdalena Lachman , <i>Symbiotyczny splot, czyli lektura jako wyzwanie estetyczne</i>	31

STATIC AND DYNAMIC QUALITIES OF THE CITY

Emilia Jeziorowska , <i>Mapping the Protest: Stasis, Dynamism, and Spatiality in Occupy Movement Protests in the United States of America, 2011–2012</i>	51
Anita Błażejewska , <i>Urban Values in the Digital Space. The Street Art Roots of NFTs as a Problem</i>	65
Adriana Hernández Sánchez, Christian Enrique De La Torre Sánchez , <i>Day and Night. Activities by and for the Children From El Refugio in Ancient Neighborhoods from the Historic Centre of Puebla</i>	83
Magdalena Lachman , <i>Dynamika reaktywacji: uwie(r)żyć na słowo... grupie Twożywo?</i>	107

**VIEWING AND READING
AS AN AESTHETIC CHALLENGE**

Corentin Heusghem

 <https://orcid.org/0000-0002-0629-1959>

University of Lodz

Doctoral School of Humanities

corentin.heusghem@gmail.com

SENSES IN VISUAL ARTS AS A PRISM FOR PHILOSOPHY AND THROUGH THE PRISM OF PHILOSOPHY

Abstract

The aim of this paper is to show how a sensory approach to visual arts can be relevant for philosophy and how this prism, once brought to philosophy, can give insights on art in return. I will try to demonstrate that the difference between modernity's two main schools of thought (namely, materialism and idealism) can be understood – thanks to the model of painting as an allegory of the world – as an exclusive preference for one sense: touch for materialism and sight for idealism. Much as the two schools differ, both consider the painting (or the world) a finite picture, whose elements can be juxtaposed in a single homogeneous plane of knowledge devoid of any opacity. This leads to separate both vision and the mind from the body and from the world. As a result, sight and touch end up dissociated. That is why, to challenge this modern paradigm and renew with a holistic relationship to the world and to ourselves, philosophers and artists propose a shift towards a synaesthetic approach to painting. Such an approach will uncover a modality of being where the body, the subject, and the world, as well as sight and touch, can be reunited. Thus, I will show that Merleau-Ponty's ontology of the flesh – that echoes through the paintings of artists who attempt to break free from the frame and engage the observer with all his senses and being, such as Raclawice Panorama, Malevich, El Lissitzky, Cézanne or the Navajos' sand paintings – can offer, thanks to a synaesthetic approach, both a new framework for philosophy and a new understanding of visual arts.

Keywords:

senses/synaesthesia, painting, body, ontology, epistemology, metaphysics, flesh



Every theory of painting is a metaphysics
(Maurice Merleau-Ponty, 2007, p. 361)

There is a reciprocity and a constant dialogue between philosophy and painting; it is a mutual relation. Sometimes, paintings can contest philosophy, suggest changes, experiment on the limits of the traditional framework and thus give the impetus for a philosophical renewal. Conversely, philosophy can feed the arts with either criticisms or new perspectives. On some occasions, paintings and philosophy can also become an echo of one another, expressing a common attitude or relation to the world (even if they are not strictly contemporary).

This situation could perfectly describe the relationship between modern philosophy and the paintings of the Quattrocento, those famous paintings from the Renaissance that use geometrical perspective to try to recreate depth within the painting. There is an interesting philosophical turning point at stake here. Indeed, since these pictures can provide an impression of depth while being a flat surface, it could mean that depth itself is a sensory illusion constituted by the subject. If so, then the objects could be purified from any impression of relief and juxtaposed in a single plane. In this way, the world of objects could be conceived similarly to a painting on a wall, existing objectively on one sole surface but creating false images of distance, depth and thickness. Thereby, in this framework, if I cannot see the back of a chair, this is solely due to my subjectivity and its incarnated and situated character. This gap is attributed to me, not to the things. Someone positioned elsewhere could see the back of the chair, and an absolute observer – who doesn't participate in the world like the finite beings we are – would be able to juxtapose the whole of the world on a flat surface like a painting.

Descartes, the father of modern philosophy, adopts this kind of thinking, and his choice is implicitly based on Quattrocento's demonstration that depth can be artificially constructed. This distinction between a visible and a tangible reality can be found in his *Optics*' sixth discourse, where he writes: „it is the soul which sees, and not the eye” (1985, vol. 1, p. 172). What is implied in this extract is that, while the eye occupies a definite place in the world of objects, the soul can be wrong in its judgements and give rise to a false visible world. This crucial quote shows that this idea of an ontological separation between sight and touch is but another expression of Descartes' substantial dualism established in *Meditations on First Philosophy*, that his successors emphasised and radicalised into two distinct schools of thought: materialism and idealism. This shows that a certain type of painting can give rise to a new metaphysics. Nevertheless, I would like to go even further than the introductory quoted statement of Merleau-Ponty and explore the proposition that every *sensory approach* to painting contains a metaphysics and an ontology. The aim of this paper is to show how the prism of senses in visual arts (especially in painting) can provide an interpretive

framework for modern philosophy, helping us to uncover some of its prejudices. This prism will also offer insights into an alternative philosophical movement, already adopted by some artists and philosophers, that could overcome these biases. I will start with the study of materialism and idealism, trying to show how those two sides of modernity, beneath the surface of their apparent opposition, agree on dissociating the senses (even though they have never explicitly formulated this thesis). Thus, they each adopt an exclusive sense and raise it to the status of archetypal relation to the world. This is how materialism ended up focusing solely on touch, while idealism chose sight. After examining the philosophical consequences of the senses' separation, I want to propose an alternative to dualism altogether thanks to a synaesthetic approach to the world and to paintings. In such an approach, our senses are not strictly separated and excluded from one another anymore. Instead, they are always primordially united before any artificial distinction. Thereby, by the end of this study, the prism of senses in visual arts will be proven relevant in philosophy, as it can develop both a diagnosis and a solution for an ontological problem in the history of philosophy.

To be fair, Merleau-Ponty also contemplated a sensory approach since he interpreted Descartes' philosophy according to the prism of senses in the following passage:

The blind, says Descartes, *sees with their hands*. The Cartesian model of vision is fashioned after the sense of touch (2007, p. 360).

This statement is particularly true for the materialistic side of dualism, that only posits objects. This position might as well be called atomism since it claims that the world can be decomposed into simple and mutually exclusive elements, parts or figures. In this way, the world comes down to the sum of all these parts. Moreover, this sum is nothing more than all its components. If materialists really had to distinguish the world from all the objects it encompasses, then they would probably consider it as the homogeneous plane on which all the elements are arranged. Thereby, the materialist's world could be, at most, the white canvas on which everything takes place, and as such it would be exactly like Newton's absolute space. In the materialistic framework, vision amounts to almost nothing and only touch can be ontologically adequate. That is indeed the case since materialists acknowledge solely the existence of atoms and their movements, acting on our nerves, and for "there need be no resemblance between the ideas which the soul conceives and the movements which cause these ideas" (Descartes, 1985, vol. 1, p. 167). Such statement from Descartes justifies any attempt to distinguish qualities into two different kinds, like Locke's famous distinction between primary and secondary qualities. Overall, those distinctions most often overlap with a dichotomy between sight and touch. Thus, Descartes attributes the qualities inherent to vision like colour, brightness, intensity,

perspective... to the subject, while the primary qualities inherent to touch like shape, solidity, extension, movement... belong to the objects. Furthermore, only the latter qualities are regarded as true and real, whereas the former are deemed mere ideas cut off from the natural world. Thenceforth, there cannot be any real vision of anything in the materialistic framework since representation itself is considered as an internal and collateral effect of the mechanical movements caused by objective entities. This hypothesis is supported once again by the Quattrocento's paintings because, in Descartes' own words, "these pictures usually contain only ovals and rhombuses when they make us see circles and squares" (Descartes, 1985, vol. 1, p. 172).

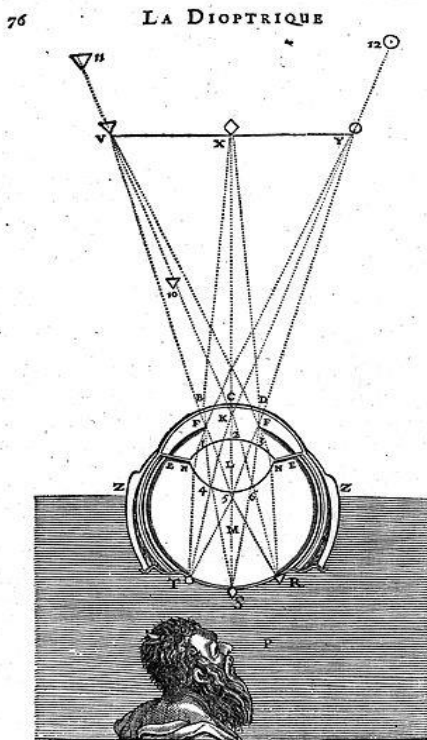


Fig. 1. *Diagram of Ocular Refraction*, woodcut from *La Dioptrique* [Optics] by René Descartes. In Descartes (1637), *Discours de la methode pour bien conduire sa raison, & chercher la verité dans les sciences: plus la dioptrique, les meteores, et la geometrie, qui sont des essais de cete methode*. Lejda: Jan Maire, p. 76.

Photo source: Wellcome Library, London
<http://wellcomeimages.org>, CC BY 4.0

Indeed, the artist needs to draw a rhombus if he wants the observer to see a square in depth. Hence, the objective figure that is truly present on the canvas is a rhombus, while the figure that we see and that is represented to the subject is a square. The example of such duplicity leads Descartes and Locke to trust only what can be measured geometrically (such as the objective surface of the painting), whereas the rest – namely, the visual aspects – will be reduced to a product of the mind. This hierarchy delineated between the visual and touchable aspects of the painting explains why the whole visual space which we see in perspective

is a lie or an error according to them. They only acknowledge the objective and material existence of the flat surface where the painting's elements can be juxtaposed. To understand what this painting allegory means in the case of materialism, one could imagine a world consisting of a juxtaposed chain of atoms, devoid of any colour or sensible quality in general, except for the materiality or distance that follows from their juxtaposition. Only the atoms' spatial existence is true, while the rest is but an illusion that our inventive soul created, set off by a movement of atoms reaching our nerves. In such a framework, light itself is not a kind of telepathy, it doesn't allow a vision of sensible entities from a distance, but it must be conceived "as an action by contact – not unlike the action of things upon the blind man's cane" (Merleau-Ponty, 2007, p. 360). According to a materialist, light is a movement of matter that physically hits one's retina, thus starting a whole causal chain of real movements that, fortuitously, provides a sensation as a side effect. Nevertheless, that collateral representation doesn't look like anything from this causal chain, which is the only reality in this paradigm. As Bergson wrote,

atomistic realism, which puts the movements in space and the sensations in the consciousness, cannot ever discover that the extension's modifications (or phenomena) and the sensations responding to them have something to do with one another. [...] They don't reflect the image of their causes (Bergson, 2012, p. 239, translated by the author).

Indeed, since they are separated by a substantial distinction, the sensations cannot be the picture of an object: their modality of existence is radically different, and the object is devoid of any visual qualities, it is only manifested in a purely spatial existence that our representation or vision cannot ever reach. Moreover, there cannot be any subject or observer in such a mechanical interpretation of the world; we are all simply objective parts of this reality. As Merleau-Ponty puts it:

I might consider myself in the midst of the world, inserted into it through my body, which would allow itself to be invested with relations of causality. In this case, "the senses" and "the body" are material mechanisms and know nothing at all" (2012, p. 246).

To carry on with the painting allegory, I could say that we are a bunch of atoms within the painting, lacking the distance that would enable us to see anything; we are the plaything of atoms' movements and causal relations, trapped inside the painting. Thus, in materialism, there are only blind contacts and movements of matter, whereas seeing amounts to a subjective internal illusion. There is no spectator for the objective painting of the world that simply unfolds and takes place "in itself", exhausted by its parts' juxtaposition.

Therefore, the materialist acknowledges that he is a part of the painting, but he closes the painting on itself, sealed within the frame, and the materialist himself is entirely comprised within the painting's flat surface. Indeed, his being has nothing to do with the being of our experience, our perception or the spectator: he exists solely through touch (the contact of particles with one another) and through the materiality of the painting itself. On the contrary, an idealist – who represents the other side of modern philosophy and its dualism – would agree that there is a spectator and that there is a vision of the painting. However, he could say so only insofar as the mind or consciousness that sees the world is cut off from it, is outside of it and contemplates it from afar with an overarching gaze. Thus, to gain vision and subjectivity, the idealist must lose his body, his materiality, his naturalness, his external self and more radically lose all participation and contact with the natural world. This is how the idealist loses touch and becomes a floating spirit – universal, with no situation – who can see the world not thanks to being a part of it (on the contrary, he doesn't belong to it anymore), but rather because he actively constitutes it himself. Therefore, there is no density nor facticity but only an isolated vision in the idealist's framework. The world is not considered as an autonomous existence anymore, but as an idea constituted and projected by the mind of the absolute subject.

Such hypothesis – already wholly implied in Descartes' hyperbolic doubt and in the fact that he establishes the mind as the *res cogitans*: a radically different substance than the *res extensa* – will be better expressed by the more recent concept of “transcendental ego”. Nonetheless, if we temporarily set aside the question of the substance of the world or painting (whether it is thought or matter), we notice that the modality of being used by both sides of modernity is quite similar. Indeed, in both cases there is the presupposition that the existence of the world must be objective, fully positive, transparent, exhaustive and juxtaposable in one glance with no secrets nor hidden aspects for the one who knows it adequately. The reason of such presupposition is evident in the idealist's case: how could the world not be clear, positive, and knowable (at least to me) if I constituted it myself? Then, in this clear world, one may distinguish as many mutually exclusive entities as he sees fit. In this way, the idealist also perceives a world of objects. However, and in opposition to the materialists, those objects are distinguished and constituted by the mind that sees, through subjective and maybe a priori forms, categories and laws of association. The fact that the world is perceived through subjective a priori operations (according to Kant) means that this perception doesn't depend on our body nor on the features it acquired through evolution (Kant, 1997). Hence, our situation and even the particular aspects of this existing world are not relevant to the idealist because his a priori conditions are far broader than the specific ones of our world: they are valid for any possible experience, even radically different ones. Thanks to them, the idealist can claim that vision's possibility is not rooted in our body nor

in the world but is independent of both. This claim from idealism has been brought to fever pitch by Sartre, most notably with his conception of the subjectivity or consciousness as a nothingness [néant]. To put it into Sartre's own words: "The For-itself, in fact, is nothing but the pure nihilation of the In-itself, it is like a hole in being at the heart of Being" (2003, p. 637). This quote shows that, according to Sartre, only Being (the In-itself) truly exists, and the subject (or For-itself) exists solely as a hole within Being. Thus, in this paradigm, the mind sees the objects and the world in themselves, but only insofar as it doesn't partake in them. The mind is a hole or void that can receive images of the things precisely because it is itself nothing at all. Therefore, vision in Sartre's idealistic framework is not only independent of the world, but it even seems to require to be absent from it – radically situated outside of it, at an insurmountable ontological distance, nowhere or on another plane of existence – if it wants to be efficient and possible at all. Thus, the idealistic subject can see but doesn't partake himself in what is to be seen. Hence, on one hand, with materialism the world is conceived as it should be for an absolute observer, but we don't see it ourselves, we are simply a blind part in this painting of the world, while, on the other hand, idealism claims that we are in this absolute position, with a capacity to see everything at once, but we don't participate at all in the world anymore, at least not in our most essential part: our mind that sees, knows and constitutes everything. Merleau-Ponty summarises this opposition in his *Phenomenology of Perception* perfectly, showing that neither of the two options is satisfying enough:

If we attempted to follow realism [or materialism in our prism – C. H.] in turning the perception into coinciding with the thing, then we could no longer even understand the nature of the perceptual event, how the subject can assimilate the thing, or how the subject can carry the object into his history after having coincided with it, for in realism, the subject necessarily possesses nothing of the object. We must live things in order to perceive them. And yet we also reject the idealism of synthesis because it distorts our lived relation with things. If the perceiving subject accomplishes the synthesis of the perceived, he must dominate and think a material of perception, he must himself organize and unite all of the appearances of the thing; that is, perception must lose its inherence in an individual subject and in a point of view, and the thing must lose its transcendence and its opacity. To live a thing is neither to coincide with it, nor to think it straight through (Merleau-Ponty, 2012, p. 340).

Therefore, within the framework of modern philosophy, either I am in the painting (or in the world), and I cannot see it – because I deny the existence and validity of the mind and its sensations, which are considered as a purely subjective addition, a collateral effect following from the objective processes – or I am a floating spirit and can see but only my own representation, namely

(how and) what I constitute myself. In this second case, there are only ideas, nothing possesses the degree of reality that can be found in the materialistic framework because my spirit and my ideas are independent of my body, of the senses and of the world; their externality or objectivity can only be granted by me, and thus these ideas remain subjective. This is how Descartes' substantial dualism ultimately leads to choose either the body (the object, the matter) or the mind (the subject, the ideas) and touch or sight, but cannot hold both together at once. Keeping in mind that Quattrocento's paintings are one of the crucial experiences that served as a basis for Descartes' philosophy, we can now interpret anew Panofsky's quote affirming that "the history of perspective [...] is as much a consolidation and systematization of the external world, as an extension of the domain of the self" (Panofsky, 1997, pp. 67–68). In fact, it is precisely because modern philosophy is unable to follow those two directions at the same time, that it developed into two distinct schools of thought, each favouring a certain aspect: the object, the contact, the tangible with materialism or the subject, the distance and vision with idealism.

Now that modern philosophy's situation is exposed, let's examine what prejudices led to this problematic choice. If our starting hypothesis – namely, that a sensory approach can be a relevant prism for metaphysics and ontology – is true, it would mean that one prejudice to be found at the source of these problems is the dissociation between the senses, and more precisely the exclusion of touch and sight from each other. Another important prejudice though is the presupposition that nature – namely, the world and the things: the *res extensa* – exists solely on the modality of being of the object, as positive parts that can be infinitely divided and juxtaposed. I even think that the former stems from the latter; the dissociation of the senses comes after accepting the ontology of the object, but it is this sensory dissociation that enacts the decisive split leading to substantial dualism. This ontology has been strongly promoted by modern science, which is why Merleau-Ponty can assert that "scientific knowledge displaces experience and [that] we have unlearned seeing, hearing, and sensing in general in order to deduce what we ought to see, hear, or sense from our bodily organization and from the world as it is conceived by the physicist" (2012, p. 238). Indeed, a scientific experiment such as a dissection for example teaches me that my body can be decomposed into parts, so it shows me that the body is an object. However, what – in me – can see (i.e., my mind or thoughts) cannot be decomposed in such a way; hence, they are considered independent of the body and partake in another kind of being or reality altogether. Since vision cannot be observed externally, some deduce that it cannot be decomposed and dissected and it's therefore transmitted to the mind (understood as something positive, a kind of substance, but of another type than the extensive objects), separated from the body. Thus, we start to distinguish between two orders of reality when we start to separate the function "to see"

from the existence and relations of the body, as well as from its tangibility. The separation between vision and tangibility accompanies the separation between the subject and the world (or the objects), which is the foundation of modern philosophy. Nevertheless, such a thought experiment, that leads to positing an external and independent mind, relies on a syllogism because it postulates a vision that would still occur with a dissected body; yet, that poses a problem. Firstly, it's not because I can dissect the body that it isn't the body who sees and feels in our normal experience, and secondly dissection is operated on dead bodies; yet, if ever it was undertaken on a living one, it would end up dying. However, to be alive is a prerequisite to seeing, therefore an experiment that discards the living body also discards any possibility of vision.

Hence, the experiment of dissection doesn't prove the existence of the spirit and of a vision independent of the body, on the contrary, it simply shows that there cannot be any vision without the body. Actually, the line of thought that dissociates vision from the body has a mortified and deconsecrated approach to the body. It doesn't consider the body as a fully living entity, embedded in a complex network of relations with the world, but simply as an inert mass of matter, at best susceptible to be the vehicle of another kind of entity – a spiritual one – for whom the body would be like a tomb or a prison. This view is expressed in Plato's *Cratylus* famous passage (400c):

some people say that the body (sôma) is the tomb (sêma) of the soul [...], with the idea that the soul is being punished for something, and that the body is an enclosure or prison in which the soul is securely kept (1997, pp. 118–119).

It is because the idealists accept the presupposition that the world is made of parts and that the body is nothing more than its organs that they need to detach what sees from the body, so they posit a positive mind; but because it must be of a different kind of reality, they lose contact with the world, they lose touch, and they lose the sense of true coexistence and community. Thereby, instead of belonging and participating in the world, the idealists suppose an all-powerful autonomous spiritual entity that constitutes the whole of the world that they see. Whence, on the common ground of the postulate of the ontology of the object, we find again the choice between materialism for which there is no vision, no spirit, and idealism according to which the spirit constitutes everything and is either a nothingness (Sartre) or stuck in its own representation (solipsism), staying in either case without any contact with the physical world.

Nonetheless, I would like to propose (alongside Merleau-Ponty) an intermediate way where there can be a spirit and a vision, but that are not nothing nor outside of the world, creating it all (which is quite some hybris). Instead of the idealistic spirit, we could think of the spirit of a body, that can see the world precisely because it belongs to it, is embedded in it. Such earthly spirit would

not see the world exhaustively but perspectively because the world is not in front of us (ready to be juxtaposed and spread on a flat surface), but all around us, thus expressing and taking into account my situation, my body and the opacity that ensures I am dealing with the things themselves and not simply with ideas. It is only through merging the spirit and the body together – by adopting an incarnated conception of the spirit or “what sees” – that we can hope to unite sight and touch.

Nevertheless, how to connect the mind and the body? How to connect the senses? We could say that it is the body that is the subject, and this would be a convincing approach; but if we wish to go further, it's the whole dualism that must be overcome. To do so, we must acknowledge that the perceiving body shares the same flesh as the things and the world. However, the clear-cut distinction between subject and object would be already weakened if my body was both a subject and an object, so let's start with this point. Thus, we need to ask the following question: what is a body? My body is this thing that I see and feel, like any other thing, with this sole difference that it is not only visible and tangible. It can also see and touch. Indeed, Merleau-Ponty showed that “my body is not merely one object among all others, not a complex of qualities among all others. It is an object sensitive to all others” (2012, p. 245). I inhabit my body, not only as a piece of matter but as something that I am and perceive from. Therefore, my body is my situation and “I am in my body, or rather I am my body” (Merleau-Ponty, 2012, p. 245). Nonetheless, even if my body can see, this doesn't turn it into something detached and completely apart from the rest of the things (unlike the floating mind). Indeed, it is also touchable and visible, and thus shares the same kind of being as the things of the world, and me too I share this modality of being with them insofar as I am my body. Thence, once we acknowledge that it is the body that sees, there is no solipsism problem anymore because the body perceives what is made of the same flesh as it is. Thereby, the fact that the body is itself visible and tangible opens into the community of beings that are visible and tangible too. My body partakes in the sensible world, it “is one of the visibles, able, thanks to a remarkable turnaround, to see them, it which is one of them” (Merleau-Ponty, 2016, p. 176). Since the body is in the world with the things, there is no need for a concept of “representation” in which we could be trapped. In fact, a purely internal representation could only occur to a floating mind because it lacks the connection with the world, touch and contact, as it is incorporeal. The floating mind that sees is situated too far away from the world, but the body as an object or inert mass of matter is too close to the world, stuck in it, devoid of the required distance to be able to perceive anything.

On the contrary, by adopting the conception of a body that is a subject, a body that sees and feels, we come to a “subject” that is close enough to the world to be able to partake in it and be embedded in it, while it is also far

enough from the things to be able to perceive them without exhausting them. According to Merleau-Ponty, it is precisely because the body is the subject and because its vision rests “upon the pre-logical unity of the body schema, [that] the perceptual synthesis no more possesses the secret of its object than it does the secret of one’s own body, and this is why the perceived object always presents itself as transcendent, this is why the synthesis appears to be carried out upon the object itself, in the world, and not within this metaphysical point that is the thinking subject. And herein lies the distinction between the perceptual synthesis and the intellectual synthesis” (2012, p. 241).

In other words, the perceptual synthesis (or vision) is based on the fact that a subject situated in the world can always discover new aspects of the things, see them from another perspective. For they are not all juxtaposed for an uprooted mind to embrace in a single gaze, but they are present all around the body-subject, at a distance from its standpoint and disposed in a true depth that involves all the senses and being of the body-subject. Therefore, if we restore a conception of the body and of the natural things that are not a pure positivity, then the mind doesn’t have to be a pure positivity either: they can be reconciled and coexist in a single plan of reality or as a single mixed “substance”. In this framework, the mind is the “other side” of the body (cf Merleau-Ponty, 2016, the passage titled “Flesh – Spirit”), and shares its situation, history, culture, perspective... Thus, instead of two pure positivities, or a nothingness and a pure positivity – the two choices of dualism – we need to acknowledge that there is only one flesh of the world, one kind of being that we both are a part of (through touch and body, giving rise, when isolated, to the ontology of the object) and see (giving rise, when this function is isolated, to the ontology of the subject); all of it intricately intertwined. As Merleau-Ponty states it,

since the same body sees and touches, visible and tangible belong to the same world. It is a marvel too little noticed that every movement of my eyes – and even more, every displacement of my body – has its place in the same visible universe that I itemize and explore with them, as, conversely, every vision takes place somewhere in the tactile space (Merleau-Ponty 2016, in the chapter called *The Intertwining – The Chiasm*, p. 175).

Hence, through our prism of the senses in the visual arts, we can understand the ontological meaning of this statement of Merleau-Ponty that holds sight and touch together: it means it is possible to both perceive something and be a part of its reality. Such a modality of being is not solely falling under the category of the subject or of the object, but is always already beyond this dichotomy. Indeed, I can see, but I am also susceptible to be seen; I am seeable and this entails that I am a part of this world, that I have my own flesh (part of the visible and even part of the tangible) and that there is or can be contact with what I see,

contact from one vertical being to another. Thanks to this conception of a body-subject, that partakes in the same kind of being as what it perceives, it becomes possible to think of a

relationship to Being that unfolds within Being [what Merleau-Ponty also calls Intra-ontology – C.H.] – at bottom, it was what Sartre was looking for. However, since, according to him, the only interior is me and anything else is exterior [even my body seen by someone else, thus becoming an object and threatening my subjectivity], then Being stays unaffected by this decompression that happens within it in Sartre’s philosophy. Instead, it stays a pure positivity, an object, and the For-itself participates in it only through a kind of madness (Merleau-Ponty, 2016, p. 265).

The negativity involved in perception doesn’t have to be interpreted as an irreversible hole in Being, as a nothingness completely detached from it, because it can also be interpreted as a fold or a hollow within Being (cf. Merleau-Ponty, 2016, p. 246). The perceiving body’s flesh is such fold according to Merleau-Ponty, which allows a relationship of the subject with the world and with others without reducing them to objects nor being reduced to an object by them. Thus, if I am a body and a part of the world that are not an object, and if I can see but not in an absolute way, with perspective, relief, and depth... then there is no antithesis between touch and sight, there is no need to choose between them because I am already in both, as a seeing body that perceives the things as they are but without exhausting them. It is the strength of Merleau-Ponty to manage to ally sight with touch in philosophy, to affirm that we share the same being and the same world with what we see, with the painting for example, participating together in something greater. This participation doesn’t prevent a vision because what we participate in is the sensible world, the world of experience, the phenomenal world, which is not only made of the primary qualities, but also bears the secondary ones. Certainly, qualities such as colors are linked to my relationship with what I see, to my position in the world and the particularities of my body, but since I am also in the world, we cannot just ignore and abstract my position from my vision. I never have solely the visible nor only the act of seeing but always both together: the visible is seen (or even thought) by someone situated somewhere in it, and the vision always sees something. Merleau-Ponty wrote in a simple but beautiful way: “He, who sees, cannot possess the visible unless he is possessed by it, unless he is in [*s’il en est*]” (2016, p. 175). Such statement may seem obvious, nevertheless it is precisely what both materialism and idealism forget when they separate subject and object, mind and body, sight and touch.

Therefore, if we decide to inhabit our body once again (as before the cultural invention of modern dualism and of Quattrocento’s techniques), then it’s not possible to separate and fully isolate sight and touch (and all the other senses) anymore.

Our approach and perception of anything will be firstly synaesthetic – as Merleau-Ponty states it: “synaesthetic perception is the rule” (2012, p. 238) – because we are part of the same world and of the same kind of being as what we perceive. In a similar fashion, David Le Breton argued that

there are no olfactory, auditive, tactile or gustatory apparatuses that would separately dispense their data, but a convergence between the senses, an intertwining that solicits their common action (2017, p. 55).

Of course, over a second phase or in some extreme cases (for example with blindness) the reflection can focus on what seems to pertain exclusively to one sense; however,

the experience of isolated “senses” takes place only within an abnormal attitude and cannot be useful for the analysis of direct consciousness (Merleau-Ponty, 2016, p. 234).

Therefore, there is a solidarity of the senses in the same way as there is a solidarity of my body with itself, with the things and with the world. It is only when one relinquishes this solidarity that autonomous qualities and separate senses can arise. In this way, Merleau-Ponty argued that

the quality, an isolated sensoriality, is produced when I break this total structuration of my vision, when I cease to adhere to my own gaze and, rather than living within vision, interrogate myself about it, when I wish to test out my possibilities, or when I untie the link between my vision and the world or between myself and the world in order to catch it in the act and to describe it (2016, p. 236).

Thus, by highlighting synaesthesia as the principle of perception, Merleau-Ponty avoids dissociating the mind from the body and from the world. Instead, he posits a body-subject or a flesh that is a part of the world and knows holistically, but non exhaustively, other parts of the world (that it knows from within, in time, space and through perspective). Those other parts of the world – namely, the things around us – are perceived and known as Gestalten that radiate a common style, structure or essence (Wesen) in all their sensible aspects. It is precisely such structure that Merleau-Ponty had in mind when he argued that

by opening up to the structure of the thing, the senses communicate among themselves. We see the rigidity and the fragility of the glass and, when it breaks with a crystal-clear sound, this sound is borne by the visible glass. We see the elasticity of steel, the ductility of molten steel, the hardness of the blade in a plane, and the softness of its shavings. The form of objects is not their geometrical shape: the form has a certain relation with their very nature and it speaks to all of our senses at the same time as it speaks to vision (2016, p. 238).

This conception of a synaesthetic structure stands for a new kind of being, and this different ontology proves to be an alternative to the modern and dualist one.

This is how the prism of the senses in visual arts can overcome the substantial dualism in philosophy and all the problems it involves. This new ontology – in which the perceiver belongs to the same world as what is perceived, perceiving in the sensible world itself, as a part of this world and in a synaesthetic community with things – is coined by Merleau-Ponty as the ontology of the flesh. In the same way as the ontology of the object had its correspondence in the arts with the geometrical perspective of the Quattrocento, the ontology of the flesh also resonates with the works of artists who try to engage the observer in all his being and with all his senses. What is important in such a framework is to settle ourselves in the whole of our experience of the world. Only then we can become an integrated part of the experience, that sees with a haptic vision a visual art that is also embedded in the world, rooted in it. That the painting belongs to the same world as the perceiver is expressed by its thickness and a true depth that cannot be reduced to a flat surface. In this manner, the painting is not only what is to be seen, it is not only what is to be touched (to belong to the same world or to be-with), but it is always already both at the same time, in a synaesthetic manner. Merleau-Ponty explains accurately what he means by synaesthesia when he writes that

it makes sense to say that I see sounds or that I hear colors if vision or hearing are not the simple possession of an opaque *quale*, but rather the experience [l'épreuve] of a modality of existence, the synchronization of my body with it (2016, p. 243).

Synaesthesia does not consist in an additive sum of properties or qualities found in different impressions – much as the body is not a sum of organs – but, more originally, it is the expression of a particular being or structure that reveals itself (in its unity) to my body as a whole, and that I perceive from my own situation (with also my history and culture) because we both belong to the same world. When Le Breton's wrote about the perceiving body, he specified that

it is not its eyes that see, its ears that hear or its hands that touch; but [the body-subject] is wholly involved in its presence to the world and, at any moment, its senses blend in its feeling of existence (2017, p. 54).

Thus, a spectator with a synaesthetic approach to painting is not an absolute observer anymore but is a part of the world with other parts all around, with which (s)he can synchronise and establish a meaningful contact that entails a vision, some knowledge and a perception in all of the senses that the body possesses. To talk about parts of the world could sound similar to the materialistic approach, but the materialist actually presupposed an absolute observer as much as the idealist, if not in his picture of the world, then at least implicitly for the

one who thinks or speaks about this objective world made of atoms. The main reason why the materialist's picture of the world was flat, lacking perspective and true depth, was because the world was seen or thought from the outside, as if we didn't take part in it, in the same way as one could observe disinterestedly the world from outer space, which could be likened to the stance of one contemplating a painting on the wall of a museum. Nevertheless, if spreading the visible on a flat surface becomes a synonym to objectifying and losing the contact with the flesh, then how can visual arts defend and express an ontology of the flesh?

In fact, the change from the ontology of the object to the ontology of the flesh is mostly a change of attitude towards the sensations; the perceiver must feel the painting, the world and everything he perceives not as a flat picture inside his mind or in front of him, but as thick and deep entities that surround him, that he cannot exhaust or perceive all at once because he is one of them and inhabits the same sensible world as them. A very good example of this approach is *Raclawice Panorama* (1893–1894), in which the whole room is (involved in) the artistic and aesthetic experience since the observer is situated in the middle of a circular room and the painting surrounds him completely.



Fig. 2. Jan Styka, Wojciech Kossak, Ludwlg Boller et al., *Panorama Raclawicka*, 1893–1894, detail, cycloramic painting, 15 x 114 m. Poland, Wrocław, 11 J. E. Purkyniego St., The National Museum in Wrocław/ The Raclawice Panorama Museum. Photo source: CC0, credit to Ptjackyll

Contemplating this painting feels like being in the world because we can only see a part of it once at a time; if I turn around, I won't be able to see what I was previously looking at, I cannot hold the entire painting within one single look or perspective. This is precisely what provides such depth to it, this painting uses the depth of the world and the perspective of my body (both given through the temporality of my gaze and through the spatiality of the room). On top of that, some elements of scenery have been placed between the painting and the central island on which the spectator stands; and this scenery contains real-looking elements such as trees, grass or a cart that prolong the painting into the world and soften this transition.

Such an experience uses and relies on the body and on its position, it takes into account my roots in the world and capitalises on them instead of trying to conceal them. In this way, perspective plays an important role here, however, the perspective in question is not the Quattrocento's one. Indeed, this perspective is not outside of time nor purely geometrical – in such a way that it could be calculated and extended to the whole of the world at once – but it is experienced by my body because it participates in the very same world as what it sees. My perspective is not simply an accident of vision nor a flaw of perception; on the contrary, it is what makes perception effective as a whole, in a synaesthetic way, because the perspective is due to the fact that me and the thing I perceive are both parts of the same world while not occupying the same place in it. It is precisely perspective that throws me into the whole field of the world, that I perceive laterally, all around me and not simply in front of me. Thereby, thanks to perspective that provides me with a partial vision, I can get to know the world as this infinite field of experience, or as the horizon that holds the promise of future and different perceptions. Therefore, it is perspective that allows a depth that is not anymore a mere visual reconstruction, like the Quattrocento's one, but a depth that involves our whole body and all its senses as a part of the world. Such depth shouldn't occur inside the frame, in a secondary space that has nothing in common with me and exists solely within the painting. Indeed, if the painting presents a second kind of reality, it could justify a substantial dualism all over again because it is precisely to such imaginary and solely visual space that Descartes could oppose the objective, tangible and measurable surface of the painting (with which it participates to the world), thus dissociating anew two spaces, two senses and two substances. Consequently, a depth that puts the beholder in contact with a flesh should occur directly within the world, thus offering to all his or her senses something that happens in – and belongs to – the sensible world. It is such kind of depth that El Lissitzky achieves in his series of paintings *The Prouns*, and especially in the *Prounenraum* (Proun Room, 1923), in which visual art doesn't create its own space, but invades the real world and takes place in the same space as our perceiving body. El Lissitzky bases those works on an interpretation

of Malevich's suprematist *Black Square*, which he considers a milestone marking the end of a long history of painting that used to depict something, using the inside of the frame as another space, an exclusively artistic space that was not related to life except maybe through the meaning of the depiction or by mimesis. What the *Black Square* did, according to El Lissitzky, is to have blocked or closed entirely this internal space of the painting. With this "monochromatic" black surface where there is nothing else to see, the painting entered the real world, the sensible world in which we live our lives, and this was the steppingstone needed in order to open painting to the construction or creation of art, not anymore within itself, but with us, in the world. In Panofsky's words, El Lissitzky was trying to move away from the

older perspective [*i.e.*, the Quattrocento's one, that] is supposed to have "limited space, made it finite, closed it off", conceived of space "according to Euclidean geometry as rigid three-dimensionality" and it is these very bonds which the most recent art has attempted to break (1997, p. 154)

thanks to settling in the world.

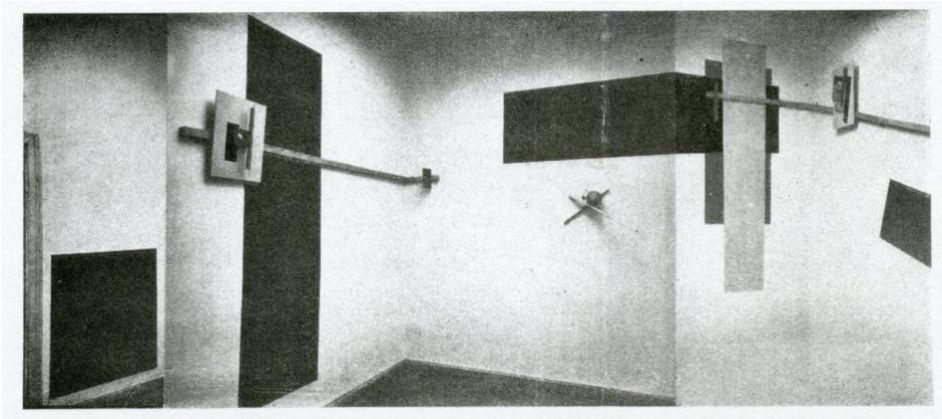


Fig. 3. El Lissitzky, *Prounenraum* [Proun Room], Grosse Berliner Kunstausstellung [Great Berlin Art Exhibition] 1923. Reproduced in the avant-garde magazine *G*, No 1, July 1923. Available under fair use at https://monoskop.org/images/5/5f/G_Material_zur_elementaren_Gestaltung_1_Jul_1923.pdf. Photo source: https://monoskop.org/El_Lissitzky

Therefore, the experience in the Proun Room is not solely visual anymore, as it doesn't rely on artificial impression of depth constructed within the painting with help of geometry, but it takes its thickness from the flesh of the world. In this way, if Descartes came with a ruler to measure the dimensions of an element of the wall of the Proun Room, he wouldn't be able to oppose it to any contrasting visual impression; in this case what we see is the same as what we touch

and measure because the painting takes place in the sensible world itself, we see in the world instead of within a painting. Thus, by borrowing the flesh from the world, a work of art can communicate with all my senses and all my being. Moreover, since it opens itself to my spatial exploration, such work of art can never be exhausted by me, I could always see it from a new perspective if I moved somewhere else for example. Hence, I can always discover another facet of this thick entity that is rich with an infinity of aspects instead of being an object with clearly determined and finite properties (which was possible only because it was thought from outside of the world and without the body): this is why the change of perspective in art is co-dependent on a change of ontology. The exploration of the Prouns' aspects is illimited because it is an exploration occurring in the world, opened to time and space, and not an exploration within the painting – or within my representation to take up again the painting as an allegory of my relationship to the world. Therefore, the point of view is not imposed on me (as it is by following the convergence lines in the paintings of the Quattrocento), but I can willfully change my point of view and adopt the one I want – in the limits of the possible movements of my body – when the painting takes place in the sensible world we both share (instead of within itself). This is what guarantees the richness and the thickness of the paintings expressing the ontology of the flesh. I could also give other examples, such as Picasso's *Guitar* or Rauschenberg's works, but those would all be examples of works of art that escape from the ontology of the object and conquer the dimension of touch and coexistence (and not exclusively of vision anymore) by borrowing some elements from sculpture or architecture, namely by invading the physical world outside of the frame. However, I would like to consider if it is possible or not to express the ontology of the flesh and provide a synaesthetic experience while still painting within a frame and without adding external elements.

Deleuze's and Merleau-Ponty's answer is that yes, it is possible, and they take respectively as example: Francis Bacon for Deleuze and Cézanne for Merleau-Ponty. Instead of trying to be mathematically faithful to the objects they want to represent, those artists bring some distortions that can look strange at first, but which are not arbitrary at all since they are the fruit of the artistic reflection and labour that aims at being the most faithful possible to the things in their flesh (Deleuze, 2005). Those distortions are needed because if the shape of the existing thing was represented too accurately, it would apply the ontology of the object to that thing and turn it into a geometrical idea instead of something real and existing, which is the problem with Quattrocento's technique: it allows to represent an idea but not to present something in its flesh. Merleau-Ponty elaborates on the notion of contour to tackle this problem and he underlines Cézanne's solution:

The contour of objects, conceived as a line encircling the objects, belongs not to the visible world, but to geometry. If one outlines the contour of an apple with a continuous line, one turns the contour into a thing, whereas the contour is rather the ideal limit toward which the sides of the apple recede in depth. To outline no contour would be to deprive the objects of their identity. To outline just one contour sacrifices depth – that is, the dimensions which give us the thing, not as spread out before us, but as full of reserves and as an inexhaustible reality that nevertheless radiates a common style. That is why Cézanne follows the swelling of the object in a colored modulation, and outlines several contours in blue lines. Referred from one to the other, the gaze captures a contour that emerges from among them all, just as it does in perception (Merleau-Ponty, 2007, p. 74).

This means that Cézanne's way to be faithful to the depth and density of the things is to merge several perspectives at once, in a composition or fusion of several perspectives that manages to impose a temporal and spatial exploration of this work to my body. By referring to these temporal and spatial dimensions of my experience, the painting avoids being imprisoned within the frame while keeping away from adding external elements. Thus, a painting can manage to break free from the object's ontology on its own, even "within a frame" in front of us. When it does, it demands from us a haptic vision in order to grasp those different perspectives together, which gives the work of art true depth and thickness. The problem of Quattrocento's paintings (according to the prism of the ontology of the flesh) was that they unfolded a single and unique perspective, which can give rise to a mathematization and an absolutization of this single viewpoint. The advantage of Cézanne's and Bacon's works in this regard is that they cannot be exhausted by a single perspective – just as the things that my body perceives in the world – therefore, they manage to bring something of my whole bodily experience to the painting, they evoke a true depth that is true precisely because it cannot ever be reduced to a single perspective. Le Breton talks about the vision required to see such depth as a

syncretic view [that] brings out a style of presence, it isn't empty of details; on the contrary, it integrates countless points of view because it doesn't choose and stays open to any sign (2017, p. 82).

Each apple in Cézanne's still lifes is not one, but a multiplicity of them at once. Cézanne does so in order to render the apple itself, in its synaesthetic totality, which is not an ideal essence in itself but an incarnated essence: the flesh of the infinity of perspectives we could take on it, the source and crossroads of the different senses. Hence, to grasp such experience, it is my whole body with its situation and every single one of its senses and dimensions (temporal, spatial...) that must approach the work. Thus, even in the case of a painting strictly located

in a frame, like with Cézanne and Bacon, my sight must bring all of my body with it and become a haptic vision to be able to seize the depth and the thickness of what is to be seen.

There is the last case I would like to discuss that could broaden even more the scope of what we call visual arts, namely the case of the Navajo's sand paintings. Those beautiful paintings made with sand and pigments are at the heart of a quarrel related by David Le Breton in his book *Sensing the World: An Anthropology of the Senses*, about whether to display them in a museum or not (2017). The Occidental culture has been immersed for a very long time in the ontology of the object, with a traditional conception of the painting as something that is to be seen from a distance and that doesn't concern me directly, as something that is there solely for the eyes' pleasure (we can find here the dichotomy subject-object at work once again). Thus, it is only logical that some occidental connoisseurs of art have been filled with rapture when they saw those sand paintings and wanted to fix them with some glue and exhibit them in a museum to share this beauty with as many people as possible, which is not a reprehensible endeavour in itself. However, this idea is ethnocentric since it ignores and denies the wealth of various dimensions in which those sand paintings participate in the life of the Navajos, and that is why some of them opposed this undertaking. Indeed, the sand paintings are not created for an aesthetic purpose, but they are rituals that are supposed to enable an ill person to find his or her harmony again with the cosmos – as, in this culture, illness is “due to losing harmony with the world, the hozo, whose translation implies simultaneously health and beauty” (Le Breton, 2017, p. 50), and can be healed by retrieving it. Furthermore, the sand painting is not even primarily visual in the Navajo culture since it must be placed on the ill person's body and then dispersed in order to be effective. Therefore, there is a tactile dimension to the sand painting, as well as a therapeutical one. Moreover, there are also religious and symbolic dimensions to the sand painting. Indeed, every colour used and object, animal or person depicted in it has a precise meaning and summons a particular god depending on the type of illness that needs to be cured: “each object has its place in a cosmology where everything is connected” (2017, p. 51). This is also the reason why those paintings are meant to be ephemeral: the gods are summoned in person through this painting, so the Navajos shouldn't be keeping them there for too long nor use this power in vain. Now we can understand how the occidentals' will to turn those strong rituals into permanent display in a museum, devoid of their original purpose, can appear as an outrageous blasphemy to the Navajos. As a result, “in 1995, the traditional Navajos healers rose up against those ambitions that twisted their knowledge” (2017, p. 52). Yet, a few other healers offered an alternative by providing to museums – for the sake of preserving their cultural legacy – sand paintings that deliberately contain mistakes (for example a change of colours or objects)

to avoid summoning the gods, who know too well and wouldn't answer the call from a wrong ritual. These mock paintings were also not blessed by pollen nor accompanied with chants. According to Le Breton,

the neutralisation of the paintings' symbolic power was the price to pay for entering into a world of pure contemplation, which doesn't hold the same meaning at all to the Navajos' eyes (p. 53).

On top of that, he adds that

any museography offers to the eye what most often comes under an object's power, which is never reducible to its sole appearance nor only to vision. Museography's very device and organisation lean upon the reduction to sight by dismissing its symbolic dimension, which is necessarily alive and inscribed in a common experience (pp. 53–54).


Thereby, our culture's ontology and approach to painting made us overlook and deny this multiplicity of aspects and dimensions, thus reducing this total work to its visual aspect.

As a conclusion, I would like to add that, more generally, any sensible object can participate in a multitude of dimensions depending on history, cultures, and individuals. Any one thing is not solely or primarily visual in itself, but is already always a thick entity or bundle of experiences from different fields of life that, by one of its aspects, also participates in the visual field. Some approaches to arts – such as the ones analysed in this paper – manage to grasp and tackle several of these dimensions at once. In this way, if we move from an ontology of the object to an ontology of the flesh, we can see that visual art doesn't have to be restricted to the shallow sense of vision, but that it can also become a total art that involves the whole of our body and sensory senses, as well as the multiplicity of our existence's dimensions. This exemplifies how philosophy and art can develop in parallel through a sensory approach to break free from the rigid frames that previously defined their respective fields. Thereby, both can reach the whole of our experience of the world, which is the crossroads where all the disciplines and fields can meet, intersect and become entangled. Moreover, adopting an ontology of the flesh that renews with the interrelatedness of the perceiver and the world (as well as of sight and touch) might prove to be a better framework to deal with the ecological crisis since one of its roots lies in the separation made by modern philosophy between the subject and its "environment", considered a world of isolated and independent objects. Hence, a sensory approach allowed to provide a relevant framework for philosophy through the prism of visual arts, as much as it produced a cohesive philosophical interpretation of art history.

BIBLIOGRAPHY

- Bergson, H. (2012). *Matière et Mémoire*. Paris: PUF.
- Deleuze, G. (2005). *Francis Bacon; The Logic of Sensation*. Translated by D. W. Smith. Minnesota: University of Minnesota Press. Translated by P. J. Olscamp. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- Descartes, R. (1637). *Discours de la methode pour bien conduire sa raison, & chercher la verité dans les sciences: plus la dioptrique, les meteores, et la geometrie, qui sont des essais de cete methode*. Lejda: Jan Maire.
- Descartes, R. (1985). *The Philosophical Writings of Descartes*, vol. 1–2. Translated by J. Cottingham, R. Stoothoff and D. Murdoch. New York: Cambridge University Press.
- Kant, I. (1997). *Critique of Pure Reason*. Translated by P. Guyer and A. W. Wood. New York: Cambridge University Press.
- Le Breton, D. (2017). *Sensing the World: An Anthropology of the Senses*. Translated by C. Rutschensky. New York: Routledge.
- Locke, J. (1975). *An Essay Concerning Human Understanding*. Edited by P. H. Nidditch. Oxford: Oxford University Press.
- Merleau-Ponty, M. (2007). *The Merleau-Ponty Reader*. Edited by T. Toadvine and L. Lawlor. Evanston: Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, M. (2012). *Phenomenology of Perception*. Translated by D. A. Landes. New York: Routledge.
- Merleau-Ponty, M. (2016). *Le Visible et l'invisible*. Paris: Les Éditions Gallimard.
- Panofsky, E. (1997). *Perspective as Symbolic Form*. Translated by Ch. S. Wood. New York: Zone Books.
- Plato (1997). Cratylus. In Plato, *Complete Works*. Edited by J. M. Cooper. Indianapolis: Hackett Publishing Co.
- Sartre, J.-P. (2003). *Being and Nothingness. An Essay on Phenomenological Ontology*. Translated by H. E. Barnes. New York: Routledge.

Magdalena Lachman

 <https://orcid.org/0000-0003-2908-3420>

Uniwersytet Łódzki

magdalena.lachman@uni.lodz.pl

SYMBIOTYCZNY SPLOT, CZYLI LEKTURA JAKO WYZWANIE ESTETYCZNE

Streszczenie

Artykuł podejmuje namysł nad kategorią lektury z perspektywy estetycznej. Śledzi rozmaite sposoby użycia tego pojęcia i różne sensory kryjące się za figurą czytania, nie zawsze pokrywające się z tradycyjnymi definicjami odnotowywanymi współcześnie w słownikach. W punkcie wyjścia leży rozpoznanie, że kategoria lektury ma dziś szerokie zastosowanie, tzn. jej przedmiotem są nie tylko utwory piśmiennicze czy literackie. Artykuł stara się odpowiedzieć na pytanie, co sprawia, że pojęcie lektury bywa tak chętnie aplikowane do przestrzeni estetycznej i dlaczego czytaniu poddawane są także zjawiska – co szczególnie frapujące – o wyraźnym wizualnym nacechowaniu, do których zasadniczo przystaje przede wszystkim postawa widza, a nie czytelnika. O atrakcyjności lektury jako narzędzia służącego do kontaktu ze zjawiskami o charakterze pozaczytelniczym decyduje spłot jej właściwości. Lekturę można bowiem traktować z jednej strony jako dyspozycję mentalną i poznawczą, służącą wyjaśnianiu znaczeń, a z drugiej strony jako praktykę, która ma swoje psychosomatyczne, sensualne, percepcyjne uwarunkowania. To dzięki temu tak dobrze sprawdza się w przestrzeni estetycznej, pozostając m.in. w symbiotycznej relacji z oglądaniem.

Słowa kluczowe:

lektura, czytanie, estetyka, sztuki wizualne, zmysły, sensualność, percepcja, zwrot piktorialny

Niekiedy sztuka czytania – nie czytania tylko tekstu, ale również tego, co nazywane jest czytaniem obrazu albo czytaniem miasta – mogłaby polegać na czytaniu bokiem, na rzucaniu na tekst ukośnego spojrzenia

(Perec, 2012, s. 70)

PROLEGOMENA

W pracy proponuję namysł nad kategorią lektury w ujęciu estetycznym z wyakcentowaniem jej złożonego wymiaru i uniwersalnego charakteru, który nie respektuje m.in. separacyjnych podziałów na przestrzeń słowa i kulturę obrazu.



Tytułowe pojęcie „symbiotycznego spłotu” ma celowo wieloznaczny i metaforyczny charakter, spajający równorzędne wątki pojawiające się w artykule. Po pierwsze, dotyczy rozmaitych cech lektury jako praktyki kulturowej i empirycznej. Biorę bowiem pod uwagę zróżnicowaną, nie tylko epistemiczną, ale i psychosomatyczną naturę lektury, tzn. to, że bazuje ona zarówno na efekcie poznania, jak i afekcie doznania. Po drugie, „symbiotyczny spłot” odnosi się do multisensorycznych uaktywnień, które towarzyszą praktyce czytania. Dla lektury typowa jest mobilizacja zmysłów, które pozostają w dynamicznej relacji, kooperują i wzajemnie na siebie wpływają. Po trzecie, *last but not least*, staram się wskazać na zespolenie „czytania” i „oglądania” jako predyspozycji ściśle ze sobą powiązanych, sprzymierzonych, współdziałających, wzajemnie się determinujących w akcie percepcji nakierowanej u współczesnych uczestników kultury na obiekty o estetycznym lub estetyzacyjnym potencjale.

MEANDRY LEKTURY

Czytanie i oglądanie; oglądanie i czytanie; czytanie/oglądanie; oglądanie–czytanie... – dwie aktywności podejmowane wobec sztuki albo zjawisk możliwych do usytuowania w jej niedalekim pobliżu. Celowo zapisuję przywołane określenia na kilka sposobów, żeby uwypuklić potencjalne napięcie zawarte w splocie wskazanych dyspozycji mentalnych i percepcyjnych. Ten węzeł obecnie często naznacza konkretne wytwory artystyczne na mocy ich intencjonalnych założeń – np. transmedialnych uwarunkowań (Kazimierska-Jerzyk, 2010) – albo recepcyjnych prawidłowości. Dobrym przykładem jest choćby chętnie omawiany ostatnio *picturebook* (Szyłak, 2014; Śniecikowska, 2022). Ponadto uruchomienie obu aktywności bywa jednym z sygnałów estetyzacji, czyli kształtowania rzeczywistości i jej wytworów na modłę sztuki i zasad jej oddziaływania (Welsch, 2005; Zamiara i Golka, 1999).

Znakiem ściślej współpracy zachodzącej między „czytaniem” i „oglądaniem”, ich wzajemnego przenikania się, nakładania na siebie, momentami paradoksalnego łączenia przyrodzonej im jednocześnie i konfliktogenności, i symbiozy, jest meandrująca specyfika pojęcia lektury. Podlega ono wspólnie różnym fluktuacjom, a zakres jego użycia wykracza poza standardowe ujęcia słownikowe, w których najczęściej bywa definiowane na trzy sposoby jako: 1. nazwa czynności: „czytanie”; 2. przedmiot czy obiekt owej czynności: „to, co się czyta lub ma być przeczytane”; 3. funkcjonujący w ramie instytucjonalnej, zadomowionej choćby w edukacji szkolnej, „spis książek przeznaczonych do przeczytania” (*Słownik języka polskiego PWN*, 1997–2022a). Znaczenia drugie i trzecie jako tożsame figurują w najobszerniejszym zakresowo dla polszczyzny XX wieku *Słowniku języka polskiego* pod redakcją Witolda Doroszewskiego (1958–1969). Te trzy rozumienia lektury eksponują też diagności poddający ją osobnemu systemowemu namysłowi (Koziołek, 2017a, s. 13; 2017b, s. 299).

Jakkolwiek zasadniczo „lektura” odnosi się do sposobu przyswajania utrwalonych zapisem lub drukiem tekstów werbalnych (lub bywa tych tekstów synonimem), w praktyce komunikacyjnej określenie to znajduje zastosowanie o wiele bardziej rozbudowane (podobnie zresztą jak sama figura „czytania”¹). Z jednej strony pojęcia „lektury” i „czytania”, kluczowe dla sfery, w której dominuje *logos*, a więc typowe zwłaszcza dla przestrzeni literackiej i piśmienniczej, bywają aktualnie obsadzone w roli określeń zarezerwowanych też dla operacji transpozycyjnych, mających na celu wariantywne dopełnianie oryginału poprzez jego różnorakie modyfikacje w rodzaju adaptacji, przeróbki, parafrazy, translacji itp. Ten aspekt wybrzmiewa w hasle zawartym w *Słowniku terminów literackich*, kanonicznym na polskim gruncie źródle systematyzującym terminologię literaturoznawczą (Głowiński, 1998, s. 274)². Owe modyfikacje mogą być dokonywane zarówno w tożsamym tworzywie (np. przekład między językami, jako że tłumaczenie nie ma charakteru *stricte* lingwistycznego, nawet jeśli w języku się ostatecznie manifestuje, odbywa się ono z kultury na kulturę; a także streszczenie³), jak i w formie intersemiotycznej (np. ekranizacja jako propozycja lektury konkretnego utworu epickiego (Ślósarz, 2013)). Z drugiej

¹ Co znamienne, na gruncie polszczyzny słowniki poprzestają na stwierdzeniu, że to forma rzeczownikowa od czasownika „czytać”, odnotowując co najwyżej tylko dwa inne specyficzne znaczenia tego wyrazu: „1. »w parlamencie: zaznajamianie członków parlamentu z tekstem ustawy i dyskusja nad nią«”; „2. »w czasie mszy św.: odczytywanie fragmentów Pisma Świętego«” (*Słownik języka polskiego PWN*, 1997–2022b).

² Ponadto lektura jest tam również rozumiana jako 1. „wszelka czynność czytania”; 2. „nieodzowny element odbioru dzieła literackiego w jego postaci pisanej”, co akcentuje aktywny udział odbiorcy w regulowaniu zasad komunikacji literackiej (przy założeniu, że „charakter tego udziału jest określony przez właściwości tekstu”); 3. „sposób odczytania tekstów literackich właściwych danemu okresowi, prądowi kulturalnemu, grupie społecznej”; 4. „praktyka interpretacyjna” (Głowiński, 1998, s. 273–274).

³ Streszczenie nie bywa raczej częstym przedmiotem teoretycznej analizy pod kątem generowanych reguł odczytań tekstu. Jednak taki kierunek namysłu nad nim mimowolnie przebiega z praktycznych poradników pisania i da się zrekonstruować z zaleceń formułowanych w edukacji szkolnej, a także akademickiej (Dąbrowska, 2014; Niebrzegowska-Bartmińska, 2014; 2015). Posiłkuje się tu także własnym doświadczeniem dydaktycznym, które przekonuje mnie, że streszczenie jest formą odczytania tekstu, zaś jego kształt pokazuje często tryb uruchomionej lektury i namacalnie ujawnia zasady obcowania z dziełem. Poza wszystkim streszczenie jest dobrym probierzem konwencji dzieła literackiego również w tym sensie, że istnieją teksty z różnych powodów programowo niestreszczalne lub streszczalne w sposób z gruntu nieadekwatny, np. niezamierzenie karykaturalny (zrekonstruowanie przyczyn oporu, który stawiają niektóre propozycje pisarskie przed rekapitulacją czy sumaryzacją, wiele mówi o zastosowanych w nich zasadach obrazowania i często ujawnia właściwą konkretnym realizacjom idiomatyczność). Zatem możliwość przeprowadzenia *résumé* jest pochodną uchwycenia reguł podawczych utworu, sposobu odczytania tekstu, także zasad hierarchizowania w nim konkretnych elementów (nie tylko *stricte* treściowych, ale także koncepcyjnych), co już często w punkcie wyjścia rozmów o dziele pokazuje uruchamianie wobec niego nietożsamych kierunków namysłu. Same streszczenia można funkcjonalizować według różnych zasad (Łaskiewicz, 2017 – tu bogata bibliografia).

strony „uniwersalny wymiar przyznają dziś lekturze tzw. badania kulturowe, obejmujące nie tylko literaturę, lecz także całe uniwersum symboliczne, które – jeśli nadal ma mieć znaczenie – musi być czytane” (Koziołek, 2017b, s. 301). Praktyka czytelnicza zatem manifestuje się wobec np. sztuki w ujęciu *en globe* (Bolaños Atienza, 2007), obrazów (Dziadek, 2004; Różańska, 2010), fotografii (Jeffrey, 2009; Skrejko i Masternak, 2021), rzeźb⁴, architektury (Cragoe, 2009; Basista i Nowakowski, 2012; McNamara, 2016; Cymer, 2018), miasta (Zeidler-Janiszewska, 1997; Bernacki i Pysz, 2016; Kamińska, 2017), wyodrębnionych przestrzeni, np. cmentarza (Szalewska, 2017, s. 152–162) czy instytucji, np. muzeum (Leśniakowska, 2006; Theiss, 2009), ciała (Kowalczyk, 2000), a czasem nawet ogólnie: świata z jego złożonymi przejawami (Eco, 1999⁵). O ile wobec zjawisk narracyjnych i/lub wielotworzywowych, w których występuje komponent werbalny, jak choćby film, komiks, *picturebook*, reklama, plakat, w wielu przypadkach graffiti czy wystawa muzealna, takie podejście jest dość oczywiste i dodatkowo motywowane układem mediów, o tyle może zastanawiać w przypadku obiektów o prymarnej obrazowej naturze, które, wydawałoby się, generują zasadniczo nastawienie typowe dla podejść widza. Nie wyczerpie tego przypadku diagnoza, że w podobnych układach odniesienia zarówno „lektura”, jak i „czytanie” funkcjonują jako synonimy rozumienia lub interpretacji (Głowiński, 1998; Koziołek, 1917b). Przy bardziej szczegółowym podejściu mogą też wskazywać na uruchamianie względem przekazu konkretnej optyki metodologicznej, tzn. oznaczać analizowanie go w myśl reguł lektury np. hermeneutycznej, mitokrytycznej, ekokrytycznej, postkolonialnej, feministycznej, queerowej itd., co nie odnosi się tylko do badań literatury (Gnat, 2021).

Postrzeganie „lektury” w kategorii inicjatyw poznawczych, działań eksplikacyjnych, ujawniania sensów zakrytych w konkretnych przekazach ma długą (aczkolwiek obecnie nie zawsze w pełni uświadomianą, a w każdym razie niekoniecznie rejestrowaną na poziomie słownikowym) tradycję, co wynika też z etymologicznego nacechowania samego określenia, legitymującego się źródłosłowem łacińskim, dobrze przechowanym w językach romańskich:

⁴ Por. tytuł warsztatów przeprowadzonych 16 marca 2017 r. w Powiatowej Bibliotece Publicznej z siedzibą w Brniu: *Jak „czytamy” rzeźby?* (2017). Znaczące, że inicjatywa – zgodnie z podsumowującym ją opisem – została podjęta w ramach cyklicznych „warsztatów czytelniczych”, a jej beneficjentami obok słuchaczy Uniwersytetu Trzeciego Wieku przy Dąbrowskim Domu Kultury mieli być też „aktywni czytelnicy biblioteki” [podkr. – M. L.].

⁵ Na publikację składa się wybór prac włoskiego semiotyka z jego różnych książek. Jej tytuł jest polskim konceptem, co jednak tym bardziej pokazuje zapotrzebowanie na użycie formuły „czytania” w roli istotnego kwalifikatora dla szerokiego spektrum zjawisk, jednocześnie zuniwersalizowanego i prywatnego klucza do ich ujmowania (a zarazem też marketingowo nośnego wabika, wykorzystanego przez wydawcę na okładce polskiej edycji, gdy mowa jest o tym, że „Dzięki Umberto Eco nasze prywatne czytanie świata może stać się intelektualną przygodą”).

W polszczyźnie „lektura” stała się synonimem czytania dopiero w XIX w. Wcześniej, wzorem łaciny, oznaczała czytanie służące komentarzowi albo sam komentarz. W średniowieczu nazywano tak lekcję lub wykład służące objaśnieniu tekstu, najczęściej biblijnego. W polszczyźnie od XVI do początku XVIII w. lektura to ‘wykład wyjaśniający tekst’ (ang. *lecture* – wykład) lub inaczej: „lekcję” (łac. *lectio*; wł. *lezione*; hiszp. *lección*; fr. *leçon*). Instytucje lektury i funkcja lektora ukształtowały aurę powagi i namaszczonego dydaktyzmu (Koziołek, 2017b, s. 299–300; por. też Koziołek, 2017a, s. 13–14).

Swoją drogą, w świetle powyższej obserwacji warto odnotować, że pojęcie „lektury” na gruncie polszczyzny poddawane jest od niejakiego czasu nie tyle pozornie intuicyjnie odczuwalnej neosemantyzacji, ile raczej swoistej resemantyzacji – tzn. powraca ono poniekąd do znaczenia już w języku obecnego, ale stłumionego, zaniedbanego, jeśli nawet nie całkiem zapomnianego czy zarzuconego, to jednak niezbyt eksponowanego. Ten powrót nie odbywa się jednak raczej pod wpływem hołubienia bodźców z przeszłości. Większą rolę ogrywa tu prawdopodobnie mocny napór angielszczyzny⁶, gdzie *reading* oprócz „czytania”, „odczytu”, „lektury” konotuje też „rozumienie”, „interpretację”, zaś *read* to czasownik oznaczający nie tylko „czytać”, ale i „studiować”, „zglębiać”, „rozumieć”, „interpretować” (*Cambridge Dictionary*, 2022; *Macmillan Dictionary*, 2009–2022)⁷. Złożoność tak uaktywnionej semantyki daje o sobie znać

⁶ Widać to też aktualnie w tłumaczeniach na język polski wielu prac, gdzie angielskie *read* i *reading* używane w oryginale w znaczeniu „interpretować” i „interpretacja” bywają oddawane za pomocą nie tylko tych określeń, ale wybrzmiewają też jako po prostu: „czytać”, „czytanie”, mimo że takie zastosowanie tych słów nie jest rutynowo wskazywane w rodzimych słownikach. W języku polskim w słownikowych definicjach czasownik „czytać” funkcjonuje zasadniczo w dwóch podstawowych znaczeniach: „1. »śledząc wzrokiem napisane lub wydrukowane litery, zapoznawać się z treścią tego, co jest napisane lub wydrukowane«”; „2. »mieć umiejętność odbioru tekstu pisanego«”; dodatkowo pojawiają się jeszcze sensy bardziej wyspecyfikowane: „3. przen. »przepowiadać coś, domyślać się czegoś na podstawie jakichś znaków«”; „4. »o komputerze: odnajdywać i odtwarzać dane zapisane na nośniku informacji«” (*Słownik języka polskiego PWN*, 1997–2022b). Uzus (znajdujący odbicie w wielu tekstach naukowych i popularnonaukowych) jednak wskazuje, że „czytać” i „czytanie” są używane też obecnie jako synonimy eksplikowania, rozumienia, interpretowania, rozszyfrowywania, dekodowania przesłań zawartych w różnych komunikatach, czego jeszcze – przynajmniej nie systemowo – rodzime słowniki nie odnotowują. Niekiedy ten rodzaj użyć – jako w odczuciu dysponentów języka nie dość usankcjonowany czy w pełni uprawniony – podkreślany jest cudzysłowem, np. Piotr Sztompka, pisząc o podatności danych wizualnych na badania jakościowe, stwierdzał, że wymagają one „zawsze »**odczytania**«, interpretacji raczej niż liczenia czy mierzenia” (2012, s. 26).

⁷ Słowniki przywołują tu staroangielskie *rædan* – „radzić”, „czytać”; zestawiając je z germańskim *raedanan* – „radzić” i konfrontując też z holenderskim *raden*, niemieckim *raten* czy szwedzkim *rada* (*Online Etymology Dictionary*, 2001–2022), zarazem podkreślając, że „Przejście z »radzić, interpretować« do »czytać, interpretować litery« jest unikalne dla angielskiego” (*Wikisłownik*, 2021).

także w wyrazach pokrewnych, jak: *misread*, *reread*, *re-read*, co z kolei znajduje dobre odbicie w konceptach osadzonych na gruncie Derridiańskiej dekonstrukcji. Dla tej praktyki analitycznej, filozoficznej i metodologicznej kluczowa jest kategoria *misreading*, czyli „nie-odczytanie”. To pojęcie nie oznacza błędnego, niepoprawnego odczytywania albo „świadomego popełniania »błędów« w czytaniu”. Da się je sparafrazować jako: „nigdy-nie-ostateczne odczytanie”. Wskazuje ono na niemożliwość ujawnienia całej potencji sensu kryjącego się za konkretnym konstruktem werbalnym; utopijność, iluzoryczność, złudność, niepodobieństwo przeprowadzenia jego skończonej wykładni (Burzyńska, 2000, s. 67, 79–80)⁸.

DYNAMIKA CZYTANIA – W STRONĘ PSYCHOSOMATYKI

Traktowanie lektury jako synonimu „wykładni interpretacyjnej” czy „metody analitycznej”, której celem jest zrozumienie obiektu poddawanego eksplikacji (np. przez wskazanie możliwych – czy nawet nieskończonych – optyk jego ujęć albo wyłuszczenie nieporozumień wokół nich narosłych), nie w pełni jednak tłumaczy zastosowanie owego pojęcia wobec szerokiego spektrum zjawisk o estetycznym czy estetyzacyjnym charakterze. Już choćby dlatego, że pojęcie lektury w takim przyporządkowaniu semantycznym ma swoje ograniczenia, tzn. lekturze nie poddajemy raczej (albo statystycznie jest to praktyka zdecydowanie rzadsza, choć w znaczeniu objaśniania specyfiki przekazu takie zastosowanie mogłoby być z powodzeniem komunikacyjnie umotywowane) gier komputerowych, programów telewizyjnych, audycji radiowych, spektakli teatralnych, pantomimy, happeningów, koncertów (aczkolwiek muzykę „czyta się” już chętniej (Cyz, 2018; Dahlhaus, 2007, s. 11–18)⁹). Niezależnie od postrzegania lektury jako analogonu działań interpretacyjnych, warto pamiętać, że „Wewnętrzna dynamika tej kategorii wynika z przenikania się odmiennych lub wręcz skonfliktowanych treści i jakości, które opisuje” (Koziołek, 2017a, s. 13). Ponadto niepełną przyległość pojęcia interpretacji i lektury/czytania ujawniają

⁸ Samo użycie *misreading* na gruncie dekonstrukcji jest uwikłane w rozmaite niejasności, paradoksy i sprzeczności (Markiewicz, 2007, s. 161–163). Nieco inaczej tego pojęcia używają nawet jego czołowi fundatorzy, tzn. Paul de Man (1971) oraz Harold Bloom (1975).

⁹ Aplikowanie pojęcia lektury i/lub czytania do przestrzeni muzycznej może mieć szczególną rację bytu wobec projektów w stylu *Tyto Alba. 13 portraits of melancholics, birds and their co-hearing* (Libera, Kuchen i Mainz, 2014), stanowiącego zbiór esejów muzycznych czy fonicznych inspirowanych lekturami m.in. W. G. Sebald, Giorgia Agambena, Georges’a Pereca, Michela Serres’a, który przygotowali: Michał Libera (teksty, adaptacja tekstów, nagrania, kompozycja), Martin Kuchen (saksofon), Ralf Mainz (*sound design*). Twórcy tak charakteryzowali swoje przedsięwzięcie: „Esej dźwiękowy, Hörspiel, **czytanie** [podkr. – M. L.], muzyka elektroakustyczna, płądofonia, dźwiękowe portrety, kolekcja piosenek czy też po prostu dźwiękowe ujęcie melancholii”.

dość paradoksalnie brzmiące, ale nasilające się postulaty, w myśl których „sztuka interpretacji» mogłaby zostać uzupełniona lub ożywiona »sztuką lektury« – mniej elitarystyczną, za to dającą większe możliwości wyzwiania własnej inwencji czytających” (Koziołek, 2017a, s. 12¹⁰). W takich ujęciach pobrzmiewa chęć odejścia od założeń fundatorskich nauk o sztuce, w przestrzeni estetyki ciągle uznawanych za bezapelacyjną i trwałą zdobycz:

W tym, iż dzieła sztuki traktuje się jak dokumenty (*Urkunde*) i dąży wszelkimi środkami, bez względu na przyjemność estetyczną, przede wszystkim do ich właściwego odczytania i wytłumaczenia, widzę jeden z najważniejszych kroków naprzód w ostatnich czasach (Spitta, 1893 – cyt. za: Dahlhaus, 2007, s. 85)¹¹.

Nie negując tego, że przywołana opinia stanowi fundament postępowania analitycznego, owocujący efektywnym poznaniem wielu komponentów komunikatu o estetycznym nacechowaniu, warto pójść, jeśli nie pod prąd, to na kompromis i uwzględnić, że ma ona usankcjonowaną już konkurencję (Mitchell, 2009, 2022). O inny wymiar obcowania ze sztuką wnioskowała choćby Susan Sontag w powstałym w 1964 roku klasycznym już eseju (może trafniej należałoby powiedzieć: manifest) o prowokacyjnym, dywersyjnym i rebelianckim tytule *Przeciw interpretacji*:

Dzisiaj ważne jest uleczenie naszych zmysłów. Musimy się nauczyć więcej **widzieć, słyszeć i odczuwać**.

Nasze zadanie wcale nie polega na tym, by odnaleźć w dziele sztuki jak najwięcej treści, ani na tym, by wycisnąć z niego więcej treści, niż ono w sobie ma. Musimy odsunąć treść na bok, aby w ogóle być w stanie zobaczyć dzieło.

Cała współczesna publicystyka na temat sztuki powinna dążyć do tego, by dzieła – a więc, przez analogię, także to, jak ich doświadczamy – stawały się w naszych oczach bardziej, a nie mniej, prawdziwe. Funkcją krytyki powinno być pokazywanie, **w jaki sposób istnieje dane dzieło**, a nawet **że istnieje**, a nie odkrywanie, **co ono znaczy** (Sontag, 2012, s. 25–26, [podkr. – M. L.]).

Chodzi zatem i o to, by obcując z przedmiotem czy zjawiskiem poddawany lekturze nie traktować go tylko jako „pytania”, „dialogu”, „apelu” (Koziołek, 2017a, s. 15), czyli po prostu koniecznego do (z)dekodowania „szyfru”, ale zobaczyć w nim także i/lub po prostu sam obiekt dostarczający podniecie determinowanych percepcyjnie¹². Chodzi także o to, by nacisk położyć na

¹⁰ Autorka formułuje ów postulat wobec działań edukacyjnych, mając na uwadze głównie dydaktykę polonistyczną. Jednak podobne zalecenia nie ograniczają się aktualnie tylko do tego kontekstu.

¹¹ Ważne dla mojego wywodu jest zarówno to, że przywołana wypowiedź jest zamierzchłą (pochodzi sprzed ponad stulecia), jak i to, że alegacyjnie i afirmatywnie przywołuje ją w postaci istotnego dla siebie klucza inny badacz w drugiej połowie XX wieku (w 1967 r.).

¹² Rzecz dobrze pokazała ożywiona (w duchu aprobatywności) dyskusja, którą wywołało wystąpienie Maliny Barcikowskiej „Czytanie” *dział sztuki jako praktyka muzealna* zaprezentowane podczas sympozjum liderów i liderki edukacji muzealnej *Wokół literatury. Biblioteka, książka*

odbior tekstu przez czytelnika. To, co należy wziąć pod uwagę, to nie raz wychwycony przekaz, ale proces wychwytywania tego przekazu na podstawowym poziomie, tego, co dzieje się, kiedy czytamy, kiedy oczy spoczywają na liniijkach tekstu i przebiegają po nich oraz wszystko, co towarzyszy temu przebieganiu. To sprowadzanie czytania do tego, czym przede wszystkim jest: określoną czynnością ciała, wprawieniem w ruch pewnych mięśni, przyjmowaniem różnych pozycji, ciągłym podejmowaniem decyzji, wyborem przy czytaniu, całym zbiorem strategii wprowadzonych w kontinuum życia społecznego, a które sprawiają, że nie czytamy byle jak, byle kiedy, byle gdzie, nawet jeśli czytamy byle co (Perec, 2012, s. 68).

W tym kontekście można byłoby wysunąć hipotezę, że zastosowanie pojęcia lektury również wobec zjawisk o pozornie mało czytelniczym przełożeniu (szczególnie tych z dominantą obrazu, obrazowości, nacechowania wizualnego) znajdzie wytłumaczenie nie tylko na gruncie rzemiosła interpretacji. Równie ważne jest w takim przypadku respektowanie reguł wynikających z samej psychosensualnej natury czytania.

ZMYSŁOWE DOŚWIADCZANIE LEKTURY

Historycy i współcześni diagności lektury, zajmujący się na ogół, co zrozumiałe, sposobami obcowania z przekazami literackimi czy piśmienniczymi (Cavallo i Chartier, 1999; Manguel, 2003; Chartier, 2019), wskazują na jej zróżnicowany kształt. Biorą zatem pod uwagę jej empiryczne¹³ sposoby (np. głośne/ciche

i tekst literacki w edukacji muzealnej zorganizowanego 30 września 2022 r. pod auspicjami MOCAK-u przy udziale Muzeum Warszawy, Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku i Forum Edukatorów Muzealnych. Referentka upomniała się o nieredukowanie praktyki obcowania z dziełami sztuki w przestrzeni galerii i muzeum do jedynie mocno obecnie gloryfikowanego „odczytywania” rozumianego jako wykładnia sensu (maksymalizowana w kodzie językowym) z pominięciem przeżywania, obcowania estetycznego, zaangażowania emocjonalnego i percepcyjnego (typowego dla receptywnych doznań, które pojawiają się przy kontakcie ze zjawiskami wizualnymi); również niekiedy z zaniedbaniem namysłu nad tworzywową specyfiką estetyki obrazu i obrazowości lub jej podporządkowaniem – zaproponowałabym od siebie takie określenie – wykładni „stenogramowej” i unadrzędniomym modelom lingwistycznym (w regule syntaksy).

¹³ Oczywiście kwestia empirycznego odbioru literatury i sztuki nie ogranicza się do zasad fizycznego kontaktu z jej wykwitami. W odniesieniu do literatury złożone ogniwa tej problematyki omawia np. Maciej Maryl, który pokazuje, że według wielu badaczy kontakt z literaturą dla jej receptorów polega na doświadczeniu tekstu, nie na samym „odbieraniu komunikatu, lecz na wplataniu czytanego tekstu w siatkę codziennych zależności społecznych” (1999, s. 244). Tak akurat rzecz ujmowała przywoływana kilka razy w zacytowanym artykule Elisabeth Long (2012). Wspólnym mianownikiem wielu orientacji koncentrujących się na odbiorze empirycznym – czy to w wydaniu społeczno-antropologicznym, czy np. kognitywnym (Rembowska-Pluciennik, 2012), czy skoncentrowanym na psychosomatycznym i sensualnym odczuwaniu komunikatu (para)arty-

czytanie), modele (np. czytanie kolektywne/indywidualne) czy uwarunkowania (np. uzależnienie lektury od typu nośnika przekazu – inne jest obcowanie ze zwojem, inne z woluminem, inne z ekranem komputera czy urządzenia elektronicznego). Omawiając praktykowane nawyki czytelnicze (w wymiarze zbiorowym i prywatnym), komentatorzy podkreślają zasadniczo kilka konstytutywnych cech namacalnie potraktowanego doświadczenia lektury. Jedną z nich jest procesualność, rozwijanie się w czasie, „czynnościowość”, a co za tym idzie też okazjonalność, nietrwałość, momentalność (de Certeau, 2008, s. 164–175). Przyrodzoną właściwością aktu lektury jest również jego indywidualność, szczególność, unikalność, niepowtarzalność, co dobrze wybrzmiewa m.in. w tytule książki Alberta Manguela *Moja* [podkr. – M. L.] *historia czytania*, a także daje o sobie znać poprzez potrzebę rekonstruowania i omawiania czytelniczych nastawień właściwych konkretnym osobom (por. np. Koziołek, 2016, s. 15–19), zwłaszcza jeśli reprezentują one środowisko artystyczne (na polskim gruncie ostatnimi czasy kompleksowego namysłu pod tym kątem doczekał się choćby Adam Ważyk (1982) jako autor m.in. *Kwestii gustu* (Koronkiewicz, 2015; Skurtys, 2015). Kolejna lekturowa swoistość objawia się skłonnością do unarracyjniień (Rembowska-Płuciennik, 2012, s. 255–312). Czytanie (nie tylko fikcji fabularnych) pożąda bowiem opowieści, generuje na nią zapotrzebowanie, układa się w nią; innymi słowy, operuje i emanuje energią narracji – rozumianą jako zasada nie jedynie eksplikacyjna, ale i strukturyzująca, tzn. predylekcja psychiczna, zgodzie z którą umysł ludzki zdradza tendencję do „opowieściowej” systematyzacji wszystkiego, z czym ma kontakt, nie tyle to po prostu biernie przyswajają, ile aktywnie – co nie znaczy, że *ex definitione* kreatywnie – konstruuje (Krawczyk-Bocian i Leppert, 2020). Jak stwierdzał Alberto Manguel:

Wierzę, że w istocie jesteśmy zwierzętami czytającymi, i że sztuka czytania, w swym najszerszym sensie, określa nasz gatunek. Przychodzimy na świat z potrzebą znalezienia we wszystkim jakiejś narracji: w krajobrazie, na niebie, w twarzach innych ludzi, a ponad wszystko w obrazach i słowach, które stworzył nasz gatunek. Czytamy żywoty własne i cudze, odczytujemy historie społeczeństw, w których żyjemy, czytamy w obrazach i budynkach, wreszcie – czytamy to, co znajduje się między okładkami (Manguel, 2010, s. IX, przekład: G. Jankowicz za: Sobolewska, 2016, s. 12).

Ponadto lektura zawsze wiąże się z zaangażowaniem zmysłów i uaktywnianiem efektów somatycznych. W procesie czytania prymarna rola przypada wzrokowi, śledzącemu i skanującemu – raczej skokowo niż linearnie – wiązki liter bądź grafemów oraz występującemu w roli przekaźnika sygnałów percepcyjnych do mózgu, co warunkuje umiejętność odbioru tekstu utrwalonego zapisem

stycznego – byłyby pytania o to, co ów komunikat robi z odbiorcą; jak odbiorca reaguje na przekaz; jak doświadczenia i kompetencje odbiorcy sterują doznaniem lekturowymi.

– wszystko jedno, czy ręcznym, drukowanym, elektronicznym (Zbróg, 2009). Istotny jest również dotyk – tradycyjne nośniki pisma i druku zwykle trzyma się w rękach albo w ich zasięgu, z kolei przy strumieniu elektronicznym w grę wchodzi operowanie dłonią lub myszką na ekranie. Obcowanie z książkami wymaga przewracania kartek, czasem rozpakowania z folii, wkładania zakładki lub znaczników (Sobolewska 2012, s. 29–35); niegdyś rolę odgrywało też rozcinanie stron woluminów nożem do papieru, co tak hołubił Georges Perec (2012, s. 70–71). Ponadto niekiedy czytelnicy znajdują upodobanie do zaginania rogów, podkreślania czegoś ołówkiem itp., ściągania banderol, odklejenia naklejek z ceną lub informacjami handlowymi, co też generuje doznania taktylne. Natomiast przy głośnym czytaniu (Sobolewska 2012, s. 21–27), także przy sylabizowaniu i nauce czytania albo przy czytaniu w konkretnym pejzażu dźwiękowym (np. przy włączonym radiu, przy jednoczesnym słuchaniu muzyki, w zgiełku typowym dla środków komunikacji miejskiej...), niekiedy także przy czynnościach okołolekturowych, takich jak zakreślanie fragmentów tekstu skrzypiącym albo łamiącym się ołówkiem, uaktywnia się słuch. Jeśli z kolei przewracaniu kartek towarzyszy... – jakby niehigienicznie czy złowieszczo (jeśli wziąć pod uwagę intrygę kryminalną przedstawioną w *Imieniu róży* Umberta Eco) rzecz nie zabrzmiała – ślinienie palca, to do lektury włącza się smak, ważny także wtedy, gdy czytamy przy jedzeniu (Perec, 2012, s. 73). Przy kontakcie z rękopisem, drukiem, woluminem książkowym itp. nierzadko rolę odgrywa węch. Ma on też swój udział w lekturze, jeśli czytamy w konkretnej przestrzeni zdeterminowanej olfaktorycznie, np. w bibliotece starodruków, w miejscu przechowywania rękopisów, jak też w kawiarni czy w domowym zaciszu z filiżanką, z której unosi się aromat ciepłej kawy lub herbaty (Perec (2012, s. 74–75) brał także pod uwagę – aczkolwiek niekoniecznie w zakresie doznań *stricte* węchowych – czytanie w toalecie podczas defekacji, posiłkując się w tym przypadku sugestywnym opisem z *Uliссesa* Jamesa Joyce’a, gdy Leopold Bloom oddaje się lekturze opublikowanego w gazecie opowiadania podczas wypróżnia się w wychodku¹⁴), w zatłoczonym autobusie albo innym środku transportu, w parku, na plaży, w ogrodzie, na tarasie, na balkonie, w kąpeli podczas wylegiwania się wannie... W tych ostatnich przypadkach dodatkowo uaktywnić się może zmysł odczuwania temperatury:

¹⁴ Rzecz można wpisać w ramy szerszej diagnostyki cywilizacyjnej (Sobolewska 2012, s. 49–54). Na „ducha czasu i jego psychosomatykę” wskazywał Peter Sloterdijk, poddając analizie w porządku podrozdziałów m.in. „Tyłki”, „Pierdniecia”, „Ekskrementy i odpady” (2008, s. 166–170). Za zwrócenie mi uwagi na ten kontekst dziękuję Recenzentowi artykułu. Z perspektywy moich rozważań ważne byłyby także konstatacje Sloterdijka dotyczące oczu (s. 163–165) oraz przeprowadzona w *Przedmowie* analiza zmysłowych parametrów lektury na przykładzie udręki, jakiej doświadcza bohater *Niepokojów wychowanka Törlessa* Roberta Musila, gdy czyta Kanta (s. 7–9).

Czy dżentelmen, który czyta na plaży, jest na plaży, żeby czytać, czy też czyta, ponieważ znajduje się na plaży? Czy niepewne losy Tristrama Shandy'ego są dla tegoż dżentelmena naprawdę ważniejsze niż opalenizna jego łydek, które właśnie prażą się na słońcu? W każdym razie, czy nie należałoby zbadać tych okoliczności czytania? Czytanie to nie tylko lektura tekstu, odczytywanie znaków, stąpanie po linijkach, zgłębianie stron, przemierzanie sensu, to nie tylko abstrakcyjna jedność autora i czytelnika, mistyczne wesele Idei i Ucha. To jednocześnie hałas metra albo kołysanie wagonu kolejowego, albo ciepło słońca na plaży i krzyki dzieci bawiących się nieopodal, albo uczucie gorącej wody w wannie, albo oczekiwanie na sen... (Perec, 2012, s. 73).

Finalny szczegół, który w zacytowanym fragmencie przywołał Georges Perec, skrupulatny typolog determinant i okoliczności lektury oraz ich przenikliwy analityk, dodatkowo wskazuje na jej jeszcze jedno istotne uwarunkowanie. Czytanie jest mianowicie zależne od nastawienia, w jakim się odbywa, co dobrze oddają kolokacje: czytaniem/lekturą bywa się pochłoniętym; bywa się też znużonym. Lektura może przebiegać w leniwym, powolnym rytmie, w skupieniu. Mogą też towarzyszyć jej napięcie i pośpiech, nieuwaga, selektywność, fragmentaryczność, wybiórczość migawkowego przyswajania treści, co jest obecnie efektem nie tylko personalnych chwilowych naleciałości, ale i wskaźnikiem bardziej ogólnego modelu lektury, który generują m.in. nośniki elektroniczne oraz bazowe determinanty cywilizacyjne, odpowiedzialne m.in. za „przemieniania tekstu przez czytanie oraz chodzenie po nim »na skróty«” (de Certeau, 2008, s. 175).

Bez względu na szczegółowe warunki lektury, niezaprzeczalne pozostaje, iż czytanie to już na elementarnym poziomie przeżycie (multi)percepcyjne, wiązka albo nawet feeria doznań płynących ze strony zmysłów, a dodatkowo także – jeżeli wziąć pod uwagę efekt konkretyzacji – doświadczenie afektywne i somatyczne¹⁵, także mięśniowo-motoryczne, jeśli pójść tropem detalicznie skatalogowanych przez Pereca pozycji przyjmowanych podczas lektury (2012, s. 71; por. też de Certeau, 2008, s. 174–175; Sobolewska 2012, s. 13–19). Innymi słowy, lektura to wyczyn na polu sensualności, kwintesencja wrażeńiowości. Uaktywniane przez nią doznania emocjonalne mają dużą rozpiętość: od przysłowiowych, w fachowych ujęciach przypisywanych z reguły niewyrobionym odbiorcom, „ciarek po plecach”, wypieków na twarzy, dreszczy zachwyty czy podniecenia, przyspieszonego bicia serca, ekscytacji, łez, duszności, odczucia zimna, mdłości, bólu głowy, brzucha albo napięcia ciała itp. po bardziej złożony mechanizm „przyjemności tekstu” demonstrowany i wnioskowany

¹⁵ Nawet jeśli trudno jednoznacznie stwierdzić, czy reakcje somatyczne pojawiające się w trakcie czytania uaktywniają się na skutek indywidualnych doświadczeń i preferencji, czy też są generowane przez zasady opisu, reguły konwencji, wyznaczniki tematyczne, zasady budowy świata przedstawionego itp. (co bywa poddawane próbom namysłu z perspektywy kognitywnej (Rembowska-Pluciennik, 2012, s. 272–312)), niekwestionowane pozostaje samo ich występowanie.

przez Rolanda Barthes'a (1997), także poniekąd przez Susan Sontag w jej postulacie, by zrezygnować z hermeneutyki sztuki na rzecz jej erotyki (2012, s. 26). W podobnym kierunku ostatnimi czasy szedł na polskim gruncie Ryszard Koziołek, gdy stwierdzał, że „Dobra lektura powinna być emocjonalna, taki jest nietajony cel, ale też ciemna strona opowieści” (2016, s. 9).

Z PERSPEKTYWY „LEKTUROWEGO OGLĄDU”

Warto podkreślić, że fakty, które łatwo mogą być postrzegane jako banalne i oczywiste, mają swoje przełożenie na szerszą diagnostykę: „Nawet jeśli wierzymy, że możemy uwolnić się od ich opisywania, one nas opisują” (Perec, 2012, s. 67). Z efektem transparentności blisko powiązana jest implikacja bezsprzeczności, tzn. nawet jeśli to, co przezroczyste, znika z pola... widzenia, nie znika z pola lektury. Nie ma zatem potrzeby apriorycznego wycofywania nawet najbardziej trywialnych kwestii z obrad konsylium, z założenia mającego zgromadzić dyskutantów próbujących zdiagnozować skomplikowane przypadki uwikłań i perturbacji słów i obrazów oraz logiki, którą podąża dziś praktyka ich przyswajania. Gdybym sama miała podczas takiej narady zabrać głos, to podkreślałabym, że lektura obiektów w sposób oczywisty niemających predykcji czytelniczych nie przybiera jednoznacznego kształtu zredukowanego do czynności *stricte* poznawczych i świadomościowych. Operowanie pojęciem „czytania” względem zjawisk spoza naturalnego czytelniczego spektrum ma złożony charakter i może zakładać, iż lekturowa natura odbioru polega i na praktyce intelektualnej dekodowania znaczeń, i na dyspozycji percepcyjnej angażującej zmysłowo oraz cielesnie. Szczególnie wymowny jest w tym kontekście odbiór nacechowanych estetycznie przekazów, w których kluczową rolę odgrywa dominanta wzrokowa i w których obraz jest głównym twórczym. „Odczytywanie” w takich przypadkach nie wyklucza i nie neguje dosłownie pojętego „oglądu”, wręcz przeciwnie mocno go dowartościowuje, reanimuje na swoich zasadach – w zgodzie z prawidłowością funkcjonowania dominant kulturowych, wobec których zastosowanie mają różne ambiwalentne diagnozy. Z jednej strony podkreśla się (obecnie nawet do znudzenia) dezaktywację nośności i znaczenia lektury w jej klasycznym wymiarze, jak rzecz pokazywała m.in. Sontag, gdy mocno ją uderzała typowa dla rzeczywistości amerykańskiej

zawzięta podejrzliwość wobec wszystkiego, co literackie, nie wspominając już o coraz większej niechęci wielu młodych ludzi do czytania cokolwiek, nawet napisów w filmach obcej produkcji i na okładkach płyt, co częściowo tłumaczy rosnący popyt na książki zawierające niewiele słów, za to dużo zdjęć (Sontag, 2009, s. 84).

Z drugiej jednak strony wskazuje się, że oglądanie nie jest wcale całkowicie bezwysiłkowe, fizjologiczne, neutralne, uniwersalne, po prostu dane, ale podlega uwarunkowaniom percepcyjnym uzależnionym od dominacji konkretnego typu mediów. Już dawno na te kwestie zwracał uwagę, posiłkując się ustaleniami m.in. antropologów, Marshall McLuhan, gdy wyłuszczał prawidłowości właściwe najpierw rozkwitowi, a potem atrofii „Galaktyki Gutenberga” (McLuhan, 2001, s. 124–208). Obecnie również rzecz ta podlega bardzo gruntownym przemyśleniom w obszarze badań inspirowanych choćby przez tzw. „zwrot piktorialny” (Mitchell, 2009, 2012, 2022; Curtis, 2010). Akcentowana przez nie remediacyjna nośność w postrzeganiu obrazu i tekstu uzmysławia, że dyspozycje względem dzieł reprezentujących różne tworzywowe porządki są wdrażanie na zasadach stymulowanych przez kulturowe dominanty percepcyjne. Można przyjąć, że tak jak istnieje specyficzna wzrokocentryczność ufundowana na wcześniejszych zdobyczach pisma i druku, a potem także na technice obrazu ruchomego, jaką wprowadził film, tak istnieje też obecnie wtórna „lekturowość” poddana naciskom fotokultury i dominat wizualnych (Bogunia-Borowska i Sztompka, 2012). Poza wszystkim warto pamiętać, że z pojęciem lektury bardzo ściśle czy wręcz nieodłącznie powiązany jest odbiorca, dzisiaj rewidujący i intensyfikujący swoje nawyki czytelnicze:

Czytelnik traktowany był jako efekt wywoływany przez książkę. Dzisiaj oddziela się on od książek, dla których miał być tylko cieniem. Oto cień, który się oderwał, stał się trójwymiarowy, zyskał niezależność (de Certeau, 1982, s. 67; cyt. za: Chartier, s. 81).

Współcześnie perceptorem jest ktoś, który obcuje z przekazem, reaguje na niego, wchodzi z nim w interakcję w myśl reguł, do których przyzwyczajają go kultura również w aspekcie niegdyś mocno konsumenckiego, a z czasem i obecnie konsumencko-prosumentckiego splotu:

Jako punkt wyjścia do opisu [...] codziennych praktyk związanych raczej z wytwarzaniem niż gromadzeniem, a więc nieopanowujących czasu, narzuca się *czytanie*; stanowi ono bowiem aż nadto wyeksponowany ośrodek dzisiejszej kultury i jej konsumpcji. Od telewizji po gazetę, od reklamy po wszelkie handlowe epifanie, nasze społeczeństwo wynaturza spojrzenie, ocenia wszelką rzeczywistość z perspektywy jej możliwości pokazywania czegoś lub pokazywania siebie i przekształca komunikację w podróże spojrzenia. To epopeja wzroku i popędu czytania. Sama ekonomia, stając się „semiokracją” [...], wzmacnia ową hipertrofię czytania. Parze produkcja – konsumpcja można by przeciwstawić jej powszechny ekwiwalent pisanie – czytanie. Czytanie (obrazu lub tekstu) zdaje się stanowić skrajny przejaw bierności charakteryzującej konsumenta, którego w „społeczeństwie spektaklu” [...] zamieniono w obserwatora (troglodytę lub nomada).

Czynność czytelnicza natomiast, wprost przeciwnie, ma wszystkie cechy skrytego wytwarzania: błędzenie po stronie, przetwarzanie tekstu za pomocą wędrującego wzroku, wymyślanie, albo przewidywanie znaczeń na podstawie kilku słów, przeskakiwanie zapisanych przestrzeni, prowizoryczny taniec. [...] Inny świat (świat czytelnika) pojawia się w miejscu należącym do autora. [...] użytkownicy społecznych kodów zmieniają je w metafory i elipsy własnych poszukiwań (de Certeau, s. XLIV–XLV; por. też Chartier, 2019, s. 77–100; Skurtys, 2014).

Jak w tym kontekście realizuje się czytanie jako dyrektywa odbiorcza podejmowana wobec obiektów o prymarnej obrazowej naturze, które, wydawałoby się, generują zasadniczo nastawienie typowe dla aktywności widza? Partycypant ma z pewnością wzrok wyćwiczony – kulturowo – i na odbiorze druku czy zapisu, i na odbiorze obrazu. Ma zatem zdolność generowania doznań, które oglądanie i czytanie ujawniają jednocześnie. Już i z tego powodu praktyki lekturowe realizowane wobec wielu zjawisk legitymujących się bezsprzecznie wizualnym nacechowaniem nie dają się zredukować tylko do poszukiwań wykładni interpretacyjnej albo nasycenia narracyjnego, zwłaszcza obecnie w dobie redukowania znaczenia logosfery na rzecz primatu ikono- i mediosfery. To, co się daje „czytać”, także „odczytać”, nie unieważnia aktywizacji wzrokowej, spojrzeniowej, nie zawiesza i nie kwestionuje swojej widzialności, a raczej wzmaga tylko symbiotyczny splot aktywności i aktywizacji, korelacyjny efekt współhistnienia multipercepcyjnych nastawień. Może zatem dobrze jest mówić wtedy o „lekturowym oglądzie”.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes, R. (1997). *Przyjemność tekstu*. Tłum. A. Lewańska. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Basista, A. i Nowakowski, A. (2012). *Jak czytać architekturę*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Bernacki, M i Pysz, R. (red.). (2016). *Czytanie miasta. Bielsko-Biała jako kulturowy palimpsest*. Bielsko-Biała: Wydawnictwo Naukowe Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej.
- Bloom, H. (1975). *A Map of Misreading*. Oxford: Oxford University Press.
- Bogunia-Borowska, M. i Sztompka, P. (red.). (2012). *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Bolaños Atienza, M. (2007). *Jak czytać sztukę*. Tłum. B. Haniec. Grodzisk Mazowiecki: Skarbnica Wiedzy.
- Burzyńska, A. (2000). Lekturografia. Filozofia czytania według Jacques’a Derridy. *Pamiętnik Literacki* 1, s. 43–80.
- Cambridge Dictionary*. (2022). Hasło: „read”. Online: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-polish/read> [dostęp: 15.11.2022].
- Cavallo, G. i Chartier, R. (red.). (1999). *A History of Reading in the West*. Tłum. L. G. Cochrane. Cambridge–Oxford: Polity Press – Blackwell Publishing Ltd.

- Certeau, M. de. (1982). La lecture absolue. (Théorie et pratique des mystiques chrétiens: XVI^e–XVII^e siècles). W: Dällenbach, L. i Ricardou, J. (red.), *Problèmes actuels de la lecture*, Paris: Éditions Clancier–Guénaud, s. 65–79.
- Certeau, M. de. (2008). *Wynaleźć codzienność. Sztuka działania*. Tłum. K. Thiel-Jańczuk. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Chartier, R. (2019). *Czy książki wywołują rewolucje? Szkice z historii książki, lektury i kultury piśmiennej*. Red. P. Rodak. Tłum. A. Leyk i in. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Cragoe, K. D. (2009). *Jak czytać architekturę. Najważniejsze informacje o stylach i detalach*. Tłum. E. Romkowska. Warszawa: Wydawnictwo Arkady.
- Curtis, N. (red.). (2010). *The Pictorial Turn*. Abington, Oxon–New York: Routledge.
- Cymer, A. (2018). Jak czytać powojenną architekturę sakralną. Typologie, gatunki, formy. W: Kluczajd, K. i Pszczółkowski, M. (red.), *Toruńska architektura sakralna po 1945 roku: minimalizm czy kultura nadmiaru?* Toruń: Stowarzyszenie Historyków Sztuki Toruń, s. 17–31.
- Cyz, T. (2018). Czytanie muzyki. *Ruch Muzyczny*, 1, s. 78.
- Dahlhaus, C. (2007). *Estetyka muzyki*. Tłum. Z. Skowron. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Dąbrowska, D. (2014). Jak ćwiczyć umiejętność streszczania. *Polonistyka*, 1, s. 30–34.
- Doroszewski, W. (red.) (1958–1969). Hasło: „lektura”. W: *Słownik języka polskiego*. Online: <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/lektura;5446310.html> [dostęp: 15.11.2022].
- Dziadek, A. (2004). Rolanda Barthes’a lektury obrazów (oraz to, co dla metodologii z nich wynika). W: Balbus, S., Hejmej, A. i Niedźwiedz J. (red.), *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, s. 53–70.
- Eco, U. (1999). *Czytanie świata*. Tłum. M. Woźniak. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Głowiński, M. (1998). Lektura. W: Sławiński, J. (red.), *Słownik terminów literackich*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 273–274.
- Gnat, T. (2021). Body Movin’: Ecocritical and Postcolonial Readings of The Travelling Body in the „Tomb Raider” Series. *Postscriptum Polonistyczne*, 1, s. 231–246.
- Jak „czytamy” rzeźby? (2017). Online: <https://powiatdabrowski.pl/aktualnosci/jak-czytamy-rze%C5%BAby.html> [dostęp: 15.10.2022].
- Jeffrey, I. (2009). *Jak czytać fotografię. Lekcje mistrzów fotografii*. Tłum. J. Jedliński. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Kamińska, K. (red.). (2017). *Czytanie Miasta: badania i animacja w przestrzeni*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa.
- Kazimierska-Jerzyk, W. (2010). Transmedialność jako poziom lektury. W: Załuski, T. (red.), *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*. Łódź: Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, s. 53–63.
- Koronkiewicz, M. (2015). Fachowy zwykły czytelnik. *Przerzutnia. Magazyn literatury i badań nad codziennością*, 1, s. 151–175.
- Kowalczyk, I. (2000). Czytanie ciała. *Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja*, 1, s. 91–96.
- Koziołek, K. (2017a). *Czas lektury*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Koziołek, K. (2017b). Lektura. W: Kadłubek, Z., Mytych-Forajter, B. i Nawarecki, A. (red.), *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, s. 299–301.
- Koziołek, R. (2016). *Dobrze się myśli literaturą*. Wyd. II. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Krawczyk-Bocian, A. i Leppert, R. (2020). Narracja jako temporalna podróż po świecie sensów i znaczeń. *Acta Universitatis Nicolai Copernici. Pedagogika*, XL (2), s. 13–55.
- Leśniakowska, M. (2006). Czytanie muzeum. *Nowe Książki*, 6, s. 12.

- Libera, M., Kuchen, M. i Meinzer R. (2014). *Tyto Alba. 13 portraits of melancholics, birds and their co-hearing* [płyta]. Wytwórnia: Bolt.
- Long, E. (2012). O społecznej naturze czytania. Tłum. M. Maryl. *Teksty Drugie*, 6, s. 136–166.
- Łaszkiewicz, M. (2017). Streszczenie, abstrakt, adnotacja i ich funkcja w tekście naukowym. W: Sokólska U. (red.), *Socjolekt – idiolekt – idiosyl. Historia i współczesność*. Białystok: Wydawnictwo Prymat – Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku, s. 149–166.
- Macmillan Dictionary*. (2009–2022). Hasło: „read”. Online: https://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/read_1 [dostęp: 15.11.2022].
- Man, P. de. (1971). *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- Manguel, A. (2003). *Moja historia czytania*. Tłum. H. Jankowska, Warszawa: Muza.
- Manguel, A. (2010). Preface. W: Manguel, A., *A Reader on Reading*, New Haven, CT: Yale University Press. s. ix–xi.
- Markiewicz, H. (2007). Jeszcze raz o poetyce, teorii literatury i interpretacji. *Teksty Drugie*, 4, s. 153–164.
- Maryl, M. (2009). Antropologia odbioru literatury – zagadnienia metodologiczne. *Teksty Drugie*, 1–2, s. 228–251.
- McLuhan, M. (2001). Druk i elektroniczna rewolucja. W: McLuhan, M., *Wybór tekstów*. E. McLuhan i F. Zingrone (red.). Tłum. E. Różalska i J. M. Stokłosa, Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo, s. 124–304.
- McNamara, D. R. (2016). *Jak czytać kościoły. Krótki kurs architektury chrześcijańskiej*. Tłum. K. Bednarek. Warszawa: Wydawnictwo Arkady.
- Mitchell, W. J. T. (2009). Zwrot piktorialny. Tłum. M. Drabek. *Kultura Popularna*, 1, s. 4–19.
- Mitchell, W. J. T. (2012). Przedstawienie widzialnego: krytyka kultury wizualnej. Tłum. G. Bryda. W: Bogunia-Borowska, M. i Sztompka, P. (red.), *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Kraków: Wydawnictwo Znak, s. 118–138.
- Mitchell, W. J. T. (2022). Słowo i obraz. Tłum. S. Herczyńska. *Teksty Drugie*, 1, s. 138–151.
- Niebrzegowska-Bartmińska, S. (2014). Działania na tekście. *Polonistyka*, 1, s. 24–29.
- Niebrzegowska-Bartmińska, S. (2015). Miejsce operacji tekstowych w definicji tekstu i w kształceniu polonistycznym. W: Niebrzegowska-Bartmińska, S., Nowosad-Bakalarczyk, M. i Piekot, T. (red.), *Działania na tekście w edukacji szkolnej i uniwersyteckiej*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, s. 19–37.
- Online Etymology Dictionary* (2001–2022). Hasło: „read”. On-line: <https://www.etymonline.com/search?q=read> [dostęp: 10.11.2022].
- Perec, G. (2012). Czytanie: zarys socjopsychologiczny. Tłum. A. Rębkowska. W: Perec, G., *Urodziłem się. Eseje*. Red. J. Olczyk. Kraków: Lokator, s. 67–76.
- Rembowska-Płuciennik, M. (2012). *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Różańska, G. (2010). „Czytanie obrazu” w gimnazjalnej edukacji polonistycznej. W: Niesporek-Szamburska B. i Wójcik-Dudek M. (red.), *Dziecko – język – tekst*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 346–357.
- Skrejko, M. przy współpracy Masternak, M. (2021). „Światłoryt” – jako forma pracy z widzem i czytelnikiem, czyli o sposobie czytania fotografii przez osoby niewidome i niedowidzące. Z doświadczeń współpracy muzealnej Biblioteki i Działu Upowszechniania Muzeum Fotografii w Krakowie. W: Wojciechowska M. (red.), *Mobilna biblioteka*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe i Edukacyjne Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, s. 238–249.
- Skurtys, J. (2014). Doświadczenie lektury wobec praktyk codzienności (od afirmacji do kontestacji). *Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze*, 3, s. 109–121.
- Skurtys, J. (2015). Zwyczaj, wierny, mamroczący: „czytelnik” Adama Ważyka. *Przerzutnia. Magazyn literatury i badań nad codziennością*, 1, s. 125–149.

- Sloterdijk, P. (2008). *Krytyka cynicznego rozumu*. Tłum. i wstęp P. Dehnel. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej.
- Słownik języka polskiego PWN* (1997–2022a). Hasło: „lektura”. On-line: <https://sjp.pwn.pl/szukaj/lektura.html> [dostęp: 15.11.2022].
- Słownik języka polskiego PWN* (1997–2022b). Hasła: „czytać”, „czytanie”. Online: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/czyta%C4%87.html> [dostęp: 10.11.2022].
- Sobolewska, J. (2012). *Książka o czytaniu, czyli resztę dopisz sam*. Warszawa: Polityka Spółdzielnia Pracy.
- Sobolewska, J. (2016). *Książka o czytaniu*. Warszawa: Wydawnictwo Iskry.
- Sontag, S. (2009). *O fotografii*. Tłum. S. Magala. [Wyd. II popr.]. Kraków: Wydawnictwo Karakter.
- Sontag, S. (2012). Przeciw interpretacji. Tłum. D. Żukowski. W: Sontag, S., *Przeciw interpretacji i inne eseje*. Tłum. M. Pasicka, A. Skucińska i D. Żukowski. Kraków: Wydawnictwo Karakter, s. 11–26.
- Spitta, Ph. (1893). Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst, LII. *Denkmäler deutscher Tonkunst*, 2, s. 16–27.
- Szalewska, K. (2017). Urbanalia – miasto i jego teksty. *Humanistyczne studia miejskie*. Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki.
- Sztompka, P. (2012). Wyobrażenia wizualna i socjologia. W: Bogunia-Borowska, M. i Sztompka, P. (red.), *Fotospoleczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Kraków: Wydawnictwo Znak, s. 11–41.
- Szyłak, J. (2014). To ptak! To samolot! To ikonotekst! Książka – komiks – picturebook (medium czy media?). W: Kiec, I. i Traczyk, M. (red.), *Komiks i jego konteksty*. Poznań: Fundacja Instytut Kultury Popularnej, s. 11–22.
- Ślósarz, A. (2013). Adaptacja filmowa jako dominujący typ lektury pierwowzoru. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura*, V, s. 79–93.
- Śniecikowska, B. (2022). Książka obrazkowa: próba porządkowania doświadczeń (czyli o genealogii, słowografii i intymistyce logowizualnej). *Teksty Drugie*, 1, s. 47–67.
- Theiss, A. (2009). Czytanie awangardy w nowych dekoracjach. Drugie życie starej siedziby Muzeum Sztuki w Łodzi. *Dziennik*, 52, s. 21.
- Ważyk, A. (1982). Kwestia gustu. W: Ważyk, A., *Eseje literackie*, Warszawa: PIW, s. 5–164.
- Welsch, W. (2005). Procesy estetyzacji. Zjawiska, rozróżnienia, perspektywy. W: Welsch, W., *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*. Tłum. K. Guzalska. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, s. 31–73.
- Wikisłownik* (2021). Hasło: „read”. Online: <https://pl.wiktionary.org/wiki/read> [dostęp: 15.11.2022].
- Zamiara, K. i Golka, M. (red.). (1999). *Sztuka i estetyzacja. Studia estetyczne*. Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humianora.
- Zbróg, Z. (2009). Istota procesu czytania z perspektywy psycholingwistycznej i pedagogicznej. *Studia Pedagogiczne Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego*, 18, s. 77–107.
- Zeidler-Janiszewska, A. (red.) (1997). *Pisanie miasta – czytanie miasta*. Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora.

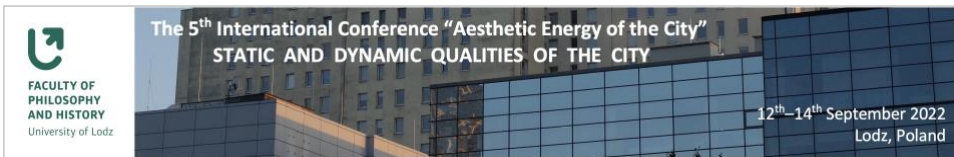
COMPLEX SYMBIOSIS OR READING AS AN AESTHETIC CHALLENGE**Abstract**

The article offers an aesthetic analysis of the phenomenon of reading. It reviews a number of senses in which the concept of reading is used and attempts to point to their interpretations which go beyond dictionary definitions. The basic premise from which the argumentation starts suggests that the concept of reading has acquired a broad and diverse cultural meaning referring not only to the standard process of deciphering a written text. The article claims that the concept of reading is now applied to a variety of aesthetic and artistic phenomena. Especially interesting application of the concept of reading happens within the domain of visual arts which should naturally be associated with the concept of watching rather than reading. The article offers a number of suggestions why that may be. One of the reasons for the altered application of the concept of reading is a complex variety of features that reading as an activity possesses. On the one hand, reading can be seen as an intellectual or cognitive mechanism which helps explain meanings, on the other hand it is an activity shaped by psychosomatic, sensual, and circumstantial factors. This may be the reason why it seems to be smoothly incorporated into aesthetic environment whose defining feature is visuality.

Keywords:

reading, aesthetics, visual arts, senses, sensuality, perception, pictorial turn

STATIC AND DYNAMIC QUALITIES OF THE CITY




FACULTY OF
PHILOSOPHY
AND HISTORY
University of Lodz

The 5th International Conference "Aesthetic Energy of the City"
STATIC AND DYNAMIC QUALITIES OF THE CITY

12th-14th September 2022
Lodz, Poland

Emilia Jeziorowska

 <https://orcid.org/0000-0003-2111-2565>

University of Wrocław

e.jeziorowska@uwr.edu.pl

MAPPING THE PROTEST: STASIS, DYNAMISM, AND SPATIALITY IN OCCUPY MOVEMENT PROTESTS IN THE UNITED STATES OF AMERICA, 2011–2012

Abstract

This article examines the topic of protest mapping during the rise of Occupy Wall Street in the United States in 2011–2012. It focuses on various practices of protest mapping, including a consideration of how space (public, urban, or of the protest camp) is represented in the visual sources discussed. It also addresses the qualitative difference between protest mapping and other mapping practices, as well as the categorization of protest mapping terms. Using the method of source analysis and online research, the article adopts, as its key concept for studying protest as a multi-threaded phenomenon, the notion of *détournement*. This concept was first described in 1957 by Gil Wolman and Guy Debord, and from the early 1960s was used as a creative method and also a revolutionary strategy by the avant-garde artistic group, the Situationist International. The categories of stasis, dynamism, and spatiality will also be important points of reference.

Keywords:

Occupy Wall Street, protest, mapping, spatiality, *détournement*

INTRODUCTION

In his famous work, *Mapping: A Critical Introduction to Cartography and GIS*, Jeremy Crampton presents a critical program of cartography. He writes:

For most of its history mapping has been the practice of powerful elites – the so-called “sovereign map.” (...) Map sovereignty is now being challenged by the emergence of a new populist cartography in which the public is gaining (some) access to the means of production of maps. This is certainly not an isolated development. It is part of a larger movement of counter-knowledges that are occurring in the face of ever-increasing corporatization of information (2010, p. 26).



The mapping of social movement protests undoubtedly belongs to the category of populist cartography and the mapping practices of the Occupy movement protests are particularly interesting in this context¹. This is for two reasons. First, the Occupy movement produced one of the biggest sit-in protests in the United States of America for the last two decades. Second, alongside the Arab Spring and anti-austerity protests in Europe², they have often been called “Twitter protests” or “Facebook protests” due to the extensive use of social media in their promotion and organization, which also included mapping practices, some of which could be considered pioneering.

It is also important to stress that because protests, as a part of everyday life, are subjected to intensifying processes of aestheticization and spectacularization, protest mapping is a practice worthy of research from not only a sociological but also an aesthetic perspective. As Jacques Rancière points out, the political is always of an aesthetic nature – politics regulates and manages the visible in terms of what can and cannot appear in the public sphere (2004, pp. 18–19). In a democracy based on the hegemony of liberalism and the technicization of politics, the foundation of which is consensus regarding the economic system, the mere appearance of protests drawing attention to the inequality and corruption of capitalism seems like an inconvenient disturbance. The aesthetic aspect of sit-in protests, with their own complex visual expression, is therefore closely related to the Occupy movement’s means of political and social influence and should be taken into consideration in the analysis of its history and impact.

Cartography has been critically evaluated in terms of its openness and discursiveness, inter alia, by Michel Foucault in *The Order of Things* and by Gilles Deleuze and Felix Guattari via their concept of the rhizome and geophilosophy; and in the field of geography in critical cartography, introduced by Jeremy Crampton and John Krygier in 2005. It seems, however, that instead of scientific critical and analytical tools, the very practice of mapping itself (both artistic and non-artistic) is currently the site of cumulated subversive potential:

¹ When referring to mapping I mean not only the activity of making a map but also the process of creating a representation of space in a general sense. In this respect, this article is inspired by the so-called **deep mapping approach** – “an emerging approach at the crossroads of cartography and the humanities that aims to study places in depth through the mapping of a range of geographical data from multiple sources including from fiction, art, stories, and memories” (Ribeiro and Caquard, 2018).

² The biggest protests in Europe, known as “indignant protests,” took place in the United Kingdom, Greece, Portugal, and Spain. They started between the 5th and 15th of May 2011 and, alongside the events of the Arab Spring, inspired the rise of the Occupy Movement in the United States. In this article, I will refer to them, and especially to the Indignados movement in Spain, as a point of reference for Occupy, due to their similar course and methods of organization.

Unlike critical writing on cartography, which reflects on maps in the medium of written theory, artists “inhabit” the map to better distill, test, and expand its affordances (Ferdinand, 2019, p. 11).

Perhaps maps and mapping practices also have more potential because nowadays they are widely available and often intuitive tools, useful in terms of performing everyday tasks as well as in activist and artistic enterprises.

In this article, I would like to identify which mapping practices were used during the 2011–2012 protests, considering how the space of these particular protests was represented on maps and other iconographical sources, and addressing the question of how the mapping of protests differs from other mapping practices. Considering the complexity and multidimensionality of protest mapping (and the protest itself) through source analysis and online research, I will adopt the term “détournement” as the main tool for an aesthetic conceptualization of protest.

DÉTOURNEMENT AS A TOOL FOR REAPPROPRIATING AND REINVENTING THE PUBLIC SPACE

One of the most commonly used strategies during protests is that of détournement. The term itself was first conceptualized in the late 1950s by Guy Debord and Gil Wolman (2006), soon-to-be members of the Situationist International³, and it referred to the strategy of appropriating and reproducing any significant substance (an artwork, an image, a symbol, or any other “content”) operating in the conditions of the spectacularization of political and social life, occurring in both artistic practices and social phenomena. As the authors of the détournement manifesto mentioned, this method was not their invention, but a “generally widespread practice” (2006, p. 21).

Détournement as a revolutionary method, operating along these lines in the hegemonic conditions of spectacularization and widespread commodification, was designed as a critique from within the system. The strategy’s purpose lies in the “diversion of prefabricated aesthetic elements” that the spectacle endlessly produces, leading to the oversaturation of images and aestheticization of everyday life and human experience (*The International Situationniste*, Debord and Wolman, 2006, p. 13). Those images, appropriated and modified on a mass scale, were supposed to become weapons, working against the spectacle. Détournement is, in a sense, a method consisting of recycling the source and

³ According to the Situationist International chronology, this text should be identified as preceding the formation of the group. Nevertheless, its relevance for situationist theory and artistic practice allows it to be called situationist per se. It should be noted, however, that, in the year of its creation, the authors – Guy Debord and Gil Wolman – were still strongly influenced by letterism.

producing a new, and often critical, element through this subversive processing. When used as an interpretative category regarding the protest, *détournement* is useful for reflecting its dynamics and aesthetics, based mainly on replication, appropriation, and convention (Jeziorowska, 2021, p. 76). It can be traced within protest iconography, in the urban space that it appropriates and occupies, and even on an institutional level.

In the context of mapping practices, the most interesting one is of course the concept of *détourning* space. As Donatella della Porta and Mario Diani state, during protests, this occurs especially often when the space in which the protest takes place carries a symbolic or strategic meaning (Della Porta and Diani, 2006, p. 199). This was precisely the case during the sit-down strikes of the Occupy movement, which took place in camps arranged in the representational parts of the city centers. During the *Indignados* protests in Madrid, Spain, the camp arose in *Puerta del Sol*; in the first Occupy Wall Street camp in New York, it emerged in Zuccotti Park (aka Liberty Plaza) in Manhattan⁴. Unlike *Puerta del Sol*, which is a public space where city events and also protests take place, Zuccotti Park is a privately owned public space (POPS), which means that although it is a private property, belonging to a real estate company called Brookfield Properties, it is legally required to be open to the public (Massey and Snyder, 2015, p. 92). Zuccotti Park is mostly frequented by workers of the Financial District. Despite the difference between the function and character of these two plazas, both of them attract considerable tourist traffic⁵.

Of course, *détourning* the strategic urban space is primarily a way of drawing public attention to the problems signaled by the protesters and making their resistance visible. As Judith Butler writes, discussing the 2011–2012 occupational protests: “These bodies who were organizing their basic needs in public were also petitioning the world to register what was happening there, to make its support known, and in that way to enter into revolutionary action itself” (2015, p. 97). Butler adds: “In this way, they formed themselves into images to be projected to all who watched” (2015, pp. 97–98). The step of aestheticizing

⁴ The camp on *Puerta del Sol* in Madrid has operated since 15th May 2011. The occupation in Zuccotti Park (aka Liberty Plaza) in Manhattan started on 17th September 2011. Protests were organized on a global scale – beyond the United States, Canada, Spain, Greece, and Portugal, they took place in Latin America, the Middle East, and North Africa, although they did not last there as long as in North America and Western Europe. Only 7 of the 36 state cities of the United States of America had no encampments at all (Rogers, 2011), and on average most of the camps stayed active for two to three months.

⁵ Contrary to claims by opponents of the movement, including mayor Michael Bloomberg, that the Occupy protest had a negative impact on tourism (Bartlett, 2011), the camps attracted even more tourist traffic than normal, which in turn caused controversy regarding the merchandizing of the protest and its possible outcome among participants. One of the protesters, Michael Pellagatti, created a private guided city tour about the history of the movement, which is still available to this day (Moynihan, 2015; Occupy Tour NYC).

– or spectacularizing – the protest and forming its reality into an image for people to look at after the physical space has already been appropriated, is the next phase of *détournement* strategy, and is followed by the creation of a new visual quality and propagandistic meaning. In the case of the Occupy protests, they were also striving to build a community model based on direct democracy and the principle of radical empathy. The very formation and sustenance of this community, conceived as a direct critique of the late-capitalist system and austerity politics, was the main goal of the protest. Therefore, the protesters did not make more specific demands than the pursuit of economic justice and the restoration of democracy, nor did they try to develop political capital⁶. In terms of the distinction proposed by Della Porta and Diani, the strategy of the Occupy movement was more cultural than political:

Although the forms of action adopted concentrated to a large extent on the political system, it should be noted that movements also made use (to differing degrees) of cultural strategies aimed at changing value systems. While political strategies seek, above all, to change external realities, cultural strategies seek an interior transformation (2006, p. 170).

On the plans of the camp in Liberty Plaza⁷, it can be seen that the camp was organized in specific sectors, reflecting the divisions of working groups and committees. The main organizational rules of the Occupy movement camps in general were the physical occupation of space, striving for camp self-sufficiency, decision-making based on democratic consensus, and voluntary work in different working groups and committees. Among the committees, which focused mainly on the practical matters of sustaining the functioning of the camp, there were units working in information, media, security, medicine, catering, sanitation, childcare, library, and arts⁸. Not only was there a dedicated space for making protest art, but it was marked on nearly every camp map, just as the spaces for childcare or medical care. This demonstrates the importance of art during the 2011–2012 protests:

Some even considered the entire movement to be art and believed that the camps were “permanent monuments to the injustice and inequality of America’s society” (Loewe, 2015, p. 190).

⁶ As a matter of fact, this decision was the strongest axis of criticism of the movement.

⁷ The plans used for the analysis were retrieved from The Occupy Wall Street Archive Working Group, which is currently part of the Tamiment Library and Robert F. Wagner Labor Archives, and from two articles by Jonathan Massey and Brett Snyder (2012a; 2012b).

⁸ It appears that the advanced mapping of protests of the Black Lives Matter movement were modeled on Occupy and enriched with mapping of the affiliated artistic projects: <https://blm-map.com/>.

Distinctive and at the same time central to the entire structure of the movement were the General Assemblies, which brought together protesters who lived in the camps with those who spent only part of their time there, for meetings devoted to the ideological and theoretical aspects of the movement, as well as the day-to-day affairs of camp life. The formula of the meetings was open – anyone could speak, and the crowd communicated through the human microphone method. Other than this, the protesters gathered in working groups to discuss more abstract or specific issues in smaller circles⁹.

The camp plans indicate that their organization was thoughtful. While the individual tents were often relocated, the locations of the main points of reference, such as those providing medical assistance, childcare, and information, remained fixed. During these particular protests, the static and dynamic qualities coexisted and, most probably, contributed to creating the peculiar atmosphere and aesthetics of protest. Moreover, it is important to stress that the boundaries of the camp were fluid and unfixed. These borders were moved by the protesters themselves, moving freely around the city and establishing contacts with other protest centers. The network of dependencies and directions of exchange is best outlined by Marlisa Wise in her study dedicated to mapping the functioning of the camp kitchen in Zuccotti Park (2021). Moreover, the protests had their extension in the digital sphere. The dynamic and non-hierarchical aspects of the protest were reflected in its spatial organization, and with it on the related maps and mapping practices.

PROTEST MAPPING

Before moving on to describe the ways of mapping during the Occupy protests, it is worth pausing on the definition and theory of the practice of protest mapping in general. In order to answer the question of how the mapping of protests alters from other mapping practices, this section will repeatedly refer to Martine Drozd's article on protest mapping from the *International Encyclopedia of Human Geography*, in which the author presents the most important distinctions, definitions, and categorizations regarding the subject (2020, pp. 367–378).

Protest mapping practice has two main distinguishing features. The first is the peculiar dynamics and ephemerality of the protest itself. The mapping of a protest requires a consideration of its dynamics – the multiple directions of movement, the division of participants into different groups, unexpected events, crowd psychology, but also the characteristic landform. It is important to stress that in the case of protest maps, the territory depicted will almost always

⁹ In their working groups, the participants discussed such topics as education, culture, environment, economy, society, politics, feminism, migration and mobility, science, technology, and religion.

be a city landscape, as protest is inherently connected to urban spaces (Kowalewski, 2016, pp. 7–29). In terms of the immediate capturing of ever-changing circumstances, protest mapping resembles battle mapping in many ways, especially when we take into account the struggle between the protesters and the police (or other disciplinary forces), which, after the de-escalation of police violence in the 1970s and 80s, grew stronger again in the 90s (Della Porta and Diani, 2006, pp. 220–221). It is worth mentioning that during the protest this struggle between protesters and police can take the form of a series of mutual *détournements*, which often turns into a kind of game between the two parties¹⁰.

The second important feature of the practice of protest mapping is its critical potential. Drozd considers this when she names three different goals of maps of protest: to locate the place of the rally; to criticize the current state of affairs (mainly regarding common space and social issues); and to promote alternative uses of space (2020, p. 367). However, in a broader sense, protest mapping is critical not only of the existing social order but also of cartography as a power/knowledge apparatus, while maintaining a similar visual character. Thus, in a self-reporting critical reference, it resembles the *détournement* strategy.

While writing about emancipatory cartography practices, Drozd identifies their four variants: memorial self-cartographies; advocacy cartography; mactivism; and postcolonial mapping (2020, p. 377). In the context of the 2011–2012 protests, especially interesting are the second and third practices: advocacy cartography is a bottom-up practice, used by local communities to promote political change by mapping inhabited territory. It is focused on representing social issues and depicting land as more a habitat that is subject to change than an object of management and exploitation. Mactivism, on the other hand, is described by Drozd as a “weaponization of maps for protest” (2020, p. 376). The researcher identifies it mainly with real-time mapping of the space of undergoing protest through social media. This real-time mapping, most often performed by multiple users at the same time, is called crowdmapping, as it is the mechanism of crowdsourcing within the field of digital cartography¹¹.

¹⁰ That was the case when the Charging Bull, a bronze statue on Wall Street, a symbol (or rather an anti-idol) of the Occupy protest, became fenced in, and was guarded by the police for over a year after the beginning of the movement, even though it had never been vandalized by occupiers (Jeziorowska, 2021, p. 73). Further interesting dynamics developed between Occupy Museums, one of the working groups of the Occupy movement (who mainly criticized the privatization and commodification of cultural facilities and poor working conditions in the arts), and the New York cultural institutions, such as the Museum of Modern Art, the American Museum of Natural History, and the Opera, which the group often visited to organize protests and performances (Occupy Museums. Archive site for NYC activist group, 2011).

¹¹ Among the practices of protesting over the Internet, one might also include mail-bombing – the deliberate mass sending of e-mails by network users to overload a mailbox, website, or server; and netstriking, which is essentially the same method, without the sending of e-mails. Interestingly, in spatial terms, it is often compared to a march, blocking the roads (Della Porta and Diani, 2006, p. 190).

This agonistic and militaristic approach of Drozd suggests that the core characteristic of maptivism and crowdmapping is obviously their dynamism. Thanks to maps' ability to change, evolve, and update, they can reflect complex structures of protests, effectively plan escape routes, and react to spontaneous events. Furthermore, Drozd thinks of maptivism as an important strategy for the democratization of space:

The maps that circulate over social media play an essential role in democratizing public spaces. They help to locate a protest march or a rally and send alerts to evade police repression. They are instrumental in claiming and occupying physical space to voice discontent and protest, which is a core trait of a healthy democratic process (2020, p. 375).

It is also worth noting that Drozd mentions the Occupy and Indignados movements as examples of maptivism being put to work during protests (2020, p. 376).

PROTEST MAPPING IN THE INDIGNADOS AND OCCUPY MOVEMENTS

Among the protest maps and mapping practices, three general types can be distinguished, which lean, respectively, toward a utilitarian, a conceptual, or an illustrative function. The most useful in terms of organizing and sustaining the 2011–2012 protests were maptivism and crowdmapping, enabling the participants to use real-life mapping through social media to avoid being caught by the police and to inform each other during rallies of undergoing events, marches, and meetings.

In these cases, the most commonly used map was the OccupyMap, built by the protesters themselves, and specifically by Tech Ops, a working group of the New York City General Assembly (Massey and Snyder, 2015, p. 94). It consisted not only of the map, but also an updated timeline, a function to attach photos, a list of incidents happening during protests, and a list of articles featuring protests in media with links. There was also a browser, from which it was possible to search for results by the name of the event, location, hashtags, or keywords¹². The other online maps with crowdsourced data appeared on such platforms as Take the Square, US Day of Rage, Ushahidi, and OccupyWallSt.org (Massey and Snyder, 2015, p. 93). As noted by Massey and Snyder:

¹² The OccupyMap, formerly available on Occupy.net site, no longer works. It is possible to see its functions and design on a YouTube tutorial uploaded in June 2012: https://www.youtube.com/watch?v=7djcMM_SvXM.

Occupy crowdmaps visualized landscapes fundamentally distinct from those visible in city streets. In counterpoint to the intense attention paid to Zuccotti Park, these virtual geographies redefined the public of Occupy Wall Street as a dispersed set of agents linked by online communication channels (2015, p. 94).

It is also important to stress that the protesters aimed to utilize open-source tools whenever possible, although popular social media like Facebook, Twitter, and Tumblr were also used extensively to increase reach.

In addition to the abovementioned crowdmapping and maptivist practices, the utilitarian category should also include both digital and material plans and maps of camps created to inform participants about the rules in the camp and to facilitate orientation. An interesting example is the “Map of September 17 (S17) Direct Actions” from 2012, a flyer prepared for the action on the first anniversary of Occupy Wall Street, which included blockades and demonstrations in the whole Financial District. For this occasion, the map was divided into four zones: education; 99 percent; eco; and debt zone. This time, a détourned Wall Street map came with a new arbitrary delineation of symbolic boundaries and names of separated areas. The map is supplemented with instructions for the participants, a legend with marked corporate targets, and an intentionally vague description of planned actions.

Common among the maps and plans of protests of 2011–2012 are also those that are used not to guide the users, but rather to conceptualize and explain ideas, like mind maps. Some of the concept maps of the protest, most probably made by the protesters themselves or by supporters of the movement, and which portrayed the main objectives and contexts of the protests or presented the ideas and organizational structure of the newly established camp, were also created in MindMeister, an online application for mind mapping (Kirchgrabe, n.d.; Julia P, n.d.). A particularly interesting example of concept mapping, which, by the way, is also one of the most important documents of the New York Occupy protest, is the Declaration of The Occupation of New York City. It was written collectively as the movement’s manifesto by the New York City General Assembly of Occupy Wall Street at the beginning of the occupation. New York artist Rachel Schragis transformed the text into a flowchart¹³, resembling a mind map or a diagram, which was later printed as a poster and handed out to protesters at Zuccotti Park (Flowchart of the Declaration). According to the text of the Declaration, the chart presents the grievances as a concentric net.

¹³ Socially engaged, educational flowcharts are Schragis’ main medium of creative process. Her artistic practice often situates itself simultaneously in the area of activism and art-based research and interestingly, in the context of détournement practice, she calls herself a “visual strategist” (Sarbib, 2021).

Finally, during 2011–2012, protest maps and mapping were also part of the protest iconography, serving as illustrations of the occupied space. One example is the poster promoting the protest organized for the first anniversary of Occupy Wall Street, on 17th September 2012 (*Poster promoting OWS protests at Zuccotti Park*, n.d.), which features a map of lower Manhattan, carrying the caption: “Follow the money... All roads lead to Wall Street!”, and the Occupy Wall Street and Black Monday hashtags. In this case, the map embodies the spatial target of the protest, and alongside the text it refers critically to the globalized economic system, in which Wall Street centralizes the market, just as Rome centralized antique pathways¹⁴.

Whether their function is utilitarian, conceptual, or illustrative, all of these practices are complementary and indispensable to the strategy of détourning the physical space, as they reinforce the message, justify actions taken, and help to form the collective identity of the protesters.

In addition, concept mapping and mind mapping are also popular tools among scholars and academics researching various aspects of the 2011–2012 protests. In this case, maps can be part of the research conducted during the course of protests – such as the two comparable maps used to present the data in Rob Daurio’s (2011) substantial study on the transformation of the protest in Zuccotti Park during the first two months of its activity. Alternatively, maps also support research on protests carried out post factum, for instance in Paul Thagard’s analysis of the cognitive-affective structures of political ideologies, where he maps emotional values attributed to core concepts of the Occupy Wall Street protests in the context of anarchist ideology (2015, p. 57, fig. 3.5). Despite the fact that the aforementioned maps were devoid of direct influence or, in a sense, even “participation” in the protest, it is certainly appropriate to count these examples as part of the broad concept of protest mapping.

CONCLUSION

Modern ways of mapping protest, based largely on online mapping, and especially crowdmapping, are able to capture protests’ changeability and ephemerality. Digital tools were used on an enormous scale during the Occupy movement, yet the main objective of the protests was an occupation strike targeting the central nodes of the city. The contrast between the static occupation

¹⁴ Actually, the camps were often compared to cities operating within cities (Daurio, 2011), and they were called republics by the protesters (*Bienvenidas a Republica Independiente*). Puerta del Sol was referred to by different puns on posters, leaflets, and banners as “Huerta del Sol” (meaning “garden of Sun”), “Plaza Solución” (that is, the square of solution) or the new Bastille. As expressions of symbolic appropriation, re-naming the plaza with the use of word play and evoking the symbol of the French Revolution can also be considered as détourning practices.

and the dynamics of everyday life in camps full of protesters produced a specific hybrid quality to these protests, which was strengthened even further by their dual presence in the physical and virtual spheres¹⁵.

As one of the protesters within the Indignados movement observed:

During one of the first days of the occupation of the plaza (before it had really consolidated into the encampment), people started chanting: “we’re not on Facebook, we’re in the plaza.” I look over at the kid next to me, one of the loudest chanters, uploading a picture to Facebook while chanting. This isn’t as much of a contradiction as it might appear to be. Of course, we’re in the plaza, and we’re also in Facebook, and the plaza is on Facebook and we’re in the Facebook plaza. Our power lies in that we can go from Facebook to the plaza and back again whenever we want (*Part 2: what is acampada sol?* 2011).

Thus, although access to new mapping practices, such as digital sources of information and messaging, has certainly had an impact on the individual experience of participating in a protest and, perhaps, in increasing efficiency in respect of organization matters, it has not fundamentally changed the way people protest: “Bodies in the street still matter for commanding attention and galvanizing engagement” (Massey and Snyder, 2012b).

The hybrid ambivalence and complexity of protest make it challenging to survey from an aesthetic perspective. The three aspects of *détournement* that I have discussed in this paper – mainly the spatial, but occasionally the iconographical and institutional too – are useful as interpretative categories, helping to structure and conceptualize the multifaceted practice of protest mapping, especially in terms of the critical and subversive potential that it shares with *détournement* itself.


¹⁵ The concepts of alternative spatiality and hybrid space that would apply to the camps of the Occupy protests are especially important in the work of Adriana de Souza e Silva, who researches the interconnections between mobile networking technologies and social practices. She defines hybrid spaces as “mobile spaces, created by the constant movement of users who carry portable devices continuously connected to the Internet and to other users,” which alter the experience of space completely in terms of social interactions, as well as in access to information (2006, p. 262).

BIBLIOGRAPHY

- Bartlett, J. (2011). Occupy Wall Street Protest Has Little Effect on Tourism, *Travel Agent Central*. Available at: <https://www.travelagentcentral.com/destinations/occupy-wall-street-protest-has-little-effect-tourism> [Accessed: October 2, 2022].
- Bienvenidas a Republica Independiente a Nuestra Plaza* (n.d.). Archivo 15-M. Available at: https://archivosol15m.wordpress.com/pancartas/?fbclid=IwAR2wJ5kmpo0S0zFOEsjYxgVHTRezVMsChg5_unLTCXp0wCpZXbv3P7eVrcY#jp-carousel-707
- Black Lives Matter Map* (n.d.). Available at: <https://blm-map.com/> [Accessed: October 2, 2022].
- Butler, J. (2015). *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- Crampton, J. W. (2010). *Mapping: A Critical Introduction to Cartography and GIS*. New Jersey: Wiley-Blackwell Publishing.
- Daurio, R. (2011). *Occupy Wall Street Mapping Project*, Cargo Collective, <http://cargocollective.com/rdaurio/Occupy-Wall-Street-Mapping-Project> [Accessed: October 2, 2022].
- de Souza e Silva, A. (2006). From Cyber to Hybrid: Mobile Technologies as Interfaces of Hybrid Spaces. *Space and Culture*, 9 (3), pp. 261–278.
- Debord, G. and Wolman, G. (2006). A User's Guide to Détournement. In Knabb, K. (ed. and transl.), *The Situationist International Anthology*. Berkeley: Bureau of Public Secrets, pp. 14–21.
- Della Porta, D. and Diani, M. (2006). *Social Movements: An Introduction*. Malden: Blackwell Publishing.
- Drozd, M. (2020). Maps and Protest. In Thrift, N. and Kitchin, R. (eds.), *International Encyclopedia of Human Geography*. Amsterdam: Elsevier, pp. 367–378.
- Eliano, L. (2011). The Tangled Web of Occupy Wall Street. *Hyperallergic*, 26.10.2011. Available at: <https://hyperallergic.com/39218/the-tangled-web-of-occupywallstreet/>.
- Ferdinand, S. (2019). *Mapping beyond Measure: Art, Cartography and the Space of Global Modernity*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Huerta del Sol* (n.d.). Archivo 15-M. Available at: <https://archivosol15m.wordpress.com/pancartas/huertadelsol/>.
- Jeziorowska, E. (2021). Conventionality and Innovation. Détournement in 2011–2012 Protest Art. *Street Art & Urban Creativity*, 7 (1), pp. 70–79. <https://doi.org/10.25765/sauc.v7i1.482>.
- Julia P (n.d.). WIP (!) Individual effort: Mapping the emerging #globalrevolution. *Mind Meister*. Available at: <https://www.mindmeister.com/120557983/wip-individual-effort-mapping-the-emerging-global-revolution-ttq-dry-ows-occupy-universe-access-archit> [Accessed: October 16, 2022].
- Kirchgraber, S. (n.d.). Ideen für Aktionen Occupy Alpenrhein. *Mind Meister*. Available at: <https://www.mindmeister.com/197305514/ideen-f-r-aktionen-occupy-alpenrhein> [Accessed: October 2, 2022].
- Kowalewski, M. (2016). *Protest miejski. Przestrzenie, tożsamości i praktyki niezadowolonych obywateli miast*. Kraków: Nomos.
- Loewe, S. (2015). When Protest Becomes Art: The Contradictory Transformations of the Occupy Movement at Documenta 13 and Berlin Biennale 7. *Field*, 1, Spring. Available at: <http://field-journal.com/issue-1/loewe> [Accessed: October 2, 2022].
- Map of September 17 (S17) Direct Actions* (n.d.). Available at: <https://nyu-dss.github.io/occupy/items/OWS034/> [Accessed: November 12, 2022].

- Massey, J. and Snyder, B. (2012a). Mapping Liberty Plaza. How Occupy Wall Street Spatially Transformed Zuccotti Park. *Places*, Sept. Available at: <https://placesjournal.org/article/mapping-liberty-plaza/> [Accessed: October 10, 2022].
- Massey, J. and Snyder, B. (2012b). Occupying Wall Street: Places and Spaces of Political Action. *Places*, Sept. Available at: <https://placesjournal.org/article/occupying-wall-street-places-and-spaces-of-political-action/?cn-reloaded=1> [Accessed: October 10, 2022].
- Massey, J. and Snyder, B. (2015). The Hypercity That Occupy Built. In Geiger, J. (ed.), *Entr'acte. Performing Publics, Pervasive Media, and Architecture*. New York: Palgrave Macmillan, pp. 87–103.
- Moynihan, C. (2015). Occupy Wall Street, the Tour. *The New York Times*, 2 April. Available at: <https://www.nytimes.com/2015/04/03/nyregion/occupy-wall-street-the-tour.html> [Accessed: October 16, 2022].
- Occupy Museums. Archive site for NYC activist group* (n.d.). Available at: <http://occupymuseums.org/occupy-museums/> [Accessed: October 16, 2022].
- Occupy Tour NYC* (n.d.). Available at: <https://www.occupytournyc.com/> [Accessed: October 16, 2022].
- Part 2: what is acampada sol?* (2011). Libcom, 06.06. Available at: <https://libcom.org/article/part-2-what-acampada-sol> [Accessed: October 16, 2022].
- Plaza Solución* (n.d.). Archivo 15-M. Available at: https://archivosol15m.wordpress.com/pancartas/?fbclid=IwAR2wJ5kmpo0S0zFOEsjYxgVHTRezVMsChg5_unLTCXp0wCpZXbv3P7eVrcY#jp-carousel-167 [Accessed: October 16, 2022].
- Poster promoting OWS protests at Zuccotti Park* (n.d.). No Turning Back: Ten Years after Occupy. Available at: <https://nyu-dss.github.io/occupy/items/OWS064/> [Accessed: November 12, 2022].
- Rancière, J. (2004). *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. New York–London: Continuum.
- Ribeiro, D. M. and Caquard, S. (2018). Cartography and Art. In Wilson, J. P., (ed.), *The Geographic Information Science & Technology Body of Knowledge*. University Consortium for The Geographic Information Science & Technology Body of Knowledge 2.0. <https://doi.org/10.22224/gistbok/2018.1.4>
- Rogers, S. (2011). Occupy Protests Around the World: Full List Visualised. *The Guardian*, 14 November. Available at: https://www.theguardian.com/news/datablog/2011/oct/17/occupy-protests-world-list-map#data;https://docs.google.com/spreadsheets/d/1bhY_S5bCnfRK0AR8CknOL8z_37BIgAJXuWP0711bRmU/edit?hl=en_GB&hl=en_GB#gid=6 [Accessed: November 1, 2022].
- Sarbib, Ch. (2021). This Jewish Artist Examines the World's Biggest Problems – with Flowcharts. *Heyalma*, 14 October. Available at: <https://www.heyalma.com/this-jewish-artist-examines-the-worlds-biggest-problems-with-flowcharts/> [Accessed: November 1, 2022].
- Schragis, R. (n.d.). Flowchart of the Declaration of the Occupation of NYC. *Met Museum*. Available at: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/852364>.
- Thagard, P. (2015). The Cognitive-Affective Structure of Political Ideologies. In Martinovsky, B. (ed.), *Emotion in Group Decision and Negotiation: Advances in Group Decision and Negotiation*, Vol. 7. Dordrecht: Springer, pp. 51–71.
- Wise, M. (2021). Occupy Wall Street: Mapping the Movement. In Muphy, K. D. and O'Driscoll, S. (eds.), *Public Space/Contested Space: Imagination and Occupation*. New York: Routledge.

Anita Błażejewska

 <https://orcid.org/0000-0002-2051-6835>

Independent Researcher

blazejewska.anitta@gmail.com

URBAN VALUES IN THE DIGITAL SPACE THE STREET ART ROOTS OF NFTs AS A PROBLEM

Abstract

This text is an attempt to describe a growing interest in transferring street art into digital art in the form of NFTs. By examining several urban values associated with graffiti and street art, it is possible to see how these phenomena affect new technologies. First, however, it is important to consider some street art NFTs and distinguish between their different types. We may identify three ways of presenting street art as NFTs: transferring the character to a different medium; assembling a collection of street art NFTs in a museum-like environment with each piece having its own characteristics; writing street artistry into the wider metaverse. I describe five urban values of NFTs: preservation, accessibility, illegality, money, and uniqueness. In conclusion, it is clear that NFTs change how viewers may perceive street art. NFTs are supposed to be eternal rather than ephemeral, and they lose street art's association with spontaneity and illegality as well as its critique of commercialism. Street art as NFT is just another form of profit-making and one of its new values is money. It is possible to notice artistic values as well. NFTs are marked by diversity, and have their own rules (such as the importance of movement or looping), which are impossible to implement in traditional street art.

Keywords:

NFT, street art, mural, metaverse, Blockchain

INTRODUCTION

Since 2019¹ we have been experiencing a phenomenon that I am calling “the Blockchain craze.” Cryptocurrencies, NFTs, and everything else that has awoken in the metaverse, have been taking over the world. NFT is an abbreviation for non-fungible token. It is a non-interchangeable asset which is stored

¹ This is the year that Blockchain started selling services for cryptocurrency, though it had been operating since 2011.



on a Blockchain. This good can be collected and is subject to all organizational, technical, legal, and financial activities related to paid delivery and purchase. One of the groups of people it has attracted is street artists, who were looking for a new niche to present their projects and ideas. Their migration to the “realm” of NFTs was also provoked by the dream of capitalism – the simple desire to earn more money. On this basis, it is important to ask how these NFT worlds behave and if they have the same laws as the street.

There are not many sources in which authors consider this topic and all of them are online (Shirodkar, 2022; Houser, 2022; Bambić Kostov, 2022; Rabimov, 2021). This essay is an attempt to examine the place of street art NFTs in comparison to what we see on the street or in museums. However, the main issue is in identifying the values of street art and comparing these values to those of digital media. Do NFTs change anything? Do the street artists working online just take directly from the urban scene or do they develop it in a new way and add something to the urban reality? I begin with street art in order to demonstrate that the phenomenon with which I want to compare NFTs is tangible. I then present several important aspects of NFTs. Finally, I will consider how street art as NFTs relates to the world of urban values.

STREET ART AND ITS URBAN VALUES

NFT is a hot topic, both for Internet users and within the art world. Street art NFTs depend on and owe a great debt to the street art in which they are rooted. This relationship, however, is not homogeneous, but is constantly being transformed by the extremely dynamic development of both street art and this new technological and artistic field. It is worth considering the degree of proximity, or perhaps distance, between the two worlds with which we are dealing. This new phenomenon may finally be a way for street art to become even more established in the second area – the Internet. In addition, street art has been instrumentalized and institutionalized by offices, advertising, the Internet, etc. We still need the concept of street art to talk about this kind of NFT.

First, it is important to at least try to define what street art actually means and how we might look at it. For many, street art is an umbrella term, which has for years embraced many creative actions in the public space – not only in the *street*, per se, but also in museums and in the form of digital images or across other new media. Halim Bensaïd has compared street art to a tsunami that is “sweeping across the world” (2016, p. 156). It encompasses such creative techniques as stenciling, stickers, murals, and many more (Gralińska-Toborek, Kazimierska-Jerzyk, 2014, p. 167). It is important to point out that, for some researchers, it is a mistake to add graffiti to this list (Gralińska-Toborek, 2019; contrary to: Mettler, 2012; Cowick, 2015); however, I am including it in this

article because the developed values of this form of performative and semantically loaded art are significant both to street art and the view on street art NFTs which I am proposing.

To discuss street art NFTs, it is also of great importance to consider briefly several urban values (aesthetic and artistic) that will allow us to understand the nature of the graffiti and street art that emerged in the 1970s and 1980s respectively. Above all, graffiti brought aesthetic values to a wider audience. Graffiti artists, who were mostly artistically uneducated and unknown (generally by their own will), had sought to generate new ways of communicating with the world through characteristic forms and colors. Later, they started to become masters of their trade, however, their work was still mostly vandalism. Artists' reluctance to change put them in a bubble in which they had to start meeting certain artistic criteria.

The 1980s saw changes in the view of *street* artistry through the amplification of previously established values and the addition of new ones. Urban values associated with this period are: illegality (freedom); non-commercial aspects; contextuality (the nature of the place – the first examples of site-specificity); dialogic abilities and spontaneity (strongly connected to involvement in the city's/community's affairs). It is also important to mention the ephemeral nature of the art.

ENCOUNTERING NFTs ON THE BLOCKCHAIN AND THEIR FORMS

For the longest time, it was believed that street art led a kind of double life, operating both on the street *and* on the Internet (cf. Gralińska-Toborek, 2017; Libel, Sidorek, Tórz, 2020). It is clearly the case that modern street art often incorporates additional arts and technologies and it is not new to suggest that street art can exist primarily in a digital space (Bambić Kostov, 2022). There are already endless visual archives of street-based artworks across different platforms. It is important to realize, however, that there are potential problems in the digital space regarding both the possibility of image manipulation and the lack or vagueness of commentaries on a work of art (Kazimierska-Jerzyk, 2019, p. 187).

Although NFTs may resemble memes, they must not be confused with them. A meme is a highly informative medium that is responsive to reality, but it is not exclusive and nor is it of high quality. It is difficult to find a strong relationship between memes and NFTs, as they are both still new and unexplored phenomena. Nevertheless, NFT creators would be wise to take something from the humor of memes, just as meme creators could learn something from the sense of luxury that tokens are supposed to provide to users. The bluntness of memes distinguishes them from the general decorativeness of NFTs.

From the reality of the wall to the reality of digital animation: Transferring the character to a different medium

It is essential to state that I, as an author, am aware that NFTs are more a digital art than a street art, urban art, or Independent Public Art (Schacter, 2014). They resemble street art and are similar to photographs but offer the characteristics of a GIF – things move or “emerge” from the walls. An example of this is *UP*, by the Latvian artist (and his team) working under the name KIWIE 1001 (Fig. 1–3).



Fig. 1–3. KIWIE 1001, *UP*, screen shots from KIWIE’s page on Rarible. Located in New York. Images courtesy of the artist. Photo source: rarible.com

An interesting work by KIWIE 1001 is *BARONG*, which was made in partnership with LG (yes, the tech company) (Fig. 4–6). It is located in Bali island. NFT-street art works do not look like “typical” street art – they are not murals or graffiti in the form of an image or a tag. Most often they feature a character – in this example, a kind of bear with sharp teeth and a rather large belly. The artist describes it as “the funny, usually smiling pudgy critter” (KIWIE 1001, 2021). Sometimes the characters are “using” the city – spinning on the power lines, falling down stairs, etc. (Fig. 7–15).



Fig. 4–6. KIWIE 1001, *BARONG*, screen shots of an “spinning” NFT and photos of the mural in Bali from KIWIE’s web page. Images courtesy of the artist. Photo source: kiwie1001.com

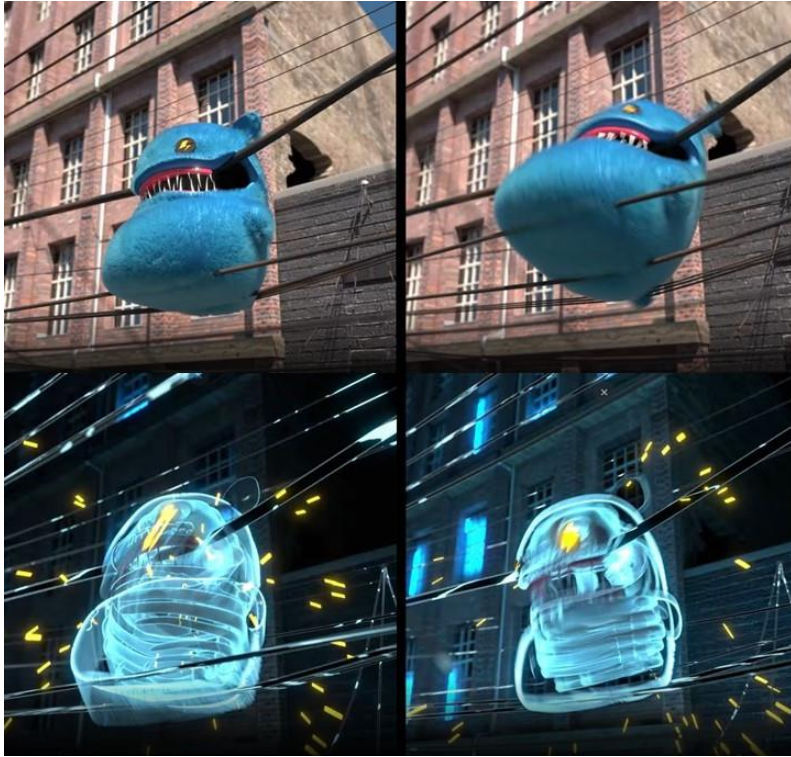


Fig. 7–10. KIWIE 1001, *VOLTAIC*, screen shots from KIWIE’s page on Rarible. Images courtesy of the artist. Photo source: rarible.com



Fig. 11. KIWIE 1001, *VOLTAIC*, photo of the character made in New York, from his webpage. Image courtesy of the artist. Photo source: kiwie1001.com

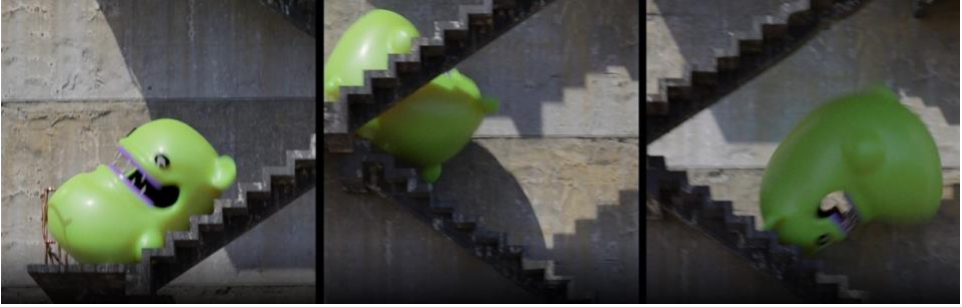


Fig. 12–14. KIWIE 1001, *STEPS*, screen shots from KIWIE’s page on Rarible. Photos courtesy of the artist. Photo source: rarible.com



Fig. 15. Photograph of the original piece *STEPS* in Montenegro. Image courtesy of the artist. Photo source: kiwie1001.com

The “museum” of NFTs

There is, however, one more way of presenting street art as NFTs. We may encounter it as a gallery or a museum wall. As an example we might consider Street Art Alive Gallery, a webpage created (and perhaps we could even say – curated) by @artflowNFT. It looks nothing like the urban environment in which we are used to seeing street art. It’s a white cube, with a ceiling made out of windows, light floor panels, and huge doors (Fig. 16–17).

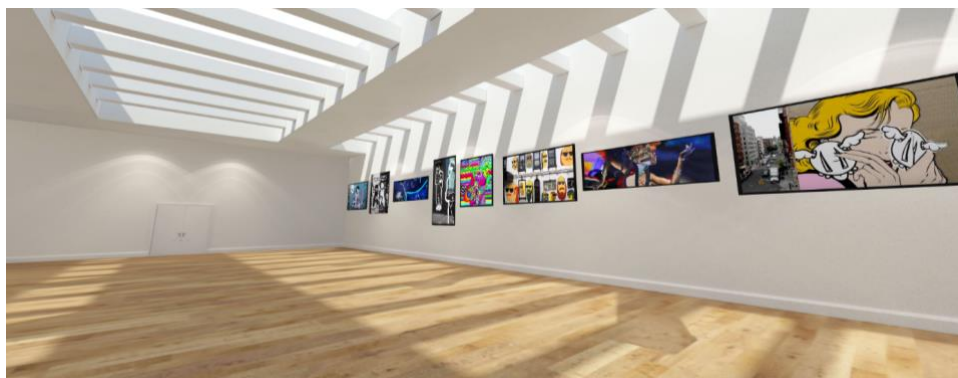


Fig. 16–17. Screen shots from the webpage Street Art Alive Gallery. Images courtesy of Artflow NFT. Photo source: oncyber.io

There is even a soundtrack. Inside the room, we see both known and unknown pieces of street art that we may have seen in the traditional forms, such as D*Face’s (Dean Stockton’s) *Behind Closed Doors* (Fig. 18–23), *Going Nowhere Fast*, and *‘Til Death do Us Part*, Dscreet’s *The Other Side* (Fig. 24–29) and *Two Birds One Stone*, as well as works by ELLE, Michael Fikaris, Tom Gerrard, and the duo Rose Staff and Nick Azidis. The pictures run in a loop, constantly changing.



Fig. 18–23. D*Face, *Behind Closed Doors*, screenshots of a moving NFT. Images courtesy of Artflow NFT. Photo source: artflownft.art



Fig. 24–29. Dscreet, *The Other Side*, screenshots of a moving NFT. Images courtesy of Artflow NFT. Photo source: artflownft.art

The piece *Behind Closed Doors* shows a woman who is peeking behind the doors. She is not the one who is opening them; rather, we see the a hand of an unknown, mysterious skeleton man – a well-known character created by D*Face. The animation emphasizes the dismemberment of the wall by the movement of the hand. In the work *The Other Side*, the lyrics of the song *Break on Through (To the Other Side)* by The Doors are presented in a style similar to a karaoke screen – the words “flow by” but without the music. Similar to KIWIE 1001, the mural was transferred into a different medium. We may also see a similarity with typewriting, especially because in the background we hear a sound reminiscent of a typewriter but more rhythmic. These murals exist in the real world. The first one is situated in Las Vegas and the second in a famous street art area – Shoreditch, London. The same pieces may be “spotted” in the Street Art Alive at Home (Fig. 30–32). The surroundings look like a modern minimalist house and the works sit in contrast to their environment.

NFTs in the metaverse

There is also a visualization of how street art may look in the metaverse (Shirodkar, 2022). Created by Jeremy Patterson, it takes the form of a short animation, lasting only 15 seconds, of an original work by Rachel Wolfe-Goldsmith (Fig. 33–38). The name of the artwork is *Meta Turf* and it is a mural produced for the “Murals to the metaverse” series. It was part of an initiative intended to “bridge murals and physical experiences with the NFT marketplace” (Makersplace.com, 2021). The first thing that distinguishes this piece from the others is that it is situated in an environment that resembles a real one: a mural is actually presented on the wall and we may even see green hills behind it. The wall, which looks something like a billboard, is hovering and spinning above the ground so that the viewer can see it from every side. Beneath the art piece there is a plate which gives the name of the author, the title, the technique, and the year it was made. This is significant in light of the fact that we do not usually find such commentary on the Internet, as mentioned above. NFTs are an important corner of the emerging metaverse. Gita Joshi, independent curator and host of *The Curator’s Salon* podcast, states that some NFT owners might choose to decorate the metaverse, so that visitors might then encounter the art in the same way as people do on city streets – by surprise (Shirodkar, 2022).



Fig. 30–32. Screen shots from the webpage Street Art Alive at Home. Images curtesy of Artflow NFT. Photo source: oncvber.io



Fig. 33–38. Rachel Wolfe-Goldsmith (Wolfe Pack), *Meta Turf*, stills from NFT made for *Murals to the Metaverse* series. Images courtesy of the artist. Photo source: rare.makersplace.com

NFTs in the real world

Interestingly, NFTs sometimes penetrate the real world too. In Williamsburg, Brooklyn, a graffiti artist called Masnah created an NFT wall. It was one of the biggest initiatives for taking NFT imagery to the street (Brandom, 2022). The artist was also the first to be paid for a job in cryptocurrency. To commission such work, the owners of the pieces had to buy another NFT – a tokenized brick. People have called the wall a “collection of graffiti on chain”² (Brandom, 2022).

Concerning a wall or an urban landscape, street art as NFT lacks at least one important feature – expressive authenticity. As described by Adam Andrzejewski, this is a type of authenticity whereby the artwork shows “the values advocated by the artist” (2017) and said values influence the wall itself or the entire surroundings. Street artwork should thus affect the space that encompasses it, while still bearing a relation to its natural context, and therefore to its internal meaning. On this basis, expressive authenticity connects the space in which the artwork is placed with its function in this space and the values represented by the artwork. One of its manifestations can be artification, which

² It is obviously not graffiti in the historical sense of the word.

the author understands as a transformation and modification, both in connection to a space and to each other, if the work involves adding some “accretions” to the first piece. It changes the meaning and provides semantic differences. NFTs, however, cannot be changed; we cannot add anything to them. They are written in code and do not “evolve.” They do not affect their surroundings nor do they correspond with them.

This aspect of street art relates to one more ingredient – performativity (Bal, 1999, pp. 5–6). The act of painting, or act of writing (in the case of graffiti), is active. It is an ephemeral action, almost a choreography (Neef, 2007, p. 424). We usually do not see this with NFTs unless we consider coding along these lines. Portuguese artist Alexandre Farto, known internationally in graffiti as Vhils, attempted to give people a taste of what it looks like to create a piece of art (Overtheinfluence.com, 2021). His works of street art are designed and then burnt in a wall through the use of explosives. In his NFT, titled *Rupture*, he used slow-motion camera technology to show the unveiling of the original artwork to viewers. The destruction became part of the creation. The video shows chaos but its closure brings peace and beauty.

As owners or simply viewers of street art NFTs, there is another important aspect of the artworks that we do not usually see – nature. Tokens are not influenced by any atmospheric factors. Instead of nature, their variable is constituted by economic and market factors. To quote Agnieszka Gralińska-Toborek:

A photo of a work of street art associated with a particular site loses the specificity of the work itself (its medium, size, or non-visual qualities) as well as of the place itself (which has its own spatial, polysensory, functional and temporal characteristics). One cannot see all this in a photo” (Gralińska-Toborek, 2017, p. 104).

The same rules apply to NFTs.

However, it is evident that artists still strive to preserve the aura of traditional street art in their NFTs. Artists using auratization try to create a situation in which the NFT uses the same motifs as street art and refers to its medium (cf. Biskupski, 2017, p. 110; Fischer-Lichte, 2014). The NFTs are intended to become an extension of the tradition.

THE URBAN VALUES OF NFTs

The development of Web 3.0. (Web3) was, above all, supposed to give people one urban value – *an illusion of preserving street art* (Shirodkar, 2022). It was intended to be anti-ephemeral. Many NFT platforms, or so-called “NFT auction

houses,” included in their bio or “mission” tab a claim that their work extends the life of the work of art or even immortalizes it forever (Houser, 2022). Is an NFT timeproof, though? Does it capture and collect artistic manifestations and grant them uniqueness and perpetuity? Does it give the art freedom (and hence make it an extension of *street art* values), because all censorship has been removed and it has been given a life “beyond” the wall? I am in agreement with the assessment of R. J. Rushmore, curator, street art connoisseur, and editor-in-chief of a street art blog, *Vandalog*, that NFT does not allow preservation (Bambić Kostov, 2022). He writes:

There are people who said street art NFTs are going to allow preservation in a way that was never before possible. I feel that’s a little overstated. I also feel that preservation is not always the correct move. Further – photographs already did that, preserve. You could still put a photo on IPFS without attaching it to an NFT, if preservation was all you cared about (Bambić Kostov, 2022).

Sometimes, however, it is perhaps not an NFT but a video turned into an NFT which makes us, the viewers, believe that preservation IS a value present in this case. Vhils’ NFT *Rust Belt* was made into four editions (Noorata, 2022). Each one is a video filmed from different angles with the use of a ballistic camera. The piece itself was a portrait of a local factory worker. Right after the explosion came the implosion; the entire structure of the building was demolished. Now it is only these videos, in the form of NFTs, that prove the existence of the piece, and record both the beginning and the end of it.

The value of **illegality** and bypassing censorship is not reflected in the world of NFTs. NFTs are exclusive, which stands in opposition to the universality of street art. In the world of NFTs, no space is created for social, political, or critical activities. Most important is their ludic character. NFTs do not operate under censorship conditions, so artists do not feel the need to “smuggle in” important content.

Another urban value of street art NFTs is **accessibility**, which, in combination with **appreciation/admiration**, works both with and against **contextuality**. For example, www.wallkanda.art, in their website bio, state: “We are the web3 palette of urban art, focused on bringing revolutionary tech to evolutionary artists. Tech is what we use, accessibility is what we build” (Wallkanda.art, n.d.). Accessibility is described as means of boosting art awareness. NFTs bring the *physical* street to the digital world. They “help” people accustomed to this environment to familiarize themselves with street art that can be admired physically and digitally. This is supposed to support a new form of *cultural tourism*, domestic and international (Rabimov, 2021). Street art NFT website CEOs still claim that digital technologies can and above all should improve people’s lives in the physical world.

It is possible to buy NFTs merely by taking a photo of a chosen mural. The website Wallkanda.art has built an app that recognizes a work of art and takes the user straight to the NFT on the Blockchain, where they can then purchase it using cryptocurrencies. These NFTs are called “digital representations” (Wallkanda, n.d.). However, we can also see an inversion of this situation. On Streeth.io users may bid to own a physical mural without leaving the comfort of their own houses (Streeth, n.d.). We must remember that the Web also offers protection and anonymity, and every user can use their alias to support the artists (a similar argument has been made by Sonja Neef; 2007).

One crucial value connected to NFTs is of course **money**, both in the form of **an income for the artist (monetization)** and **privatization/ownership of the artwork** (Biskupski, 2017, pp. 15–21). Halim Bensaïd writes that “young artists use the city as a marketing medium: they profit from this visibility” (2016, p. 155). The world of institutions and financial activities strikes again. Works of art are made and purchased with or without the support of the critics. Simultaneously, we may still see declarations that NFT practice will help to sustain a gallery or a street practice. The curators of Blockchain auctions make the street artists believe that they can have their cake and eat it too – that they can have the support of NFTs while remaining true to their roots and without losing street credibility. This is important, because, as Sonja Neef notes:

Graffiti [and other street-art kinds – A.B.] has been interpreted in terms of a reclamation of identity, challenging bourgeois identity as well as the anonymity of the city. Youngsters defend their personality by tagging, bombing or throwing up their signatures on available writing surfaces, with a crowning mark on a wall or a traffic sign at neck-breaking height (2007, p. 420).

Blockchain activity should therefore keep street work alive and at the same time ensure an enlarged international audience and a fair compensation for the artworks in both their NFT and traditional forms. It is true that with NFTs, artists have more control and transparency in the sale of a piece than in a traditional auction house setting.

On the buyer’s site, a new value emerges – **uniqueness**: “Our uniqueness comes in providing real-world value-add opportunities to NFT owners through our physical venues around the world” (ArtflowNFT.art, n.d.). Street art in the form of NFTs is no longer received collectively. It is exclusive. NFT technology allows artists to permanently authenticate their pieces, regardless of copies – it is indisputable confirmation of ownership. This is a good way of collecting royalties from resales of the work too. Designing digital NFTs to be collectible also changes the perspective on physical assets. Depending on the artist, it is possible to buy either the digital NFT as just an independent physical piece, or with a certificate of street art ownership. Unfortunately, artists sometimes go so

far as to take such steps as deliberately destroying the piece to make it unique and available only as an NFT. As an example, we might consider Nathan Murdoch's work, *God Bless the NHS*. The piece was made in an isolated place and then destroyed. The image is accessible only by buying an edited NFT or a singular print. The viewer may confirm the existence of this mural only by looking at the timelapse footage showing the creation process (Shirbon, 2021).

A problem arises regarding the concept of uniqueness when we realize that in order to create a unique piece, another unique piece is destroyed in the form of a single artwork. Due to their roots in street art, NFTs try to take on the features of this original form, but *à rebours*. It is a case of undermining one medium while celebrating the other. It is a kind of game with the concept of uniqueness. There is also the paradox that reproduction, although it is not what we have left behind in the real world, still wants to preserve the aura of what has been destroyed. NFT artists try to save uniqueness as a quality, but in order to do so, they must destroy a piece themselves and thus testify to ephemerality. The Internet world tends toward repeatability but, in this case, it tries to recreate uniqueness in the digital sphere. However, it is difficult to talk about the issue of network homogenization because NFT technology is still too new and too massive a phenomenon.

CONCLUSION

The expansion of street art onto the Internet did not stop with Web 2.0 tools and technologies. It took over Web 3.0 and its Blockchain technology with NFTs (non-fungible tokens) as a medium. This shift changed how street art is perceived, as well as how it is owned and/or funded. NFTs only partially draw from urban values, establishing their own based on the characteristics of digital art.

The value of ephemerality has been abandoned; street art is no longer thought of as a short-term artistic form. It even seems that there is no need to record physical works, since the idea of preservation has been entirely taken over by NFTs. This is evidenced in particular by cases where the work is destroyed shortly after creation in order to make the NFT unique. For obvious reasons, the NFTs are also devoid of spontaneity. Works taken out of their environment lose their contextual dimension. Under the guise of "accessibility," viewers are encouraged to shop when browsing websites rather than to actually get outside to see particular works.

Illegality has also ceased to be a value in the context of NFT street art. The works are completely free from censorship. Their appearance can take any form and express whatever views the author wishes. The same is true in terms of

possession. Both the author and owner are coded into the NFT itself, so tracing the history of one specific NFT is a piece of cake. There is no possibility that anyone else would try to claim the authorship or ownership.

Non-commercial aspects are also a relic of the past. Big brands and big entrepreneurs support the NFT market, just as they stimulate trade, which wins the favor of capitalism's giants. Sometimes money is more important than artistic values. The NFTs may move the viewer but they are also supposed to shock them and to generate profit. The dialogue between artists and viewers which was an important aspect of street artistry has changed its form. Artists are building a community that not only appreciates art, but wants to buy it too.

Artistic values still play a role, but artists' approaches to the NFT form are very different. The works lack an environmental context, and the wall itself is often not the basis for image manipulation. According to the artists, it is only what is on the wall, a specific painting, that offers the possibility of digitization. Artists do not limit themselves to specific forms or colors. The forms of their works are very diverse and reflect the private needs of artistic expression.

BIBLIOGRAPHY


- Andrzejewski, A. (2017). Authenticity Manifested: Street Art and Artification. *Rivista di estetica*, 64, pp. 167–168. Available at: <https://journals.openedition.org/estetica/2077>.
- ArtflowNFT.art (n.d.). *About*. Available at: <https://www.artflownft.art/about> [Accessed: November 17, 2022].
- Bal, M. (ed.) (1999). *The Practice of Cultural Analysis. Exposing Interdisciplinary Interpretation (Cultural Memory in the Present)*. Stanford: Stanford University Press.
- Bambić Kostov, A. (2022). *A New Context for Street Art: Street Art NFTs*. So-far.xyz. Available at: <https://so-far.xyz/weekly/street-art-nft> [Accessed: November 17, 2022].
- Bensaïd, H. (2016). Mural Painting and the Spirit of the Place Versus Graffiti and Street Art. In Gralińska-Toborek A. and Kazimińska-Jerzyk W. (eds.), *Aesthetic Energy of the City. Experiencing Urban Art & Space*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, pp. 155–157.
- Biskupski, Ł. (2017). *Prosto z ulicy: sztuki wizualne w dobie mediów społecznościowych i kultury uczestnictwa*. Beczmiana.pl. Available at: <https://beczmiana.pl/prosto-z-ulicy/> [Accessed: November 28, 2022].
- Brandom, R. (2022). *The Graffiti Economics behind Williamsburg's Wall of NFTs*. TheVerge.com. Available at: <https://www.theverge.com/23152315/williamsburg-nft-graffiti-grand-roebing-bayc-cryptopunk> [Accessed: November 17, 2022].
- Cowick, C. (2015). Preserving Street Art: Uncovering the Challenges and Obstacles. *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, 34 (1), pp. 29–44. <https://doi.org/10.1086/680563>
- Fischer-Lichte, E. (2014). *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. Edited by R. Mosse, translated by M. Arjomand. Routledge: London–New York.
- Gralińska-Toborek, A. (2017). Dual Place of Street Art – The City vs the Internet. *Acta Universitatis Lodzianae. Folia Philosophica Ethica – Aesthetica – Practica*, 30, pp. 99–109. <https://doi.org/10.18778/0208-6107.30.07>

- Gralińska-Toborek, A. (2019). *Graffiti i street art: słowo, obraz, działanie*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Gralińska-Toborek, A. and Kazimierska-Jerzyk, W. (2014). *Experience of Art in Urban Space. Urban Forms Gallery 2011–2013*. Łódź: Urban Forms Foundation.
- Houser, K. (2022). *NFTs Are Extending the Life of Street Art*. Freethink.com. Available at: <https://www.freethink.com/culture/nfts-street-art> [Accessed: November 17, 2022].
- Kazimierska-Jerzyk, W. (2019). Wartości street artu. *Kultura Współczesna*, 3, pp. 177–187. <https://doi.org/10.26112/kw.2019.106.15>.
- KIWIE 1001 (2021). *About*. KIWIE1001.com. Available at: <https://kiwie1001.com/about/> [Accessed: November 17, 2022].
- Libel, M., Sideorek, K. and Turz K. (2020). *Twożywo. Plundering Reality's Ruins*. Warsaw: Osman Djajadisastra, galleria Monopol.
- Makersplace.com (2021). *Murals to the Metaverse*. Available at: <https://makersplace.com/jetsharklambo/murals-to-the-metaverse-1-of-1-86173/> [Accessed: November 17, 2022].
- Mettler, M. L. (2012). Graffiti Museum: A First Amendment Argument for Protecting Uncommissioned Art on Private Property. *Michigan Law Review*, 111 (2), pp. 249–281.
- Neef, S. (2007). Killing Kool: The Graffiti Museum. *Art History*, 30 (3), pp. 418–431. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.2007.00553.x>.
- Noorata, P. (2022). *Vhils Uses Explosives to Blast a Brilliant Portrait Onto a Building*. My Modern Met.com Available at: <https://mymodernmet.com/vhils-street-art-nft/> [Accessed: November 28, 2022].
- Overtheinfluence.com (2021). *Vhils' First NFT is Unveiled!* Available at: <https://overtheinfluence.com/news/vhils-first-nft-is-unveiled/> [Accessed: November 20, 2022].
- Rabimov, S. (2021). *Street Art on the Blockchain: How Streeth Is Changing the Art Market*. Forbes.com. Available at: <https://www.forbes.com/sites/stephanrabimov/2021/09/16/street-art-on-the-blockchain-how-streeth-is-changing-the-art-market/?sh=176da5a01644> [Accessed: November 17, 2022].
- Schacter, R. (2014). *Ornament and Order: Graffiti, Street Art and the Parergon*. Farnham: Ashgate.
- Shirbon, E. (2021). British Street Artist Destroys Own Mural to Create Crypto-artwork. *Reuters*. Available at: <https://www.reuters.com/world/uk/british-street-artist-destroys-own-mural-create-crypto-artwork-2021-05-06/> [Accessed: November 15, 2022].
- Shirodkar, S. (2022). *Finally, a Good Use for NFTs: Preserving Street Art*. Wired.com. Available at: <https://www.wired.com/story/nft-street-art/> [Accessed: November 17, 2022].
- Streeth (n.d.). *Streeth*. Available at: <https://www.streeth.io/> [Accessed: November 17, 2022].
- Wallkanda.art (n.d.). *About Us*. Available at: <https://wallkanda.art/about> [Accessed: November 17, 2022].

<https://doi.org/10.18778/0208-6107.41.05>




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

**DAY AND NIGHT. ACTIVITIES BY AND FOR THE CHILDREN
FROM EL REFUGIO IN ANCIENT NEIGHBOURHOODS
OF THE HISTORIC CENTRE OF PUEBLA**

Abstract

The purpose of the following investigation is to understand how children from the old historic district El Refugio (or Barrio del Refugio) of the city of Puebla (Mexico) live in public spaces and what their days and nights look like. It is extremely important to understand the reasons for their appropriation of various places in the city because it allows one to explore the conditions in which they manifest autonomous attitudes. This article is therefore not only about customs and culture, but also about everyday relationships with the environment. Children are also involved in the activities of the group Re Genera Espacio (RGE) and the team of Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) in the development of all kinds of educational, artistic, and social activities. Among the most important results obtained is the observation that safety conditions are created by children in independent groups which move to other neighbourhoods (“barrios”), such as San Antonio and Santa Anita. Children make the street their space because they have important knowledge of the area.

Keywords:

children, neighbourhood, day, urban night, historic centre, displacements, autonomy, Puebla



THE HISTORIC CENTRE OF PUEBLA: IN SEARCH OF PARTICIPATORY PROJECTS WITH RE GENERA ESPACIO

Socio-territorial inequality exists in the northwestern neighbourhoods (“barrios”) of the historic centre of the city of Puebla, which was founded in the sixteenth century, covers 6.9 square kilometres, and is recognized as site of cultural heritage by UNESCO. This inequality is the result of a lack of investment and speculation, due to the financial interests in the area.

Re Genera Espacio (RGE), a multidisciplinary group including architects, urban planners, anthropologists, and historians, has worked with the community since 2012. Ten years have passed since they started a new approach with different communities and groups, including adults and children, and began to recognize daily activities, problems, and traits that can only be understood through direct contact with the population.

Since 2013, once a rapport had been established with children and adolescents from these neighbourhoods, we started to notice that the way in which they use the public space – including the street, the roof, the park, and patios – during the day and at night, depends on their ethnic origin. There are children who, like their parents and grandparents, were born in the neighbourhood, but there is also a second group who are migrants from indigenous regions in Puebla and Oaxaca (some of whom descend from the Mazatec region), who try to integrate into the neighbourhood according to their economic and cultural conditions.

The objective of this work is to consider the appropriation of the public and collective spaces during the day and at night in an old neighbourhood (“barrio”) of the city of Puebla, El Refugio, by two groups of children, locals, and migrants, by registering their activities and trips within the neighbourhood and the city.

EL REFUGIO: A VULNERABLE NEIGHBOURHOOD (“BARRIO”) LOCATED IN THE NORTHWEST SIDE OF THE HISTORIC CENTRE OF PUEBLA

The neighbourhood El Refugio (or Barrio del Refugio) is known by its material and intangible heritage. Among its public spaces, two parks – the Ángela Peralta and El Refugio – stand out, in addition to a significant number of collective housings known as “vecindades” (neighbourhoods), properties that usually contain one or two patios, with several apartments or rounded houses that have survived, despite being subjected to years of neglect by their owners.

In its beginnings, the neighbourhood maintained the craft of the city limestone quarry, which led to the location of ovens along certain streets. Later on, in the twentieth century, textile factories were installed and provided jobs for

workers, which gave rise to the development of housing with particular characteristics (“vecindades”), primarily so that people could be close to their workplaces. These houses have very small rooms and are connected by patio-corridors. In this neighbourhood, damage and decay is present in the buildings and streets.

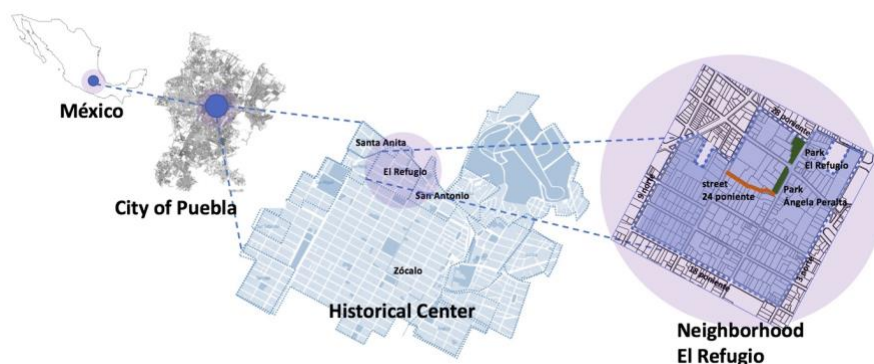


Fig. 1. Macro and micro location maps of Barrio del Refugio, historic centre of Puebla. Photo source: Re Genera Espacio

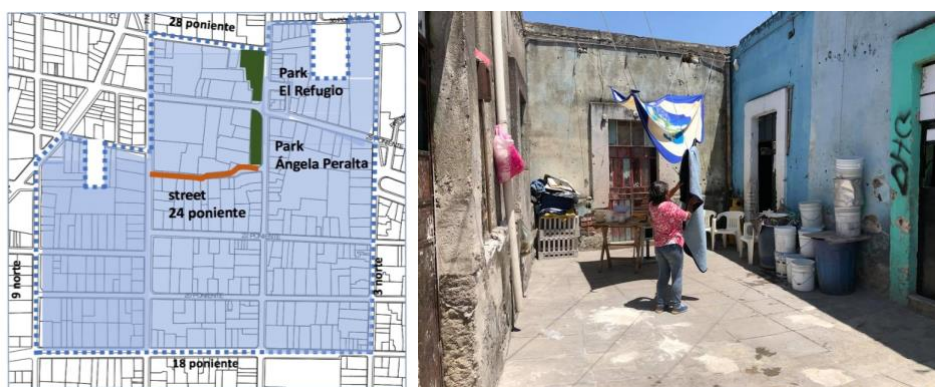


Fig. 2, 3. Map of Barrio del Refugio indicating the location of 24 Poniente Street, and second patio of Vecindad El Pocito. Photo source: Re Genera Espacio

On festive days, a considerable number of graffiti artists arrive to paint the walls and make a series of drawings in different buildings, so today the neighbourhood is known for the appearance of national and international artists, who may or may not be accepted by the locals, depending on the views of each inhabitant. The neighbourhood has a high population density, with a significant number of children, and the appropriation of space is different from other places within the same polygon and other peripheral sectors of the city. The population density of the area is surprising, given the claims made by some administrations

that these are “empty” places. During the eighties, due to the population density, the neighbourhood was characterized by the violence of gangs (“bandas”), including in-fighting, and so the rest of the city took on a negative image which has prevailed over time.

On the other hand, there has been constant migration to the neighbourhood and some areas of the historic centre for eighty years. People come from other states to settle in El Refugio, San Antonio, and similar neighbourhoods to obtain better life opportunities, working as street vendors offering different products in the main streets of the first block of the city.



Fig. 4, 5. 24 Poniente Street, used as a soccer field, 2016. Photo source: Re Genera Espacio



Fig. 6. Altar to the Virgin of Refuge at 24 Poniente Street, 2016.
Photo source: Re Genera Espacio

All of the above conditions refer us to the term “aesthetics of the everyday”. Although the architectural, urban, and social conditions that exist in the neighbourhoods are considered by outsiders to be negative and undesirable, for the inhabitants – in this case for children and adults – they are special, and are conducive to the development of their activities at different times of day and night.

Notions of the beautiful and the not beautiful tell us something about an aesthetic that characterizes the streets and neighbourhoods of the northwestern neighbourhoods of the historic centre of Puebla. From the perspective of everyday aesthetics, authors such as Mandoki (2006) argue that aesthetics should not only deal with the beautiful but also with everyday imperfections, referring to the relationship that the subject establishes with the object:

Therefore, it is possible to follow the much more coherent direction of Dewey and affirm that beauty is not a quality of the objects in themselves, but an effect of the relationship that the subject establishes with the object from a social context of particular valuation or interpretation. It is sensitivity that discovers his objects and sees in them that she has placed, not according to her whim, but according to her biocultural, perceptual, and evaluative conditions (Mandoki, 2006, p. 20).

This relationship involves dealing with the fear of the undesirable (Romero, 2013) – aesthetics must also deal with what is disgusting:

The first fear that must be overcome is that of the undesirable. This consists of wanting to deal only with the good and beautiful things. For Mandoki, aesthetics must also deal with what is disgusting. In fact, this fear “prevents us from conceiving the inverse of Aristotelian catharsis, aesthetic poisoning, which is as relevant or more relevant than purification” (Romero, 2019, pp. 31–32).

Mandoki and Romero note that daily impurities are also incorporated into what we remember:

Another fear, closely related to this, is that of everyday impurities, with the character of being unpleasant and not worth remembering. However, Mandoki proposes that “we must incorporate not only the pleasant but also its opposite, the unpleasant, since far from diverting us from our objective, it will allow us to include all the bodily senses in the aesthetic dimension, not only sight and sound, but also all the attractive or repugnant categories that concern sensitivity” (Romero, 2019, p. 32).

The daily practices of children who live in old, un-touristy neighbourhoods, such as playing soccer in the street, going up and down rooftops, sitting on the sidewalk to pass the time, moving within and outside their neighbourhoods, can be studied from the perspective of the richness and complexity they bring to social life.

It is not only possible but essential to open aesthetic studies – which has traditionally been restricted to art and beauty – towards the richness and complexity of social life in its different manifestations. That is the prosaic: simply, everyday aesthetics. This survival of aesthetics is expressed in a thousand ways, from our way of living, in language and bearing, our way of dressing and eating, of worshipping deities or personalities, of legitimizing power, celebrating triumph or remembering the dead; but the fundamental role that aesthetics has in our daily lives is exercised in the construction and presentation of social identities (Mandoki, 2006, p. 9).

Romero (2019, p. 34) claims that this totalizing way of understanding everyday aesthetics can be systematized in the following terms:

1. Formal object: aesthetics, understood as a theory of sensitivity.
2. Material object: the everyday, understood as the space in which the aesthesis of the subject unfolds.
3. The objective is to study the aesthetic that is already present in the subject's daily behaviors and structures.
4. A normative purpose is not required in everyday experience because the former is already considered to be aesthetic.

THE PARTICIPATION OF CHILDREN AND ADOLESCENTS IN SOCIAL PROJECTS

According to Espinar (2003), the participation of children in social projects is important, not only to guarantee their growth and development, but also to incorporate a different perspective on reality, where they themselves can act and provide concrete solutions to the problems that affect them.

In 1997, Francesco Tonucci presented the concept of “the city of girls and boys”, which draws on parts of the Convention on the Rights of the Children and has as its main objective

to give children back the possibility of leaving home alone to live with their friends the fundamental experiences of exploration, adventure and play (2015, p. 10).

In 2017, stemming from Tonucci's proposal and various joint initiatives between teachers, educators, psychologists, architects, designers, and artists, the Ludantia association emerged in Spain. Among its other activities, this association held the First Biennial of Education in Architecture for Children and Adolescents (Ludantia, 2018). The proposals presented in the four categories of Ludantia were based on the premise that professionals, who may or may not be teachers, would work alongside children and adolescents to improve the social

and spatial conditions of their immediate environments, including the school environment, such the classroom or courtyard, and urban improvements at different scales, from the street or block, to the neighbourhood, city, or even landscape.

As a formal or non-formal educational process, child participation is seen as a knowledge construction process that can be viewed from two perspectives. The first is that of the researcher, who makes a contribution to his discipline; the second is that of the people who have interacted in the processes, and operates at an individual and social level, producing collective benefits.

One specialist, Santiago Atrio (2020), president of the Scientific Committee of Ludantia, notes that, with the relationship between architecture and childhood created through educational projects, “the important thing is not to talk about spaces, it is to talk about methodologies”.

The possibility of collective work between groups of volunteers and children in vulnerable environments, where public policies are lacking, can promote improvements in public spaces, providing opportunities for play and coexistence, while also presenting better expectations for the future, through non-formal education whose systemic orientation “reinforces openness to the environment” and implies “a strong demand for a relationship with the social context” (Vázquez, 1998, pp. 2, 9).

Unlike the various institutional initiatives of local authorities in European cities, which have defined budgets and work within government plans, Latin American neighbourhood initiatives begin with self-managed processes and limited economic resources. Without being part of the plans or programmes of government, they maintain their playful character and place a value on the free time and leisure of minors.

Even in recent years there has been discussion about whether “the magnitude of this inequity tells us about children who, more than ‘vulnerable’, are seriously violated in their right to develop all their human capacities” (Gaete, 2018). This is how Joaquín Gaete writes about the need for cultural change necessary in the current education and care of children:

Talking about “children with vulnerability” connects us with an emotionality of compassion, certainly, but the compassion that one feels towards the fragile, weak, needy subject. The poor thing. One who requires our beneficence (“benefits”). On the other hand, talking about children who must face adversity connects us with another type of compassion: the one that one feels with the hero who “has not had it easy.” That he has had to fight against a difficult situation. This new emotionality (real outrage) will be the most reliable sign that we have made the required cultural change: solidarity to eliminate the villain (Gaete, 2018).

The idea is that this process, child participation, also contributes to the recognition of the social diversity that characterizes places such as historic centres. Initiatives are proposed that advocate the arrival of idealized inhabitants, with economic solvency, that leave aside the original inhabitants and migrants who seek employment and education options for their children, but it is important to revalue the qualities that public and semi-public spaces provide to children and adolescents in their growth and life expectancy.

The historic center of the city is a place where children could live well, thanks to the pedestrian areas, thanks to the squares and small squares, the gardens and monuments, the fountains, and the urban structure itself, which lends itself perfectly to movement. and the game (Tonucci, 2015, p. 104)

Returning to authors such as Espinar (2003), the epistemological concept that “explains the nature of child participation” has made great advances, but continues to be developed, with the understanding that we can now speak of “several childhoods.” This understanding recognizes the diversity within childhood and the active role that minors should have, as subjects of law, and sees childhood outside of the limited perception of adult centrism, as more than simply a phase prior to obtaining legal citizenship. As Lucía Rabello de Castro argues:

Childhood, allegorically, represents the redemption of the present, to the extent that it reorders the world according to desire, establishing alliances not with what is given to it (by the adult), and in the way in which it is given, but according to an interior, internal order, given by the prior to voluntary memory. Thus, “she makes history from the residues of history.” In this way, childhood is becoming, not what is already known to be, or what was, repeating history, but “getting rid of it,” from its game that petrifies the possibilities of the present (2001, pp. 48–49).

In recent years, Dr. Angela Million, from the Technical University of Berlin, and a multidisciplinary team of researchers from various European countries have studied the relationship between educational institutions and what they define as “learning environments,” which are places beyond the classroom that influence the educational development of children. Among other conclusions, they highlight the value of what they define as “leisure-time learning environments,” where leisure, peers, and the means with which they communicate “complement and extend the learning experiences of the built environment of children and youth beyond family and institutionalized educational settings” (Million et al., 2019, p. 134).

THE CHILDREN AND RE GENERA ESPACIO (RGE)

The children within the neighbourhood (“barrio”) can be divided into two different groups. The first group of children were born in the city of Puebla, and are therefore native to the neighbourhood; their parents and grandparents have lived in El Refugio for many years, and they are the ones who carry the weight of everyday and festive practices, the material and intangible cultural heritage. The second group are those who have migrated to the neighbourhood in recent years (since 2016) and who usually have to help support their parents and large families; they must perform tasks at home from an early age and they enter the workplace through accompanying their parents.

The group RGE started to work actively in the neighbourhood in the summer of 2012. Some projects were initiated with adults and seniors in public spaces and neighbourhoods of the north-west side of the historic centre, such as Santa Anita and San Antonio, areas very close to each other but separated by the neighbourhood “El Refugio.” One year later, RGE began to work on projects with children. This had not been the primary objective but, just as we connected with adults in the other neighbourhoods, it became important to socialize with the children due to their enthusiasm for the proposed activities, and they soon began to make their own proposals too.

At the time, the first group of children (native to the neighbourhood) attracted attention by the way they appropriated the streets throughout the day. They did this in many different ways, but mainly through games: soccer, marbles, jumping rope, running games, sitting on sidewalks, climbing rooftops. Sometimes they were accompanied by adults, but the majority of them displayed unusual attitudes that made us focus even more on activities with them for a prolonged period (2013 to 2019). The children were engaged, creative, and incredibly open with the adults who visited their neighbourhood.



Fig. 7, 8. Children playing marbles and jumping rope, 2016. Photo source: Re Genera Espacio



Fig. 9. Children from El Refugio at FabLab Ibero, 2016. Photo source: Re Genera Espacio



Fig. 10. Children newly arrived to the neighbourhood El Refugio at Vecindad del Pocito, 2016. Photo source: Re Genera Espacio

We engaged the children in play activities, and so this contact became enjoyable for them. We noticed that, from eleven or twelve in the morning, they moved to different places in the neighbourhood, some accompanied by siblings and others independently. While both groups of children spent a lot of time on their main street, only the first group of children (whom we had met in 2013) also visited a nearby field in San Antonio to play soccer (which is a site of barren land on 24 Poniente Street).

On the contrary, since 2016, the second group of children – who concentrated exclusively on the housing area – played more or less inside the courtyards, and it was difficult for them to move to other spaces. A difference

between the two groups stemmed from their origins: the first group was continually active and at times had negative attitudes towards the youngest and towards newcomers. Foreigners do not signal security for the inhabitants, so parents do not allow their children to play with them and somehow the children perceive a certain distrust.

At nightfall we began to realize that, as during the day, there was an intense activity of children and youth in the street known as 24 Poniente, but also in other spaces that are defined by their presence, such as 22 Poniente Street and some nearby parks like El Refugio and Ángela Peralta. However, activities also took place across other nearby spaces to the east, such as Cancha de San Antonio (a soccer field), and, to a lesser extent, to the neighbourhood of Santa Anita to the west.

WORKING METHODOLOGY

As has been commented, RGE is a team that consists mainly of architecture students from BUAP and volunteers from different disciplines who have developed initiatives since summer 2012 within three neighbourhoods (“barrios”) of the north-west historic centre (San Antonio, El Refugio and Santa Anita) and, since 2018, in a neighbourhood in the east, Analco. Various urban and architectural projects have been conducted with the participation of the local population.

Alongside the constant activity is the gradual connection with the community, who have allowed us to understand the area’s dynamics in terms of its daily life, religious festivities, events around the local saint festivals, the December festivities such as Christmas “posadas,” and masses to honour the virgin of Guadalupe. Since 2012, a narrative has been built, based on the residents’ stories, that has taught us about the problems of the neighbourhoods and helped us to plan strategies and joint activities with them. We have been allowed to learn the history of the neighbourhoods but also family and life stories. We must recognize that, for the RGE group, these participatory processes have generated empathy with the residents that goes beyond the bounds of academic work, and listening to personal stories has allowed us to better understand the problems of the place. As Ortiz and Millan (2019) point out, the role of storytelling helps to foster empathy, communicate the meaning of complex experiences, and inspire action.

Unlike the projects that arise from the things that specialists consider to be important, the dialogue with the residents and their storytelling has allowed diverse initiatives to be generated. Activities have been carried out with the local population in accordance with the requests of children and adults, and have been organized by volunteers through collaboration. These include marble tournaments, the promotion of games in the street and in patios, such as jumping rope,

dollhouse workshops, and even an urban garden at Vecindad del Pocito. Thus, initiatives have been generated that were not originally planned and that have been a joint learning experience for the RGE group and the residents. As Ortiz writes:

Nonetheless, the capacity of non-planners for storytelling, their imagination, and the role that non-discursive stories play is often overlooked. This shows the need to innovate on how to amplify the potential of storytelling and resonates with my own interest in using storytelling and urban narratives as a strategy of co-creation to seek cognitive justice and decolonise planning (2022, p. 406).

The neighbourhood of El Refugio has rarely been subject to any governmental intervention and has deteriorated over time. As an interdisciplinary group, carrying out urban-architectural and social projects in conjunction with the community is one of the primary objectives. These are vulnerable groups who live in heritage environments that are not very touristic, and so investments in the area are hard to come by. The college group could therefore make a contribution, improving some of the difficulties, with projects including “Bolsa de Color,” an urban furniture development with FAB LAB Ibero (a digital manufacturing laboratory of the Universidad Iberoamericana Puebla), the bailment of a vacant lot, and by improving children’s access to play, such as building swings in the Ángela Peralta Park.

URBAN MODELS AS TOOLS FOR WORKING WITH CHILDREN

During 2014 and 2015, urban models were used as tools for understanding the occupation of public spaces by children in the neighbourhoods and blocks where they live, through a large format plan of the blocks in El Refugio with drawings of the façades in each block that served as a stage to place photographs taken by the children with disposable cameras, and with the help of college students and the RGE group, of those spaces used most frequently. There was a concentration of photographs taken near 24 Poniente Street, the parks, and the temple Nuestra Señora del Refugio, which tells us that the children frequent spaces near their homes.

Another urban model that was developed during a scientific summer programme in 2015 allowed us to know, through colouring-in, the activities that children perform in the public space – primarily, soccer for boys and playing with dolls for girls. Equally, it was revealed that the lack of cleanliness in the streets and the abandoned houses concern them, and they also mention playing volleyball, a game called “Tazos” (also known as “pogs” or “flippos” in other countries) and, to a lesser degree, helping their fathers to sell products.



Fig. 11, 12. Children working on urban models on the floor, 2019. Photo source: Re Genera Espacio

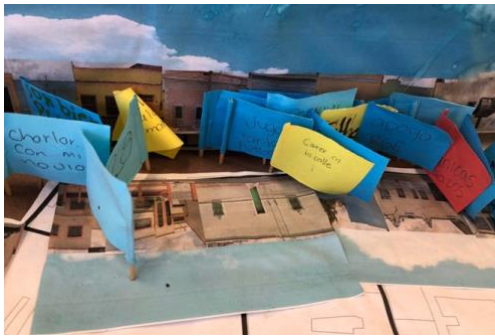


Fig. 13, 14. Children working on a model block, 2015. Photo source: Re Genera Espacio



Fig. 15. Drawing made for the “urban block” model by students of the scientific summer programme, 2015. Photo source: Re Genera Espacio

Table 1. Activities conducted in the public spaces based on the “block” model, scientific summer programme 2015.

Selling things	Playing cards	Throwing garbage	Playing with my cousins
Playing marbles	Running in the street	Playing	I like my house
Playing soccer	They beat them up	Playing volleyball	Garbage
Spending time with my friends	I sing “Las Mañanitas”	Soccer	Playing “tazos”
Playing soccer	Burglars	Talking to my parents	Playing soccer
Seeing other kids play	They are cowards	Expensive	Garbage
Playing soccer	Playing	Graffiti	I play wrestling
Sweeping	Talking to my boyfriend	Playing with dolls	Soccer
Marbles and “tazos”	They are cowards	Dancing	Soccer
Throwing garbage	Spending time with my friends	Treats them badly	I hit the dogs
Soccer	Abandoned houses	I tell them curse words	Abandoned houses
Soccer	Playing marbles	Playing with dolls	I throw rocks to the teacher
Making parties	Playing	Playing soccer	Play, home, throw garbage
Boyfriend	Futbol	Visiting my friends Mayra and Fer	Selling
Day of “Señora del Refugio”	“Tazos”	Playing futbol	Playing soccer
Spending time with friends		Playing	Playing at my house
Going out to sell and throw garbage	Playing with dolls	It is dirty and ugly	Holes are made in the street in front of my house and people throw garbage
Playing soccer			

Source: authors' elaboration.

THE URBAN NIGHT AND CHILDREN IN NEIGHBOURHOODS ("BARRIOS")

The ability to understand how the space is occupied during the night first developed through the visits and gradual activities that allowed us to experience the historic centre of Puebla in different schedules and temporalities, and to gain a knowledge of quotidian life in the neighbourhood at different times between 2013 and 2019. During the COVID-19 pandemic, only a few sporadic visits were possible.

A second stage (2019) of the study of the night was conducted in a more formal manner through work with the institute of Geo Architecture of the Université de Bretagne Occidentale and Dr. Edna Hernández. We explored the public space in the historic centre and the nearby neighbourhoods of San Antonio, El Refugio, Santa Anita, and Analco, and used methodological tools such as questionnaires on mobility, exploratory night talks, mental charts, surveys and semi-structured interviews. Activities such as "La ciudad de Puebla de Noche, escenarios y prospectivos" (The city of Puebla at night, scenarios and prospects), "Observaciones en veranos científicos" (Observations from scientific summer programmes) and "La noche urbana con perspectiva de género" (The urban night with a gender perspective), among others, have allowed us to gradually develop our study, though we have yet to publish the results.

Among the main activities we developed as Re Genera Espacio was the projection of films, an activity called "Cine en tu barrio" which, with the use of a projector, a computer, and some seats, served to create a tiny movie theatre in a parish room. Later, during 2016, we moved to 24 Poniente Street and also to a housing courtyard. The films were projected on the walls, and this evening activity was well received by the children, who asked us to bring some of their favourite themes or films.



Fig. 16. Presentation of "Pablicha San Telmo" activity, 2019. Photo Source: Re Genera Espacio



Fig. 17, 18. “Cine en tu barrio” in 24 Poniente Street at the corner with Ángela Peralta Park, 2019. Photo source: Re Genera Espacio

The population of the neighbourhood has allowed us to know their traditions regarding the festivities of “La Virgen del Refugio,” which takes place every 4th July. Children are present for the altar arrangements – although this is mainly done by adults, one or two children always appear to help. Other street ornaments are the colourful banners which highlight the street’s small religious altar (“el altarcito”).

The evening before the festival, at 11pm, it is normally children who carry the picture of the virgin from the street altar. People sing “Las mañanitas” accompanied by mariachi, if someone has sponsored the music. With the accompaniment of music, the procession walks to the church of “El Refugio,” located two streets ahead, in a night route that returns to the starting point. With the picture on the altar they start to serve “tamales” (a traditional Mexican corn-based dish), coffee, or the meal that each family decides they can contribute.



Fig. 19, 20. Festival of “Virgen del Refugio,” 2019. Photo source: Re Genera Espacio.

During the December festivals, the “posadas” that take place at night are most eagerly awaited by children. Here we contributed to the group celebration through providing “piñatas” full of toys and candies for the girls and boys occupying 24 Poniente Street and the main courtyard of the “vecindades”, at about 8 p.m.

Another phenomenon we have observed is that, in the nearby temples, such as San Antonio, Santa Anita, and the temple of El Refugio, the congregation of San Felipe Neri organizes the nine “posadas” that take place for nine days every year between 16th and 24th December, between 6 p.m. and 8 p.m. In these three neighbourhoods, at a certain time in the evening, children hurry to where “aguinaldos” (bags full of candies, cookies, and whistles) are being handed out, or in anticipation of the breaking of the “piñata.” It’s curious to see children with their mothers and fathers walking to these three temples, and they will not be in the neighbourhood at these times if you look for them. In the case of the children from the first group, those who were born in the neighbourhood, they always walk in groups from one place to another, worrying about the schedules. The children of 24 Poniente Street commonly move alone or in groups.



Fig. 21. “Posada” in 24 Poniente Street, 2017. Photo source: Re Genera Espacio



Fig. 22, 23. “Christmas posada” in the San Antonio temple (atrium), 2017.
Photo source: Re Genera Espacio

As mentioned, the children’s ages range between 6 and 12 years. Currently, in 2022, some of them have become teenagers and adolescents, while the youngest are still children.

Even so, the child population predominates in the study area. Some streets enjoy certain characteristics that make them peculiar, as is the case with 24 Poniente Street, a short street delimited by two others, so there is no continuous traffic, making it the exclusive space of its residents. Another characteristic of this street is that, unlike the rest of the historic centre, it is not straight, and its slight curvature makes us think that it is an old line that was respected when starting to erect the buildings.



Fig. 24. Night displacements during the Christmas “posadas” days, 16th to 24th December, 2018.
Photo source: Re Genera Espacio

These conditions mean that, at nightfall, the public space becomes a meeting point for children, who inhabit 24 Poniente Street in particular. Before the pandemic, it was a place full of life. When everyone thinks that the children should be sleeping, they organize something called “Bolsa del Diablo” in the street, moving between various parts of the city.

Night movement by bicycle to other parts of the historic centre takes place between 8 p.m. and 10 p.m. From the age of 8 years old, some children move to the centre by themselves. Night trips are made on foot by young people and children to other sectors of the historic city between 8 p.m. and 10 p.m. This depends on the seasons, such as Christmas and Day of the Dead, an immensely popular celebration in Mexico.

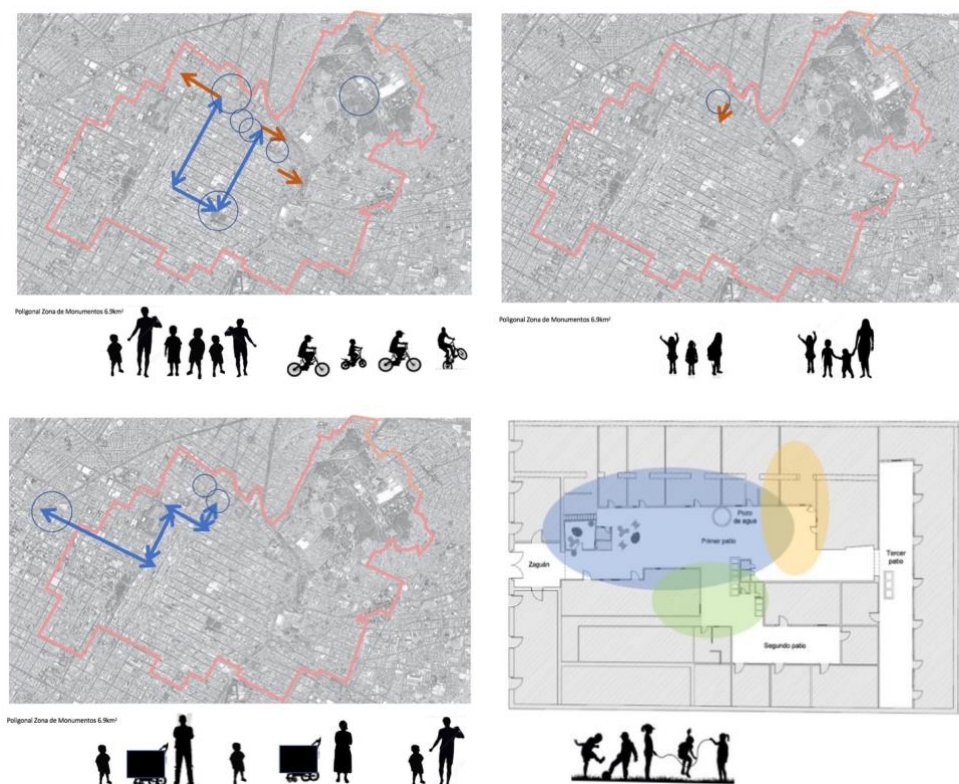


Fig. 25–28. Comparison of displacements between children born in El Refugio and children who have recently arrived to the place, 2019. Photo source: Re Genera Espacio

In the case of girls, the journeys are shorter, and they only go out at night with company. If it is necessary, they run to the nearest store. Other types of night walks observed are those performed by non-local children for the sale of “elotes” and “esquites,” two traditional dishes made from corn, which take place on foot as the children accompany their parents to work (the sale of corn occurs between 6 p.m. and 11 p.m.).

Night trips to convenience stores like OXXO, a Mexican business like 7-Eleven, or the nearest store, depending on the distance, are made with adults accompanying. During the night, the patio becomes the play and workspace, because children can no longer go beyond the family shelter.

In the following table we can see how both groups of children perform certain activities, depending on whether it is day or night. For children who were born in the neighbourhood, their list of activities is much longer, ranging from playing in the streets to helping in housework with activities such as taking out the trash. In the case of children, who come from the Mazateca region, their movements through public spaces are restricted both during the day and at night

and they only go out to buy products at the nearest store or accompany their parents to work. For migrant children, the patio becomes the most important place for socialization – since it is busy during the day and at night, it is the safest space for them.

Table 2. Comparison chart about children’s activities during the day and night at Barrio El Refugio.

Children from Barrio El Refugio		Migrant children from Mazatec region	
During day at street	During night at street	During day at street	During night at street
Soccer games, marbles, races, fights, cards	Soccer games, marbles, racing	x	x
Children’s meetings	Children’s meetings	Going from school to home	x
Going to grocery stores and local market (“Mercado de la 18”)	Going to grocery stores and local market (“Mercado de la 18”)	Going to nearby grocery stores	Going to nearby grocery stores
Going to school	x	x	x
Displacement to other neighbourhoods	Displacement to other neighbourhoods	x	x
Displacement to the city centre	Displacement to the city centre	x	x
Playing with dolls	x	x	x
Entering abandoned houses	Entering abandoned houses	x	x
x	Littering	x	Littering
Participation in patronal religious festivals	Participation in patronal religious festivals	x	x
Fights with other children	Fights with other children	x	x
Talking to their parents	x	x	x
Dancing	Dancing	x	x
Socializing with friends	Socializing with friends	x	x
Mistreating the dogs	x	x	x
Eating	Having dinner	x	x
x	x	x	Going to work with parents
Selling products	Selling products	x	x
Graffiti	Graffiti	x	x

Sweeping the streets	x	x	x
During day at yard (patio)	During night at yard (patio)	During day at yard (patio)	During night at yard (patio)
Soccer games	Soccer games	Soccer games	Soccer games
Playing with dolls	Playing with dolls	Playing with dolls	Playing with dolls
Eating	Eating	Eating	Eating
During day at park	During night at park	During day at park	During night at park
Playing on the swings	x	Playing on the swings	x
Graffiti	Graffiti	x	x
Soccer games	Soccer games	x	x
Going to parties	Going to parties	x	x
x	Going to the “luchas” (wrestling)	x	x
During day at vacant lot	During night at vacant lot	During day at vacant lot	During night at vacant lot
Soccer games	Soccer games	x	x
Making cardboard houses	Making cardboard houses	x	x
Playing hide and seek	Playing hide and seek	x	x

Source: authors' elaboration.

CONCLUSIONS

The first group of children have grown up in heritage environments where the deterioration of buildings and lack of attention to public space is conspicuous. Despite that, they have other advantages, such as the trust of neighbours, the proximity to neighbourhood infrastructure such as parks and fields, as well as knowledge of similar groups in nearby neighbourhoods such as San Antonio, and their autonomy is guaranteed.

Furthermore, they have a vital knowledge of the area where they live, which allows them to move about without any problems. This gives them confidence – the public space is like a big patio for them; their houses extend towards the street. This group of children is well known for both their good and bad activities so it benefits them that when they move around the area, they are easily identifiable.

The characteristics of 24 Poniente Street allow them to stay for several hours: it is a street without cars, almost pedestrian, where is possible to sit on the pavements. Everyone is known to one another, by name or nickname. A high

sense of belonging is evident. The fact that the street is narrow allows the children to be visible and also provides a quick connection to the public spaces of the other two neighbourhoods, which can also be advantageous.


Among the second group of children, those who arrived from other parts of Mexico, a perception of insecurity about the neighbourhood is evident, which leads to constraints regarding whether they leave home in the morning or at night.

The difference between night and day does not exist in the first group of children. With the second group, the difference is that at night they must work. The marked differences of these two groups during activities held by Re Genera Espacio can be overlooked, although some differences always become clear. It is therefore necessary to consider new initiatives for those children who live in the neighbourhoods who have grown to become adolescents.

BIBLIOGRAPHY

- Atrio, S. (2020). Interviewed by Jorge Raedó. *Conversación ANIDAR con Santiago Atrio Cerezo*, 8 June. Available at: <https://arqa.com/actualidad/noticias/3a-conversacion-anidar-santiago-atrion-cerezo.html> [Accessed: February 17, 2023].
- Espinar A. (2003). *El ejercicio del poder compartido. Estudio para la elaboración de indicadores e instrumentos para analizar el componente de participación de niños y niñas en proyectos sociales*. Lima: Escuela para el Desarrollo – Save the Children Suecia.
- Gaete, J. (2018). *¿Niños vulnerables o vulnerados?* Noticias.uai.cl. Available at: <https://noticias.uai.cl/columna/ninos-vulnerables-vulnerados/> [Accessed: February 17, 2023].
- Ludantia (2018). *I Bienal Internacional de Educación en Arquitectura para la Infancia y la Adolescencia*. Available at: <https://ludantia.wixsite.com/bienal-internacional> [Accessed: September 20, 2022].
- Mandoki, K. (2006). *Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica I*. Ciudad de México: SIGLO XXI Editores.
- Million, A., Coelen, T., Bentiln, F., Klepp, S., and Zinke, C. (2019). *Educational Institutions and Learning Environments in Baukultur. Moments and Processes in Built Environment Education for Children and Young People*. Berlin: Wüstenrot Stiftung.
- Ortiz, C. (2022). Cultivating urban storytellers: a radical co-creation to enact cognitive justice for/in self-built neighborhoods. *Urban Planning*, 7 (3), pp. 405–417.
- Ortiz, C., Millan, G. (2019). *¿Cómo contar historias para el aprendizaje urbano? / How To Use Storytelling for Urban Learning?* 1st ed. London: University College London.
- Rabello de Castro, L. (2001). Una teoría de la infancia en la contemporaneidad. In Rabello, L., *Infancia y adolescencia en la cultura del consumo*. Buenos Aires: Lumen, pp. 21–54.
- Re Genera Espacio et al. (2016). Mobiliario urbano para el espacio público de zonas vulnerables del centro histórico de Puebla. In *Concurso de iniciativas, propuestas y proyectos de innovación del espacio público en la construcción del derecho a la ciudad*. Ciudad de México: Arquine, pp. 52–55. Available at: <https://issuu.com/ricardogazga/docs/concursoespaciopublico-161024142616> [Accessed: September 20, 2022].
- Romero, M. A. (2019). *Estética de lo cotidiano. Un acercamiento desde G. K. Chesterton*. Bogota: Universidad Sergio Arboleda.
- Tonucci, F. (2015). *La ciudad de los niños*. Barcelona: Grao.
- Vazquez, G. (1998). La educación no formal y otros conceptos próximos. In Sarramona, J., Vázquez, G. and Colom, A., *Educación no formal*. Barcelona: Ariel, pp. 2–10.

Magdalena Lachman

 <https://orcid.org/0000-0003-2908-3420>

Uniwersytet Łódzki

magdalena.lachman@uni.lodz.pl

DYNAMIKA REAKTYWACJI: UWIE(R)ŻYĆ NA SŁOWO... GRUPIE TWOŻYWO?

Streszczenie

Artykuł poddaje namysłowi aktywność grupy Twożywo, którą tworzą Mariusz Libel i Krzysztof Sidorek, działający w Polsce od połowy lat 90. XX wieku w obszarach street artu, net artu, grafiki użytkowej, designu i sztuki. Asumpt do podjęcia refleksji daje opublikowana w 2020 roku książka *Plądrujemy ruiny rzeczywistości*, pieczołowicie przygotowana pod względem koncepcji i kształtu typograficznego publikacja, którą zwykle uznaje się za retrospektywny katalog, *postscriptum*, podsumowanie czy monografię. Autorka polemizuje z tą tezą, wskazując, że lepiej rozpatrywać pozycję w charakterze artbooka, wypowiedzi artystycznej, której celem jest testowanie możliwości, jakie w zakresie prezentacji i rearanżacji dla wcześniejszych realizacji Twożywa daje medium książkowe. Autorka weryfikuje ponadto różne informacje faktograficzne dotyczące grupy. Nieufnie podchodzi zwłaszcza do daty oficjalnego zakończenia działalności duetu. Formacja wprawdzie oficjalnie ogłosiła dezaktywację w 2011 roku, jednak trudno mówić o jej całkowitym zamilknięciu czy wygaszeniu obecności na scenie artystycznej w świetle podejmowanych przez twórców późniejszych aktywności, również tych ostatnich już po wydaniu książki *Plądrujemy ruiny rzeczywistości*, kiedy następuje przyrost ich kolejnych ciekawie zakrojonych dzieł.

Słowa kluczowe:

Twożywo, Mariusz Libel, Krzysztof Sidorek, sztuka *site-specific*, street art, artbook, typografia

Pierwotnie artykuł miał pokazać, jak miejskość z jej dynamiką, czyli typowy punkt odniesienia dla grupy Twożywo, uobecnia się w książce *Plądrujemy ruiny rzeczywistości*, podsumowującej działalność formacji. Jednak rozpoznanie w tej publikacji autonomicznego dzieła artystycznego narzuciło inne reguły opisu. Tekst stał się interpretacją ostatnich aktywności kolektywu m.in. na tle jego wcześniejszych miejskich poczynań. W kolejnych podrozdziałach śledzę, jakie wykładniki przyjmuje niesłabnąca rearanżacyjna i kreacyjna energia Twożywa.



„PRZEKAZ PŁYNIE DO CIEBIE”¹

Wszędzie napisy!

Idziemy ulicą miejską: szyldy, wywieszki napisy informacyjne, ostrzegawcze, wszystkie konkretne, krótkie, treściwe. Gdy dojeżdżamy do większego miasta, witają nas z daleka ogromne napisy na nagich ścianach domów, na wielkich tablicach wzdłuż toru kolejowego. W nocy reklama świetlna wysuwa nad dachami domów jarzące się barwne napisy. Szyby w tramwajach, stoły w kawiarniach pokryte są napisami natrętnie wpadającymi w oczy. Czasem reflektor rzuca na chodnik barwny, migotliwy napis, aby zwrócić uwagę przechodnia. Ulicami przeciągają wozy reklamowe albo też chłopcy-afisze promenują napisy po mieście.

Otóż nie o te napisy nam chodzi. Wszystkie one, pomimo swej różnorodności, są dziwnie jednostajne, przypominają anons w gazecie, pozycję książki adresowej. Obok nich są jednak i napisy żywe, pozostające w bliskim związku z człowiekiem, kładzione przezeń w chwili afektu, w nastroju podniosłym, podochoconym, namiętym napisy, które są życzeniem, zaklęciem, pamiątką, żartem, agitacją, paszkwilem. Im dalej się cofamy w przeszłość, tym więcej takich napisów; są one odwieczną literaturą, tradycyjnie przekazywaną w pokolenia. Dawne czasy, które nie znały krzykliwej reklamy, które zamiast wymownych szyldów sklepowych umieszczały konwencjonalne znaki, więcej znały tych napisów żywych, będących istotną częścią obyczaju: dziś, gdy żywą rozmowę zastąpił w wielu wypadkach list handlowy, coraz rzadsze są te napisy tradycyjne, które mają jednak tyle uroku dawnych dobrych czasów. Zbieramy więc nieco tych napisów w swoiste *Corpus inscriptionum* [...], są to drobne szczątki przeszłości, które mijamy w pośpiechu życia, fascynowani ogromem i świetnością dzisiejszych napisów wielkomiejskich (Bystron 1980, s. 109).

Artyści na ulicę!

Sztuka gnieżdżąca się w kilkuset, a nawet kilkutyśczoosobowych salach koncertowych, wystawach, pałacach sztuki itp. jest śmiesznym anemicznym dziwologiem, ponieważ kożyta z niej $\frac{1}{1000000000}$ wszystkich ludzi. Człowiek współczesny nie ma czasu na hodzenie na koncerty i wystawy, $\frac{3}{4}$ ludzi nie ma po temu możliwości. Dlatego sztukę muszą znajdować wszędzie:

Latające pozokoncerty i koncerty w poćagah, tramwajah, jadłodajnah, fabrykah, kawiarniach, na placach, dworach, w hallach, pasażach, parkach, z balkonów domu, itd. itd. itd. o każdej poze dña i nocy.

Sztuka musi być niespodzanką, wszechpszeńnikającą i z nug wałącą.

[...]

Potop cudowności i niespodzianek. Nonsensy tańczące po ulicach. Sztuka — tłumem.

Każdy może być artystą.

Teatry, cyrki, przedstawienia na ulicach, grane pszez samą publiczność.

Zzywamy wszystkich poetuw, malarzy, żeźbiaży, arhitektuw, muzykuw, aktoruw, aby wyszli na ulice.

Scena się przekrećą. Tszeba zmienić dekoracje.

Obrazy jako ścany poszczegulnych gmahuw.

Domy wieloścenne, kuliste i stożkowate. Orkiestra gra marsza. Ludźe hcą hodźić do taktu (Jasiński, 1921/1978, s. 11–13).

¹ Wszystkie śródtytuły zaczerpnięto z ostatniej pracy grupy Twożywo *Kalendarz ZE słów* (2022a).

Miejska ikonosfera, energia publicznych przestrzeni, wiara w zdolność prze-modelowania i naznaczania jej własnym indywidualnym rysem; sprawczość słowa; nastawienie na walory podawcze i wywrotowe efekty „pisma eksponowanego” (w znaczeniu przyznawanych temu pojęciu przez jego współczesnych rzeczników: Petrucci, 2010, s. 181–198; Araya, 2010; Artières i Rodak, 2010); potęga sztuki demonstracyjnej i sztuki demaskacyjnej; siła utrwalonego znaku, który jest zarazem wyrazistą ekspresją i niemożliwym do przeoczenia komunikatem, nośnym w wymiarze antropologicznym, społecznym oraz estetycznym. Moc kreacji, zdolność tworzenia, czegoś, co ożywa, co przenika żywa energia... Może to kwestia i kwintesencja Twożywa?

„OWOCE I WAŻYWA PRACY TWOŻYWA”

Przywołane na początku cytaty (i stojące za nimi tradycje myślowe) przypomniałam sobie, gdy wzięłam do ręki wydaną w 2020 roku książkę *Plądrujemy ruiny rzeczywistości*. Ta polsko-angielska publikacja pieczętująca przedstawia reprezentatywne dokonania grupy Twożywo, czyli duetu Mariusz Libel i Krzysztof Sidorek, którzy opracowali koncepcję całości (imponujący wysiłek włożyli w jej kształt typograficzny) wspólnie z Kasią Tórz (za redakcją części angielskiej odpowiadała Agnieszka Wąsowska). Reprodukcjom prac graficznych oraz dokumentacji fotograficznej projektów *site-specific* i materiałom archiwalnym towarzyszą – jak głosi notatka na wewnętrznej stronie tylnej okładki – wypowiedzi „osób przyglądających się drodze Twożywa z bliska i z dystansu, aktywnie i krytycznie”. Specjalnie na użytek książki eseje, wspomnienia, glosy przygotowali m.in. Wojciech Józef Burszta, Stach Szablowski, Maria Poprzęcka, Bartek Chaciński, Sławomir Sierakowski, Enenek (Dominik Zacharski), Grzegorz Laszuk, Anna Sańczuk, a w formie wywiadów zostali przepytani Marek Krajewski i Piotr Rypson. Pozycję wydała Galeria Monopol przy zaangażowaniu Osmana Djajadisastry (jego tekst z sugestywnym pytaniem w tytule *Jak odkrywać nowe terytoria?* również wzbogaca publikację), niemieckiego kolekcjonera i pasjonata polskiej sztuki XX i XXI wieku, z wizją i filantropijną hojnością wspierającego przedsięwzięcia na jej polu².

Plądrujemy ruiny rzeczywistości w zamierzeniu stanowi podsumowanie aktywności Twożywa, które swą obecność w przestrzeni publicznej zaznacza od połowy lat 90. XX wieku. Świadomie używam czasu teraźniejszego. Wbrew pozorom wcale nie jest łatwo precyzyjnie wskazać ramy funkcjonowania grupy

² Dość wskazać, że Djajadisastra wydał album Edwarda Dwurnika *Sportowcy* (2011), współfinansował monografię Justyny Kowalskiej o ważnej poznańskiej instytucji *Galeria 19* (2016) oraz ujawnił się jako autor koncepcji i wydawca pracy *Józef Robakowski. Podanie ręki* (2021) przypominającej i komentującej akcję przeprowadzoną w reakcji na wprowadzenie stanu wojennego.

ani ujednoznaczyć charakter jej działalności, w czym tkwi zresztą według mnie wielka siła tej formacji, ciągle wymykającej się prostej dyskursywizacji i niepozwalającej zamknąć się nawet w ustabilizowanej faktografii.

Oficjalnie Twożywo, czyli duet: Mariusz Libel i Krzysztof Sidorek, na polskiej scenie streetartowej (z czasem też netartowej), w świecie artystycznym i na polu grafiki użytkowej, poniekąd także designu (jeśli wziąć pod uwagę projekty koszulek i realizacje we wnętrzach, takich jak Baumgart Cafe, warszawska siedziba Krytyki Politycznej czy prywatne mieszkania) – a według samych zainteresowanych, bo tak wolą to ujmować: w obszarze komunikacji i komunikowania – realizowało się w latach 1998–2011. Już wcześniej jednak Libel i Sidorek uprawiali partyzantkę miejską pod szyldem formacji Pinokio, pierwotnie w rotacyjnym kilkusobowym składzie, w istocie nie tylko z Robertem Czajką, jak mechanicznie podaje wiele opracowań³. Właśnie z tego okresu pochodzi słynny plakat (dystrybuowany także jako wlepka)⁴, który dał tytuł retrospektywnej

³ Wlepki i szablonowe dzieje Pinokia szczegółowo przedstawił Jacek Ołędzki (1999), jako antropolog i folklorysta traktując je w kategoriach *urban folk* (Libel, 2015, s. 75). Bazował na informacjach pozyskanych bezpośrednio od członków ugrupowania i na empirycznych obserwacjach (sam z uwagą, zaangażowaniem i dociekliwością śledził działalność akurat tych aktywistów miejskiej partyzantki, uznając ich za najciekawszych przedstawicieli warszawskiego street artu w drugiej połowie lat 90. XX w.). Szeregi grupy, oprócz Krzysztofa Sidorka „Zgreda”, Mariusza Libla (który wówczas ujawniał się jako: Marian lub Marian Mariusz Libel) i Roberta Czajki, czasowo zasiadały jeszcze: Anna Pochmara (sądzę, że obecnie: dr hab. Anna Pochmara-Ryżko, zatrudniona w Zakładzie Kultur i Literatur Ameryki Północnej Uniwersytetu Warszawskiego; prace sygnowane jej nazwiskiem figurują w dokumentacji na stronie Twożywa; również ostatnie autoprezentacje grupy wzmiankują tę postać), Magda Tomkowicz, Joanna Rudnicka. Według podanej przez Ołędzkiego informacji w pewnym okresie grupa dzieliła się na dwie frakcje: jedną tworzyli funkcjonujący pod nazwą LEPCY: Libel, Pochmara, Tomkowicz; drugą reprezentowali: Sidorek, Czajka i Rudnicka (1999, s. 145). Niezależnie od działalności koncepcyjnej, kolektyw korzystał ze wsparcia sympatyków, którzy pomagali kolportować prace w przestrzeni miejskiej.

⁴ O metodach działania wiele powie sposób wprowadzania plakatów i wlepek *Plądrujemy ruiny rzeczywistości* w miejski obieg w 1998 r., co szczegółowo zrelacjonował Ołędzki (1999, s. 146): „W nocy 4 kwietnia, z soboty na niedzielę (NIEDZIEŁĘ PALMOWĄ!) na krańcowych przystankach wielu autobusów miejskich przy Dworcu Centralnym PINOKIO zgromadził 13 nalepiaczy (przyjaciele i zaprzyjaźnieni naklejkowicze). Cztery »brygady« rozjechały się na sposobiące się do snu miasto. Akcję zakończono około czwartej, piątej rano. Nalepka PŁĄDRUJEMY RUINY RZECZYWISTOŚCI (2 tysiące sztuk), powiększona do wymiarów 30 x 40 cm, jako plakat, zaistniała w liczbie 1500 egzemplarzy na ulicach Warszawy. Rozlepiono również 700 egzemplarzy plakatu CZY OBIETNICA W ŚWIECIE ZDRADY JEST LEPSZA OD SZUKANIA? [...] Z nastaniem Wielkiego Tygodnia mogłem oglądać plakaty PINOKIA w zwykłych, uznanych miejscach (na słupach ogłoszeniowych), jak również w miejscach całkiem nieoczekiwanych. Oto niektóre z nich: betonowe zwalisko przygniatające figury powstańców warszawskich na pl. Krasieńskich; czarne tablice na klepsydry przy Ministerstwie Kultury i Sztuki oraz przy kościele OO. Kapucynów; szyby budki telefonicznej na Krakowskim Przedmieściu. Dzieło PINOKIA można było podziwiać na Targówku i Ursynowie, na Bielanych i Bródnie... Część plakatów usunęli pracownicy służb porządkowych miasta (jak w przypadku budki telefonicznej) resztę pochłonęły działania zawodowych plakaciarzy, jak również łatwe do przewidzenia czynności informacyjne osób czy to z kościoła

publikacji i jest w niej chętnie przywoływany w omówieniach – czasem jako konkretna praca, czasem jako wykładnia werbalna znajdująca zastosowanie przy interpretowaniu zainteresowań grupy.

W *Plądrujemy ruiny rzeczywistości* prac z czasów Pinokia jest więcej, np. naklejka *Wszystkie twarze w autobusach wyglądają tak samo* (1995) czy szablon: *Pinokio w holdzie szablonowi* (1997), *Bycie na niby* (1997), *Antychryst będzie Artyst* (1998). Płynne przejście od Pinokia do Twożywa sankcjonują różne źródła, aczkolwiek bywa, że błędnie⁵ datują one początek działalności Pinokia na rok 1995 rok, co nie zgadza się ani z najnowszymi autoprezentacjami grupy dystrybuowanymi na użytek opisu ostatnich wystaw (np. *Przewrotne pytania do jednostki*, 2021) czy z ujęciami niektórych komentatorów (Weychert, 2021, s. 95–96), ani z dokumentacją dostępną na stronie formacji – najstarszy szablon, w istocie metka Pinokia, opatrzony jest tam oznaczeniem: „10.1994”⁶. Strona Twożywa (2022b), stanowiąca w intencjach kompletny przewodnik po dokonaniach kolektywu, też jednoznacznie wskazuje, że działalność Pinokia jest fundamentem grupy, od którego nie należy tej aktywności separować nazbyt ostro – zwłaszcza że to Pinokio sygnował datowany na rok 1998 szablon z napisem: „Two-żywo”, prawdopodobnie zaczątek działań Libla i Sidorka w nowej odsłonie (Szabłowski, 2007, s. 314).

Zniuansowałabym także informację o dacie zakończenia wspólnej drogi twórczej przez duet. Podawany rok 2011 ma w moim odczuciu charakter deklaratywny i choć musi być uwzględniony jako część autoportretu grupy, może nie do końca wart jest pełnego respektowania, m.in. w świetle publikacji *Plądrujemy ruiny rzeczywistości*, skoro prace nad tym przemyślanym artefaktem,

czy z Ministerstwa KiS. Po trzech miesiącach widuję tylko jeden osamotniony plakat PŁĄDROWA-NIA... na sławnym budyneczku przy wejściu do ul. Koziej. Wszelako, można powiedzieć sobie, że kwietniowa akcja plakaciarska PINOKIA przyjęta została w mieście z pewną życzliwością, bez żółci, czyli wzburzenia” (1999, s. 146).

⁵ Błędnych informacji funkcjonujących w obiegu jest więcej. Np. Rafał Drozdowski (2009, s. 118) wszystkim reprezentantom Pinokia imputuje studia na akademii sztuk pięknych, podczas gdy wśród kolektywu tą drogą podążył jedynie Robert Czajka (co było prawdopodobnie jedną z przyczyn zarzucenia młodzieżowej aktywności i zaniechania współpracy z grupą). Z kolei serwis culture.pl obu członków grupy Twożywa czyni absolwentami socjologii (Culture.pl a; Culture.pl b), tymczasem Mariusz Libel studiował pedagogikę, a Krzysztof Sidorek geografę (Libel, 2020, s. 213). Pojawiająca się w różnych omówieniach informacja o tym, że obaj twórcy nie mają wykształcenia artystycznego, jest wykorzystywana głównie do podkreślenia, że są oni ciekawymi przykładami naturzszczyków, którzy oryginalnie podchodzą do obranej aktywności bez sprofesjonalizowanej rutyny. Sami twórcy wskazywali, że brak zawodowego przygotowania do działalności graficznej (w postaci gletu instytucji, tzn. np. świadectwa liceum plastycznego czy dyplomu uczelni wyższej) był powodem do formułowania pod ich adresem zarzutów, np. nieprzestrzegania reguł wypracowanych przez „polską szkołę plakatu” (Libel i Sidorek..., 2020, 1:07–1:10).

⁶ Jednak nie jest to w pełni konsekwentne, ponieważ w zakładce: „Informacje” inicjalne zdanie brzmi: „Grupa twożywo [sic!] została powołana w 1995 roku działając początkowo pod nazwą Pinokio” (Twożywo 2022b). Swoją nazwę twórcy chętnie zapisują małą literą.

zakomponowanym (co najwyżej, nieco zakamuflowanym) obiektem artystycznym trwały 4–5 lat, z czego rok zabrał sam skład (Libel i Sidorek, 2020, '25:40, '33:30)⁷, i były poniekąd naturalną okazją do kooperatywy. Zresztą po wydaniu książki duet firmuje kolejne inicjatywy ze swoim udziałem (wymowne, że pod szyldem: Twożywo), wykraczające poza retrospektywną czy *stricte* recepcyjną formułę. Co znamienne, ze zgromadzonych w książce wypowiedzi, mimo unoszącej się nad nimi wspomnieniowej i momentami nostalgicznej aury, wyraźnie, często mimowolnie, przebijają formy czasu teraźniejszego. Wzmaga je sąsiedztwo prac duetu też utrzymanych w porządku syntaktycznym „na teraz” (niekiedy z wychyleniem: „na przyszłość”) lub w neutralnej – i przez to też uniwersalnej w swej aktualizacji – postaci pojedynczych słów, enumeracji, jukstapozycji czy równoważników zdań (niekiedy w formie pytającej, co także zachęca do dialogowania na bieżąco). Dodatkowo zresztą dynamika zakomponowania tekstów wyraźnie pokazuje, że Twożywo jest ciągle na Teraz, a nie na Przeszłość. Naprawdę daleko tu do atmosfery rocznicowego spotkania po latach absolwentów tej samej akademii czy szkoły (prze)życia.

„EMANACJE AKTYWNOŚCI”

Decyzję o dezaktywacji grupy jej członkowie ogłosili podczas wernisażu wystawy *WYbór-obRAZ* (18.08.2010–21.04.2011) w łódzkiej galerii Atlas Sztuki. Zaprezentowali wtedy dwie realizacje: grafiki inspirowane pismami Emila Ciorana w formie rozwieszonych plasz i zarazem ilustracji, które wypełniły osobno wydaną książkę, oraz formalnie podobny projekt *Nihil Negativum* też złożony z plakatów (nieco mroczniejszych w wymowie), które wypełniły jedną z sal ekspozycji i zarazem w postaci wkładki weszły także w skład przygotowanego artbooka.

Jakkolwiek grupa nie została oficjalnie reaktywowana do dziś, okres po zawieszeniu działalności nie był czasem całkowitego jej zamilknięcia i nieobecności. Bynajmniej nie tylko dlatego, że o dorobku Twożywa do pewnego stopnia nie pozwalały zapomnieć indywidualne realizacje Mariusza Libla. W prowadzonej już na własną rękę działalności idzie on drogą wyznaczoną przez Twożywową stylistykę i respektuje zasadniczo te same priorytety, co obrazują takie prace jak *Ziemial* (2011), *Ko-meta* (2012), *Humalus* (2012), *Antysemityzm* (2013), *Gorzkie żale* (2014), *Morowe Panny* (2015), *Szyldy* (2018), *Mięsne maszyny* (2018) czy *Ruchome znaczenia* (2020).

⁷ O tym, że koncepcja książki powstała na długo przed jej zmaterializowaniem, świadczą też daty figurujące pod niemal wszystkimi zgromadzonymi w niej tekstami (najczęściej: „2016” lub „2017”; wywiad z Markiem Krajewskim przeprowadzony przez Agnieszkę Berlińską i Kasię Tórz jest datowany na rok 2013; z kolei pod wypowiedzą Enenka [Dominika Zacharskiego] widnieje podpis: „marzec 2018”). Oczywiście nie tylko uwiarygadniają one długoletnią pracę nad książką, ale mogą wskazywać także na obiektywne trudności z jej wydaniem m.in. z powodu braku finansowania.

Stałe uwidocznienie grupy zapewniała jej szczęśliwie ciągle dostępna witryna internetowa⁸. O nieprzerwanej ciągłości komunikacyjnej decydowała również funkcjonująca po oficjalnym rozwiązaniu grupy strona na portalu społecznościowym Facebook, poddawana od czasu do czasu aktualizacji (nie obywało się tam bez zabawnych akcentów: o swoim przedłużonym żywocie formacja donosiła, gdy wyłapała w internecie niepoprawny ortograficznie zapis słowa: „tworzywo” – przez „ż” jak w nazwie formacji – w kontekstach codziennych, pozaartystycznych, np. przy opisie zabawek i wyrobów plastikowych na aukcjach serwisu Allegro).

O tym, że grupa nie zamilkła na trwałe, zaświadczyają także wywiady udzielane poniekąd z jej upoważnienia (Libel, 2015) oraz okazjonalne wypowiedzi, do których asumpt dawały symptomatyczne wydarzenia. O komentarz członkowie kolektywu (sformułowany w jego imieniu) proszeni byli, gdy w lutym 2013 roku doszło do wyburzenia kamienicy na warszawskiej Woli przy ulicy Pańskiej 112⁹, gdzie na usytuowanej od strony ronda Daszyńskiego ślepej

⁸ Mimo że 19 lutego 2011 r. pojawiła się na niej złowieszcza zapowiedź: „Z dniem 1 marca 2011 grupa twożywo [pisownia – zob. przypis nr 6] kończy swoją działalność. Strona będzie dostępna dopóki domena art.pl oraz serwery hostujące będą działać i nas gościć. Dziękujemy wszystkim, z którymi mieliśmy okazje współpracować, i tym, którzy od lat śledzili z uwagą nasze poczynania” (Twożywo, 2022b – komunikat z działu: „Aktualności”). Pamiętam, że informacja wprawiła mnie do tego stopnia w panikę, że wydrukowałam sobie kilka prac, wobec braku technicznych możliwości zdigitalizowania ich na swoim słabej jakości sprzęcie komputerowym.

⁹ Film z rozbiórki budynku jest dotąd dostępny w serwisie You Tube (*Burzenie kamienicy...*, 2013). Robi duże wrażenie jako z jednej strony zwizualizowany metaforyczny przykład miejskiego „pisania na Berdyczów” wobec indyferentności mijających dźwig przechodniów (jakkolwiek oczywiście rejestrator zdarzenia obojętny wobec niego nie był, co poświadcza sama decyzja o nagraniu materiału i jego upublicznieniu); z drugiej strony dlatego, że uruchamia wiele skojarzeń, wprowadzając zdarzenie w szerszy asocjacyjny kontekst (np. przywołuje na myśl buldożery w strefie Gazy – niegdyś izraelskie, obecnie palestyńskie – albo zniszczenia wojenne w Ukrainie). Wymowne jest burzenie powstałej w latach 30. XX wieku kamienicy w mieście, w którym po II wojnie światowej ocalało niewiele budynków i które z trudem musiało się podnosić z ruin m.in. po klęsce powstania warszawskiego. Powstanie jest tu punktem odniesienia i dlatego, że mural został wykonany po to, by wzbudzać o nim refleksję, w tym przypadku ironicznie gorzką: zamiast przeciwdziałania czy nawet tylko formy niebanalnego upamiętniania, dochodzi do swoistej repetycji, która sprawia, że gruzowisko nabiera metaforycznego sensu. Na tym tle materialne odniesienie zyskuje hasło: „Plądrujemy ruiny rzeczywistości”. Nasuwają się jeszcze skojarzenia z innymi spektakularnymi przykładami wyburzeń, wśród których trwale umocowany w historii sztuki jest los osiedla Pruitt-Igoe, symbolu porażki modernistycznego projektu architektonicznego. Ten kontekst wzmiankuje częściowo w konfrontacji z plakatem Twożywa Jakub Banasiak w artykule o znamienym tytule *Splądrowane ruiny rzeczywistości* (2012) na marginesie wywodu o statusie współczesnej rzeźby oraz rozważań o „resztkach” po projektach modernistycznych. Co jednak znamienne, zniszczenie muralu Mariusz Libel traktował nie w kategoriach aktu destrukcyjnego czy ikonoklastycznego, ale jako naturalny proces, który dotyka tkankę miejską, jako zdarzenia w kalkulowane w samo założenie projektu: „już podczas załatwiania pozwoleń byliśmy uprzedzeni o rychłej dekompozycji tego budynku. Kamienica w środku wyglądała jakby była ewakuowana, leżała tam masa niezabranych przedmiotów codziennego użytku, co wskazywało na możliwość katastrofy budowlanej. Z naszego punktu

zachodniej ścianie znajdował się mural *Jeszcze ŚwiaDomy*, największa gabarytowo praca Twożywa, wykonana w 2008 roku w ramach projektu Muzeum Powstania Warszawskiego *Odczytać Powstanie*. Jej częścią była też akcja *Strzałami na mieście* polegająca na umieszczeniu na warszawskich ulicach fingowanych drogowskazów, np. *gruzy – lapanka, walka – tyrania, bajka – historia, ochota – przymus, chwała – hańba, zakupy – za ojczyznę, opór – posłuszeństwo, mieszkańcy – hołota, bierność – wola, mit – męka, powstanie – położenie*.

Ponadto nawet po oficjalnym zawieszeniu działalności zdarzały się inicjatywy z udziałem Twożywa. Jeszcze wiosną 2011 roku grupa brała udział w wystawie *Historie ucha* (19.03–15.05.2011) w Zachęcie. Na użytek ekspozycji i towarzyszącego jej projektu edukacyjnego *Zrób to sam z Zachętą* przygotowała nowe prace, prezentowane w przestrzeni galerii: *Kogo czego słuchasz?*, *Metronom* oraz *Wszystko, co uważałem w sobie za niepowtarzalne* (ta ostatnia bazowała na wyimku z *Muzycznej ekstazy* Emila Ciorana (2020), rozwijała zatem koncept z wcześniejszej łódzkiej wystawy *WYbór obRAZ*). Na potrzeby tego przedsięwzięcia Twożywo wykonało trzy murale usytuowane w stolicy w miejscach o muzycznych konotacjach: przy ulicy Nutki 5/9 *Gwarszawa szum wrzawa*, przy ulicy Etiudy Rewolucyjnej 48 *Dźwięk buduje atmosferę*, a przy ulicy Lutosławskiego 9 *Kogo czego słuchasz?*. Wskazuję na te realizacje, żeby podkreślić również multimedialne predylekcje Twożywa, skłonność do eksperymentów na różnych polach (artystycznym, społecznym, obywatelskim, edukacyjnym...), zdolność kreowania na styku i w poprzek oraz z odwołaniem do transdiedzinowych przemieszczeń i polisemantycznych pojęć.

W przywołanym kontekście, moim zdaniem, szczególnie trafnie przystaje do dokonań grupy interdyscyplinarnie pojmowana kategoria rytmu, dobrze umocowana nie tylko w przestrzeni muzycznej, ale także na gruncie poezji, sztuk wizualnych, architektury, sztuki użytkowej, w tym typografii, jak również badań antropologicznych czy psychologicznych. Właściwe Twożywu są wszak upodobanie do sekwencyjności i repetycji, do operowania multiplikacją. W czasach Pinokia miała ona wymiar dystrybucyjny (wlepki, plakaty i szablony w zwielokrotnionym wymiarze naznaczały przestrzeń publiczną: mury, bramy, zaułki, środki transportu, przy czym o wyborze lokalizacji decydowały nie do końca planowe, ale jednak też nie w pełni przypadkowe marszruty). Potem chodziło

widzenia to, że mural przetrwał aż tak długo jest bardzo pozytywne. Zresztą to, co sobą przekazywał wskazywało na nieuchronność losu jaki go spotkał” (za: Szarzyńska, 2013). W tej logice znacząca jest w ogóle predylekcja Twożywa do realizacji z natury ulotnych, przemijających, zużywalnych, na których stosunkowo szybko odciska swe piętno nie tyle „duch czasu”, ile przyrodzona funkcja obieranego medium. Oprócz murali, wlepek, szablonów, plakatów, prezentacji billboardowych, taki charakter mają także – jeśli potraktować rzecz w kategorii obiektów *stricte* użytkowych – koszulki, kalendarze czy grafika gazetowa. Na tym tle wymowne jest sięgnięcie w przypadku *Plądrujemy ruiny rzeczywistości* po trwałą formę książkową.

o zwielokrotnienie w konkretnych realizacjach znaków, liter, słów, także w ich zdefragmentowanej postaci, co nadawało graficznym komunikatom (ściennym, billboardowym, książkowym, prasowym...) silnie dynamiczny charakter.

W przekazach Twożywa budowanie napięcia odbywa się poprzez wykorzystywanie regularności i kontrastu. Nastawienie na efekty ruchu, pulsowania czy z(a)nikania osiągane jest przez łamaną sekwencyjność i wyrazistą kolorystykę. Twożywo działa z agogicznym wycuciem. Dbą o efekt tempa i miary. Wie, ile czasu zajmuje spojrzenie na przekaz i skupienie na nim uwagi, jeśli kroczy się po mieście albo czyta gazetę, kartkując jej strony. Analogicznie, gdy czytamy i przeglądamy książkę *Plądrujemy ruiny rzeczywistości*, mniej więcej tyle samo czasu potrzebujemy na ogląd większości stron i rozkładówek. Jednocześnie mamy też wybór różnych sposobów percypowania całości. Podział powierzchni jest taki, że możemy pochłaniać najpierw tylko treści poprzez poddane urozmaiconym rozwiązaniom typograficznym strumienie tekstowe i osobno, separacyjnie, oglądać reprodukcje prac w ich następstwie, co też tworzy/trwoży efekt(em) inherencji. Możemy także przyswajać oba typy przekazów od razu w interakcji, szukając wzajemnych przyległości i powiązań. Rytmiczność kompozycji pojawia się jednak w realizacjach po to, żeby wydobywać arytmie miasta albo innej kolportażowej przestrzeni. Na poziomie głębszych założeń w swojej działalności Twożywo chce bowiem przede wszystkim wytrącać z rytmu, który narzuca rutyna komunikacji, wyjść poza szablon typowości i komfortu, przełamywać oczywistość uczestnictwa w świecie według pozornie niepodważalnych reguł, stworzyć antidotum na to, co systemowo opresyjne.

Być może w samym zawieszeniu działalności też da się zobaczyć właściwą rytmiczności pauzę, pojętą jako głębsza figura semantyczna czy nawet filozoficzna. W retoryce znana jest ona jako aposjopeza (bądź retencja), czyli zamknięcie, zawieszenie czy urwanie głosu, kiedy niedokończone zdanie potęguje u odbiorcy wrażenie i pobudza go do domyślności, uruchomienia refleksji, która każe mu często wymknąć się spod kontroli reżimów schematyzmu. Tym bardziej że owo zamknięcie nie okazało się w pełni konsekwentne.

Po 2011 roku swoją obecność Twożywo zaznaczyło również na wystawie zbiorowej *Crimestory* w CSW w Toruniu w 2014 roku, skoncentrowanej na pytaniach: „czy nasza współczesna relacja ze sztuką nie jest zbyt zażyła? Czy nie za blisko się ze sztuką zaprzyjaźniliśmy? Czy nie oswoiliśmy sztuki nazbyt gruntownie?” (Szabłowski, 2014, s. 5). W roli ważnego lejtmotywu i zarazem kontrapunktu pojawił się tam cykl *Herostrates*, czyli rozpisana na 26 plasz typograficzna transpozycja fraz zaczerpniętych z tak właśnie zatytułowanego młodzieńczego opowiadania Jeana Paula Sartre’a, inspirowanego nihilistyczną i amoralną w wymowie prozą André Gide’a. Charakterystyczne, że dzieło było na ekspozycji sygnowane uaktualniająco: „2006–2014” (Szabłowski, 2014, s. 19). Z kolei w 2015 roku jedenaście prac Twożywa stanowiło przemyślane, wychodzące poza funkcję ornamentacyjną, wizualne dopełnienia numeru 5. pisma

„Władza Sądzenia”. Do podobnej idei redakcja pisma nawiązała w numerze 19 w 2020 roku, w którym znalazł się wywiad z Mariuszem Libelem i przedruk tekstu Kasi Tórz zamieszczonego w książce *Plądrujemy ruiny rzeczywistości*. Numer przyczyniał się w ten sposób nie tylko do honorowania zamierzonych osiągnięć grupy czy promowania świeżo wydanej publikacji je podsumowującej, ale także do uobecniania Twożywa na nowo, tym bardziej że fakt pozyskania od formacji zgody nie jedynie na wykorzystanie prac, ale i na ich rekonfiguracyjne zakomponowanie każdorazowo mocno podkreślali sami redaktorzy. Warto dodać, że jeden z nich, Konrad Kubala (obecnie redaktor naczelny „Władzy Sądzenia”) przygotował osobną wypowiedź na temat Twożywa, która zasilila *Plądrujemy ruiny rzeczywistości*. Wydanie tej pozycji dało asumpt do kolejnych przedsięwzięć duetu.

Po opublikowaniu książki zrodziła się idea wystawy *prze\T/rwanie*, nad którą kuratorską pieczę objęła Karolina Vyšata. Tytuł ekspozycji nawiązywał do pracy *PrzeTrwanie kultury*, a zarazem, przewrotnie, podkreślał ciągłość funkcjonowania formacji i zarazem jej typowe znaki rozpoznawcze: jednoczesne graficznie utrwalanie i przełamywanie tego, co nosi znamiona *constans*. Wystawa była prezentowana najpierw we Wrocławiu w przestrzeni przynależnej do ośrodka 66P – Subiektywnej Instytucji Kultury (20.11.2021–29.01.2022), a później z dopiskiem: „(wersja B)” (który przełożył się nieco na zmodyfikowaną koncepcję aranżacyjną) w Galerii Bielskiej BWA w Bielsku-Białej (25.02–3.04.2022). Dodatkowo miała też miejsce alternatywna prezentacja w Instytucie Polskim w Düsseldorfie (18.08–16.11.2022) zatytułowana, *nomen omen, ISTnienie*, bazująca na ekspozycji *prze\T/rwanie*, ale dostosowana do zagranicznego odbiorcy, m.in. za sprawą tłumaczenia na język angielski niektórych realizacji i wykorzystania prac wykonanych już wcześniej na użytek projektów międzynarodowych. Na rok 2023 planowana jest kolejna odsłona przedsięwzięcia, tym razem w BWA w Zielonej Górze (20.01–12.02.2023).

Te inicjatywy były dla Twożywa mobilizacją do realizacji nowych lub reaktywacji zarzuconych niegdyś projektów. Prezentacji wrocławskiej towarzyszył *Almanach 2022* w postaci wielkoformatowego kalendarza ściennego, w którym prace Twożywa poddane zostały trawestacjom (zgodnie z informacjami na ostatniej stronie almanachu, dokonał ich Mariusz Libel, zaś Krzysztof Sidorek nadał koncepcji kształt graficzny) i dodatkowo wzbogacone różnymi cytatami, wyimkami z lektur, prowadzonych rozmów, a także komentarzami krytyków (lub sympatyków) sztuki. Z kolei w Bielsku-Białej dodatkiem do wystawy była utrzymana w formule jednodniówki dwustronna gazetka, zawierająca ekstrakt z działań grupy i kontekstów jej funkcjonowania w bielskiej przestrzeni (w nawiązaniu do nazwy miasta i zarazem podtytułu ekspozycji druk skupiał się też na wyeksponowaniu i ogrywaniu litery B – poprzez testowanie przyległości takich haseł jak np.: „Bure na białym”, „Biała broń”, „Biały kruk”, „Białe kołnierzyki” czy „Białe plamy” względem historycznych prac Twożywa).

W sierpniu 2021 roku na klatce schodowej wrocławskiej galerii 66P Libel i Sidorek wykonali mural *Stagnacja*, opierający się na niezrealizowanym projekcie grupy Twożywo z 2009 roku (wizualizację realizacji przynosi *Almanach 2022* – plansza na październik; zob. też Libel, Sidorek i Tórz, 2020, s. 373). Ten zamysł w pierwotnie zaplanowanym niemieckim brzmieniu językowym *Sitzfleisch* (co dosłownie oznacza kulturowo pozytywnie traktowaną wytrwałość i zdolność doprowadzania zadań do końca, produktywność w miejscu pracy, osiąganą za cenę długotrwałego przesiadywania, „ślecznienia”, pozostawiania bez zmiany pozycji przy biurku czy komputerze) urzeczywistnił się w 2022 roku w Instytucie Polskim w Düsseldorfie.

Pod koniec 2022 roku promowano najnowsze dzieło duetu Libel/Sidorek, czyli przeznaczony na rok 2023 *Kalendarz ZE słów* (m.in. w sygnowanej edycji kolekcjonerskiej). Na realizację w formie zdzieranego kalendarza ściennego złożono się w sumie 365 osobnych prac, w których typograficzne rozplanowane litery, nie tracąc związków z wyrazami¹⁰, które reprezentują, układają się w kształty cyfr na poszczególne dni, czemu na każdej kartce towarzyszy też przewrotny slogan. Poniżej próbka haseł w eksperymentalnym zapisie, żeby oddać nie tylko ich specyfikę, ale także łatwość rezonowania między sobą:

Na okrągło, na ostro, pod ciśnieniem
 Wstrząśnięty zmieszany drżący zakłopotany
 Nabite fałszem
 Brut [sic!] ale na czysto
 Adrenalina antagonistą kortyzolu
 Dbaj o jedność śladu
 Reklama dźwignią szatana
 Ex oriente luxus?
 Kupienie skupienie odkupienie
 Powab wspomnienia obietnica ziszczenia
 Hart ducha węższy w tobie druha
 Chorzy na głowę trzymają koło sterowe
 Udostępnij swoich bliskich
 Postęp ma wiele kierunków
 Poprosimy większe porcje
 Poezja bywa niezbyt konkretna
 Czy twój aparat poznawczy jest jeszcze na gwarancji?
 Pięknie mów, tak jak nigdy
 Nawet o tym pomyśl
 Co się tak nie patrzysz?
 Jak nie da się? (Twożywo, 2022a)

¹⁰ Zastanawia, że ta sama kompozycja – celowo?; przez przypadek? – powtarza się przy datach 29 marca i 29 grudnia.

W 2022 roku powstała jeszcze realizacja zatytułowana *Znieczulica* na użytek wystawy *Stanisław Dróżdź z udziałem grupy Twożywo. Ja, czyli Ty, czyli Ja. Pojęciokształty. Poezja konkretna* (29.09–2.10.2022), prezentowanej w Muzeum im. Bolesława Biegasa w Warszawie w ramach cyklicznej imprezy Warsaw Gallery Weekend (formalnie ekspozycję firmowała gliwicka Galeria Sztuki Współczesnej ESTA, na której stronie internetowej widnieje też zapowiedź osobnej wystawy Twożywa zaplanowanej w Gliwicach na kwiecień i maj 2023 roku). Inspirację w tym przypadku stanowił szkic pozostawiony przez Stanisława Dróżdża, ale Twożywo zadbało, by nadać pracy autorską sygnaturę. Realizacja operuje grą słów (i oczywiście znaczeń). Konfrontuje „znieczulicę” z zawartymi w nim wyrazami: „ulica” i „nieczuli” przez zapisanie ich w zmnożonej postaci na białym tle przy użyciu czerwonej czcionki (znaku firmowego Twożywa, a nie Dróżdża).

„BINARNE MOTYWATORY DZIAŁANIA”

Ostatnie aktywności Twożywa wyraźnie wskazują, że prowadzi ono od dłuższego czasu (a może nieprzerwanie od początku swojej drogi twórczej?) dialog z publicznością, co każe nieufnie (no chyba żeby z poniższego anonsu wycienować tylko sens: „wspólna praca”) podchodzić do skądinąd i tak tautologicznej deklaracji zawartej na wewnętrznej stronie okładki w *Plądrujemy ruiny rzeczywistości*:

Niniejsza książka to postscriptum. Ostatnia wspólna praca duetu Twożywo zaprojektowana i skomponowana została przez jej członków w kilka lat po rozwiązaniu grupy.

Podobna oksymoroniczna formuła ujawnia się w przygotowanym z okazji Warsaw Gallery Weekend filmie promocyjnym firmowanym przez Galerię ESTA, ukazującym prace nad *Znieczulicą* – wmontowany został tam m.in. podpis:

Grupa Twożywo zakończyła swoją działalność w 2011 roku. Pojedenaście [sic!] latach stworzyli nową pracę na podstawie szkicu Stanisława Dróżdża (*Dróżdź/Twożywo, Twożywo/Dróżdź, 2022, '0:21*).

Zdanie analogiczne w tonie i wymowie padło z ust Mariusza Libla podczas rozmowy w Muzeum Literatury: „Grupa nie istnieje. Zrobiła kalendarz” (Libel i Sidorek, 2022, '50:48). Charakterystyczne, że pokaźna część całego spotkania przypadła na dialogowanie z publicznością o nowej pracy, jak uparcie podkreślano, „nieistniejącej grupy” (Libel i Sidorek, 2022, '49:15–1:08),

Twożywo lubi takie paradoksy nie od dziś. Już w pierwszej fazie swojej działalności (datowanie jest tu precyzyjne: 3 maja 1998 roku), jeszcze jako kolektyw Pinokio, twórcy składali oświadczenie:

Nigdy nie pisaliśmy i nie zamierzamy pisać żadnych manifestów. Nasza myśl ciągle płynie i definiowanie jakichś spójnych poglądów byłoby tutaj co najmniej niewłaściwe. Jednakże [sic! – ML] przedstawiamy fragment nie istniejącego, a co ważniejsze, nieprawdziwego manifestu (za: Olędzki, 1999, s. 147).

W *Plądrujemy ruiny rzeczywistości* deklaracja została przywołana w poprawionym zapisie, zmodyfikowanej ortografii i typograficznym opracowaniu z wprowadzonym tytułem *Anifest* (Libel, Sidorek i Tórz, 2020, s. 64)¹¹.

Uwypuklenie niechęci do wypowiedzi programowych ujawniane w formie... „(m)anifestu” z łatwością przychodzi na myśl rozmaite analogie. Niedaleko tu do konceptów, którymi posługiwał się Roland Topor m.in. w *Dzienniku panicznym*: „Niebieski jest cudowny. Taki pomarańczowy”; „[...] zawsze idzie na ławiczkę, bo wie, jakie to trudne”; „Gdyby Elegancki Mężczyzna był u władzy, złożyłby dymisję” (2000, s. 48, 142). Na polskim gruncie upodobanie do podobnej językowej ekwilibrystyki cechuje choćby Dorotę Masłowską. To znak firmowy dramatu *Między nami dobrze jest*, gdzie „w pomieszczeniu mniej więcej od wojny przeprowadzany jest konsekwentnie brak remontu, ciągle brakuje w nim modnej od kilku sezonów czystości, suchości i przestrzeni” (2009, s. 41), co sprawia, że Mała Metalowa Dziewczynka musi udawać się do „braku swojego pokoju” (np. s. 17, 24), zaś inna bohaterka planuje, co zdarzy się w jej „braku przyszłości” (s. 29), a wszystko dlatego, że

Efekt ten osiągnięto przez prosty trick architektoniczny, mieszkanie zmyślnie podzielono tak, aby brak pokoju Małej Metalowej dziewczynki, brak świętego spokoju osowiałej inwalidki i niepokój Haliny [...] mieścił się dokładnie w tym samym jednym pokoju, gdzie jak dzień długi przekazują sobie brak pokoju (s. 31–32)¹².

¹¹ Nasuwa się tu jeszcze kwestia mechanizmów tworzenia kolektywnego. Olędzki jako autorów oświadczenia wiarygodnie wskazuje Krzysztofa Sidorka i Roberta Czajkę (1999, s. 147). Nie okazało się to jednak przeszkodą, by w *Plądrujemy ruiny rzeczywistości* tekst mógł być uznany za schedę Twożywa. Nie jest zatem własnością grupy tylko to, co wytworzone w konkretnych proporcjach jedynie przez jej obecnych członków. Wystarczy, że obaj jej reprezentanci podpisują się pod przesłaniem płynącym z upublicznionego komunikatu (albo widzą w nim potencjał na nowe ukontekstowanie), by widniał on pod ich wspólnym szyldem. Sens pracy w duecie znajduje motywację w nierozdzielaniu proporcji wkładu w realizację, co zawsze mocno wybrzmiewało u obu twórców. Może jedyną wspólną produkcją (albo jedną z nielicznych), gdzie zadania zostały częściowo rozpisane na głosy, jest *Almanach 2022*, ale i tu formuły w stylu: „komentował, poprawiał” czy „zmieniał kontekst” niekoniecznie uprecyzniają konkretny podział obowiązków (Twożywo, 2021).

¹² Por. też „antidotum”, jakie w świecie przedstawionym dramatu oferuje jego bohaterkom „ekspert, stylistka wnętrz”: „Kamienica najlepiej, żeby została zburzona (dobrze by było gdyby jeszcze podczas wojny – później może być z tym problem), a na gruzowisku wybudowany został względnie elegancki budynek wielopiętrowy, normalni ludzie kupili w nim mieszkanie, wstawili tu tapczan z Ikei RIKKA, stolik z Ikei STAKKA, wazon ROSTE, kwiaty HAMMA, wodę do kwiatów LIKKE, powietrze pokojowe GRETTA, siebie samego SIEBBIE i splacając kredyt przez następne czterdzieści lat,

Z pewnością wiele jest powinowactw między technikami Twożywa a charakterystycznymi dla autorki *Więcej niż możesz zjeść* czy *Jak przejąć kontrolę nad światem, nie wychodząc z domu* operacjami przechwytywania języka i wyrabiania nawyku dezautomatyzacji wobec papki, którą karmią nas aktualnie m.in. media. Pośrednio o tych pokrewieństwach może świadczyć też niedawno uobecniony w Łodzi (u zbiegu ulic Gdańskiej i 6 Sierpnia w ramach projektu *Ulice słów*, którego kuratorem jest Mariusz Szczygieł – *notabene* to jego wydana w 2009 roku książkę *20 lat nowej Polski w reportażach według Mariusza Szczygła* opracowała graficznie grupa Twożywo, projektując okładkę i ilustracje) neon inspirowany cytatem z dramatu *Między nami dobrze jest* Doroty Masłowskiej: „każdy chce jakoś nie żyć” (2009, s. 36), zapisany pionowo w formie klepsydry z odwróconym szykiem, czyli dający się też jednocześnie przeczytać: „żyć nie jakoś chce każdy”.

Swoją drogą, produktywne byłoby w ogóle skonfrontowanie Twożywa, do którego najczęściej i najchętniej przykłada się miarę sztuk wizualnych¹³, z tradycją literacką. Predestynuje do tego przede wszystkim posługiwanie się przez duet w sposób świadomy i sfunkcjonalizowany, *nomen omen*, tworzywem językowym, podstawowym nośnikiem dla sztuki słowa. Argumentu na rzecz możliwości prześwieclania dorobku grupy za pośrednictwem reflektora literackiego dostarcza również decyzja Libla i Sidorka, by w roli medium obsadzać m.in. formę książkową (co obrazują *Telementarz typograficzny* czy *WYbór obRAZ*). Nie do zlekceważenia jest także obecność bezpośrednich inspiracji płynących z przestrzeni pisarskiej zawartych w niektórych pracach. Oprócz wskazywanych już przemyślanych koncepcyjnie odniesień do Sartre’a, Ciorana, Dróżdża (który niezmiennie podkreślał, że uważa się za poetę), można wskazać też odwołanie do poematu *Marsz* Brunona Jasińskiego (Twożywo zrobiło

wpadali tu z pracy się zdrzemnąć, umyć dupsko i z powrotem” (Masłowska, 2009, s. 40–41). Od siebie dodam, że zawsze zastanawiam się (wydanie *Plądrujemy ruiny rzeczywistości* tylko to pytanie wzmacnia), jaki efekt dałaby potencjalna współpraca Twożywa z Dorotą Masłowską przy konstruowaniu szaty graficznej którejś z jej książek (np. felietonistyki), skądinąd ciekawie dopełnianych wizualnie m.in. przez Krzysztofa Ostrowskiego, Macieja Sieńczyka, Marcina Nowaka czy Macieja Chorążego. Sam fakt, że w ogóle towarzyszy nam podczas lektury literatury najnowszej myśl o tym, jakby konkretny tekst (niechby przykładowo była to poezja lub proza Darka Foksa) przełożyli na formę typograficzną Libel/Sidorek, też już jest znaczący. Niekiedy z kolei działalność duetu pojawia się jako możliwy kontekst interpretacyjny, jak dzieje się choćby w przypadku prowokacji językowych i typograficznych Mery Spolsky jako autorki powieści *Jestem Marysia i chyba się zabije dzisiaj*. Pomysłów na zestawianie, z różnego zresztą klucza, nasuwa się więcej – np. punktem odniesienia dla *Kapitana Europa* mogłaby być *Europejka* Manueli Gretkowskiej (tym razem pod względem ironicznego zacięcia, momentami wspólnoty intencji i przesłania).

¹³ Eksponuje się wówczas słusznie zdobycze futurystów, radzieckiego konstruktywizmu i w ogóle awangardy; także malarstwa, w którym rolę odgrywa pismo (Karpowicz, 2022); osiągnięć na polu plakatu (Czerniewska, 2012; Kazimierska-Jerzyk, 2022), grafiki użytkowej, typografii; niekiedy szeroko pojętej tekstografii w formule jednak tekstu wizualnego, któremu dystrybucyjnie bliżej do obiegu galeryjnego i muzealnego niż książkowego (Dawidek Gryglicka, 2012).

na jego podstawie animację typograficzną) czy do powieści *Zły* Leopolda Tyrmanda, co z kolei potwierdzają kalendarz na 2009 rok (Szydłowska, 2010, s. 35), realizacja *Spoleczeństwo na was patrzy* czy łódzki mural *Zwykły* przy ul. Piotrkowskiej 26. Z wycuciem literackiej materii zakomponowany został również cytat z utworu *Głosy Marakeszu. Zapiski po podróży* Eliasa Canettiego w *Plądrujemy ruiny rzeczywistości* (w tekście Wojciecha J. Burszty – Liber, Sidorek i Tórz, 2020, s. 40). Bywa, że Twożywo toczy również aluzyjne potyczki z frazami poetyckimi funkcjonującymi na zasadzie skrzydlatych słów, czego dowodzi trawestacja cytatu z księdza Jana Twardowskiego w *Telementarzu typograficznym*¹⁴: „Truchtajmy tulić tszłowieki / tak turbo stają się trupami” (Twożywo, 2006, s. 67; por. Szablowski, 2007, s. 334).

Po części literackość sugerują też luźne sugestie padające w wywiadach czy omówieniach działalności grupy, zgodnie z którymi na przykład z haseł Twożywa „można by zbudować antologię poezji współczesnej, tekst piosenki, [...] rozmowę” (Płociniczak, 2010). Pokusę, by w działaniach Twożywa dopatrywać się m.in. pisarskich efektów, wzmagają usytuowania instytucjonalne lub zestawienia konfrontacyjne. Rzecz dokumentuje rozmowa z duetem w Muzeum Literatury (15 grudnia 2022 r.), do czego pretekstu dostarczyła wystawa *Patyk, na który nawija się niebo. O Mironie Białoszewskim* (6.10.2022–22.01.2023). Prowadząca spotkanie Karolina Vyšata wskazywała m.in. na wspólne mianowniki grupy z autorem *AAAmeryki* czy *Obmapywania Europy* (Libel i Sidorek, 2022, '3:28, '8:14–'10:10). Również Piotr Kosiewski działalność Twożywa widzi w bliskiej korelacji z wynalezioną przez Białoszewskiego formułą „szumów i zlepów” (2021, s. 107).

Kontekstem dla działań Twożywa mogliby być ponadto spadkobiercy Alfreda Jarry'ego (szczególnie 'patafizycy), także twórcy z upodobaniem odnoszący się do rozmaitej werbalnej kombinatoryki w rodzaju członków francuskiej grupy OuLiPo oraz eksperymentatorzy nastawienie na demaskowanie konwencjonalności języka i manipulacji, które się w nim i na nim dokonują, a zatem np. poeci Nowej Fali czy (neo)lingwiści. Przede wszystkim, co akurat bywa niekiedy podnoszone, łatwo wpisywać działania Twożywa w szerokie tradycje literatury wizualnej z jej awangardowym wariantem uwyrażnionym choćby w koncepcji „słów na wolności” Marinettiego, kaligramach Apollinaire'a, a potem w rozwiązaniach stosowanych przez poezję konkretną. Byłaby tu również korelacja z typograficznymi chwytami znanymi z manifestów futurystów i dada-

¹⁴ *Notabene* została ona tam błędnie przypisana ks. Tischnerowi. Na inspirację ks. Twardowskim wskazuje jednak rysunkowa transpozycja jego twarzy na nawiązującym do stylistyki *Telementarza...* muralu *Tyrani, tumanisci, tancerki*, który został namalowany w prywatnym mieszkaniu i jest reprodukowany w *Plądrujemy ruiny rzeczywistości* (Libel, Sidorek i Tórz, 2020, s. 447). Z pisarzy są na nim uobeczeni jeszcze – w niezbyt korzystnym sąsiedztwie (bo obok m.in. Tao Tse Tunga, Tito i Trockiego; wszak doborem postaci rządzi litera „T”) – Tuwim i Tołstoj, obaj sportretowani też jako „Typowi tumanisci” w samym *Telementarzu...* (Twożywo, 2006, s. 49).

istów. Nie do pominięcia są także rozwiązania stosowane przez Franciszkę i Stefana Themersonów m.in. w książeczkach dla dzieci, np. *Telementarz typograficzny* dałoby się skonfrontować z efektami wizualnymi, które pojawiają się w wydanym w 1931 roku w dwóch tomach utworze *Jacusz z zaczarowanym mieście* (autorstwa Stefana Themersona z okładką i ilustracjami Franciszki Weinles-Themerson). Z perspektywy działań Twożywa można by się też na nowo przyjrzeć takim kooperatywom artystycznym jak choćby tomik *Sponad* Juliana Przybosia w opracowaniu typograficznym Władysława Strzemińskiego czy poemat *Europa* Anatola Sterna w dopełnieniu Mieczysława Szczuki i Teresy Żarnower (która po tragicznej śmierci swojego partnera wykonała okładkę do utworu).

„BĄDŹ SOBIE LITERĄ, SŁOWEM I OPOWIEŚCIĄ”

Wskazane wcześniej odniesienia według mnie „wybija” (zdecydowanie mocniej, niż gdy się obcuje tylko z realizacjami miejskimi Twożywa lub ze sposobem, w jaki prace grupy zostały skatalogowane na jej stronie internetowej) książka *Plądrujemy ruiny rzeczywistości*. Piszę o tym jednak także poza trybem arbitralnych skojarzeń. Chodzi mi bowiem o to, żeby uchwycić zasadniczy charakter publikacji i nie zgodzić się na traktowanie jej jedynie w kategoriach podsumowania, domykania, retrospektywy, a także monografii, jak bywa często określana (chyba że w aspekcie „grafii” konotującej jednocześnie aspekt pisania i rysowania w duchu ujęcia, które proponował Tim Ingold (2015)). Nie do końca spełnia ona też w moim przekonaniu kryteria *catalogue raisonné* (Pluciński, 2020, s. 11), aczkolwiek ten gatunek (skądinąd dobrze odzwierciedlony w zamyśle strony internetowej grupy (Twożywo 2022b)) może być tu niejaki, nieco przewrotnie potraktowanym, punktem odniesienia. Jeśli z kolei postąpić się odautorską formułą *postscriptum*, to też niekoniecznie tylko w znaczeniu rekapitulacji czy dopisku albo aneksu, ale raczej w wymiarze przede wszystkim *scriptum* (gestu pisma, zademonstrowania pismem swojej postawy) czy nawet skryptu – syntezy z wykładu, scalającego wyłożenia koncepcji, często w formie programowo stenograficznej lub z użyciem schematów wizualnych, i zarazem instrukcji zastosowania i praktycznego wdrożenia konkretnych narzędzi.

Warto podkreślić, że omawiający tę pozycję recenzenci i badacze podczas jej opisywania sięgali po bardzo różne identyfikatory genologiczne, np. Piotr Kosiewski posługiwał się pojemną formułą „opowieści” (co mimowolnie nakierowuje znowu na literackość jako walor podawczy czy strukturalny), a Agnieszka Karpowicz pisała o „monumentalnym albumie” (2022, s. 72). Akurat to drugie określenie ma dużą rację bytu, nie tylko dlatego, że album to zbiór reprodukcji czy publikacja z dużym udziałem elementów ilustracyjnych. Palimpsestową przyległość zachowują też zakodowane w tym słowie definicje

bardziej pierwotne, pozwalające traktować tę formę jako rodzaj sztambucha, imiennika, księgi pamiątkowej, w której życzliwi towarzysze zapisują swoje imiona, wiersze lub pozostawiają rysunki. Natomiast w starożytnym Rzymie mianem albumu określano pomalowaną na biało część muru przeznaczoną do umieszczania ogłoszeń, które pisano tam czarnymi lub czerwonymi literami (gdy obwieszczenia się dezaktualizowały, powierzchnię ponownie bielono). Z kolei z przestrzeni muzycznej można by pożyczyć sobie pojęcie *concept album*, a tu już bardzo blisko do szerokiej formuły artbooka, z różnych powodów bardzo adekwatnej do podjętego działania, ponieważ sam wybór książkowego przekąznika idealnie współgra z zamierzonym celem, by pokazać dorobek Twożywa w wariancie, który dotąd nie był jeszcze uaktywniony: „Ten album nie jest więc tylko dokumentacją, jego karty mają działać, jak kiedyś prace zamieszczane w przestrzeni miasta” (Kazimierska-Jerzyk, 2022, s. 202). Dzieje się tak przede wszystkim ze względu na uruchomiony przez *Plądujemy ruiny rzeczywistości* rekonfiguracyjny potencjał. Właściwe tej publikacji jest bowiem operowanie zasadą przemieszczenia: w sensie generowania nowych porządków semantycznych poprzez ulokowanie znanych realizacji w narzuconym na świeżo układzie i sąsiedztwie (bardzo precyzyjnie zakomponowane i rozgrywane typograficznie treści) oraz w sensie zastosowania wobec wcześniejszych prac *site-specific* innego prymarnego nośnika.

Posłużenie się książką jako medium prezentacyjnym sprawia, że często dowartościowywany przez Libla i Sidorka „trasowiec” rutynowo przemierzający miejskie (względnie może też internetowe) przestrzenie jako implikowany i najbardziej pożądanym odbiorcą wielu ich przekazów przestaje być monopolistą. Zyskuje konkurenta w postaci czytelnika, który nawet jeśli kiedyś miał przywilej – czy może lepiej powiedzieć: złudzenie – uczestnictwa w kulturze na podmiotowych zasadach, dziś coraz bardziej podlega presji biernego przyswajania narzuconych treści. A skoro tak, to przy poszukiwaniu genologicznego identyfikatora dla działań Libla i Sidorka zastosowanych w *Plądujemy ruiny rzeczywistości* poszłabym jeszcze innym tropem, częściowo za wskazaniem samych twórców, którzy wobec swojej, zwłaszcza prasowej, działalności z powodzeniem używali określenia „felieton graficzny”.

„DYLEMATY PYTOGRAFICZNE”:
„KTO SIĘ LITERKAMI BAWI, LOGOSA NAPRAWI”

Rzeczywiście wydany w 2020 roku album/artbook objawia silne felietonowe zacięcie Twożywa. Felieton, który jako forma pisarska sytuuje się na styku literatury i form użytkowych, cechuje się zwięzłością, tematyczną mozaikowością, autorskim zaangażowaniem, swobodą, błyskotliwością, dowcipem (Barańska-Szmitko, 2014, s. 212–216). Jego stałą cechą jest przewrotność,

myślenie z ducha paradoksu, nieoczywistość asocjacji, upodobanie do parodii, zaskakujących puent, kalamburów, gry słów, aluzyjności. Daje on możliwość testowania różnych form i języków przy zachowaniu wysublimowania stylistycznego i subiektywizacji. To zarazem gatunek, który programowo lubi wyłamywać się z własnych norm. Właściwy jest mu namysł nad przezroczystością tego, co pozornie oczywiste. Samo słowo wywodzi się z francuskiego *feuille* – kartka, arkusz; czy *feuille* – kartka papieru złożona na czworo. Znaczenie zatem akcentuje płaszczyznę, na której rozplanowuje się sensy. Felieton to gatunek z założenia hybrydyczny i pograniczny, często cykliczny. Nawet jeśli operuje jedynie tworzywem werbalnym, to robi to w sposób obrazowy, nastawiony na unaocznianie i kadrowanie – przez efekt zoomu lub oddalenia. W służbie takiej felietonowej działalności nieocenione usługi oddaje według autorów *Plądrujemy ruiny rzeczywistości* typografia.

W świetle książkowego konceptu Twożywa dałoby się chyba wzbogacić interdyscyplinarną terminologię genologiczną pojęciem „felietonu typograficznego” (kto wie, czy w tym kontekście ewentualnie do rozważenia nie byłyby jeszcze: „typosej”, „typonarracja”, na wzór robiących już karierę „fotoesejów” i „fotonarracji”). Określenie może mieć szerokie zastosowanie.

Jako felietony typograficzne jawią się są klasyczne teksty przerobione czy przetłumaczone na kształt kompozycyjny, obrazujący kryjące się za nimi idee lub dodany na zasadzie kontrpunktu w służbie polisemii. Typograf ma do dyspozycji urozmaicone narzędzia, takie jak rodzaj, krój i kolor czcionki (także barwa tła), pogrubienie, rozstrzelenie, kursywa, wersaliki, spacja, światło, gra odstępem i rozdzielczością, zapis do góry nogami, pod kątem i „na okrętkę”, odwracanie położenia, efekt odbicia lustrzanego, spadania czy uciekania liter, eksperymenty z konturami i składem przyoblekanym w konkretny kształt itd. Dzięki nim może osiągać rozmaite rezultaty treściowe: pokazać (nie)jednoznaczność czy chwiejność znaczeń, sugerować hierarchizację lub urownoważenie elementów tekstowych, ujawniać retoryczną doniosłość, pewność własnych racji albo – wręcz przeciwnie – zapętlenie myślowe, przytłoczenie, (za)wahanie, potrzebę wytchnienia...

Pojęcie felietonu typograficznego można również odnieść do samych prac wizualnych Twożywa, które służą wydobywaniu napięć między materialnymi wykładnikami słów a ich często nieoczywistą i zaskakującą semantyką. Ile znaczeń wyczytamy/odkryjemy w wyrazie: „wszystko”, nawet poza zaproponowaną przez Twożywo wykładnią tytułową: *Wszystko zysk*. Kształt typograficzny podpowiada, że są tam: „wszy”, „to”, „z”, „o” „lustro”, „sto”, „szyk”, „ZUS”, „szus” (może też „oszust?”), „luk”, „lut” (od lutować), angielskie „us” i „I” (jako znak zwycięstwa)... W dodatku wyizolowane wyrazy poddają się jeszcze różnokierunkowej interakcji. Nie każde z wyczytanych czy zobaczonych słów musi być intencjonalnie wpisane w pierwotne założenia projektu (choć z drugiej

strony: dlaczego nie, skoro grze poddawane jest „wszystko”?). „Trzeba jednak uważać, bo jak w życiu: niektórych rzeczy, jak się już zobaczy, to nie da się odzobaczyć” (Masłowska, 2017, s. 52).

Twożywo po swojemu ustala warunki czytania i oglądania. Do jego strategii znajdują częściowe zastosowanie obserwacje poczynione przez Jerzego Jarniewicza względem poezji konkretnej. Zakłada ona relacje „nie gramatyczne, a wizualne. Nie liniowe, a przestrzenne. Nie sekwencyjne, a synchroniczne”. Jeśli ją „czytać, to w sposób, który kwestionuje narzucone przez składnię zasady, takie jak linearność, horyzontalność i jednokierunkowość lektury” (2018, s. 375). Felietonistyka typograficzna na podobnej zasadzie jak rozpatrywana przez Jarniewicza twórczość Iana Hamiltona Finlaya jaskrawo uświadamia, że

Czytanie zawsze wiąże się z ruchem, jednak kiedy działanie to zostaje zwielokrotnione, pojawia się złudzenie ruchu, którego nie da się pochwycić w jednym ujęciu (2018, s. 375–376).

U szkockiego poety w efekcie takich założeń zarysował się charakterystyczny wektor poszukiwań: „czytanie jednoczesne i wielokierunkowe” (2018, s. 375) w pewnym momencie doprowadziło go do tego, że „wyszedł [...] poza język, poza druk, poza książkę, i zaczął tworzyć prace, dla których kontekstem stawało się to, co fizycznie wokół nich istnieje” (s. 378), tzn. zaplanował w okolicach Edynburga pięćcioakrowy ogród złożony

z licznych wierszy-objektów: z „wierszy” zapisanych na kamieniach, płotach, kolumnach, zegarach słonecznych, fragmentach architektury. Wierszy wpisanych w krajobraz rozległego ogrodu, zamienionego tym samym w księgę, której czytelnik nie otwiera, a do której wchodzi i po której wędruje (s. 378).

Wśród takich wierszy-objektów znajduje się np. „wyciągnięta na brzeg jeziora biała łódź z napisem *Never Enough* na burcie” (s. 378). W tym eksperymencie, przy wielu różnicach, jest analogia (*à rebours*) z działaniami Twożywa. O ile Finley ma dość ograniczeń i trwałości książkowego i kartkowego medium, które zamienia na przestrzeń fizykalną, o tyle Twożywo robi odwrotnie. Zaczyna od nasycenia sfery publicznej (realnej, wirtualnej, także massmedialnej – np. gazetowej czy radiowej) wywrotową obecnością znaku, który ma ten obszar rozsądzać na zasadzie wirusa w systemie, czyli z użyciem metod i chwytów dłoń typowych. Dopiero dużo później, w punkcie obecnego dojścia, przygotowuje raport z badań terenowych, którego celem jest nie tylko utrwalać zasięgi działania, ale i testować kolejne narzędzia podawcze gwarantujące komunikacyjną nośność. W ujęciu Twożywa pożytki płynące z typografii zasadzają się przede wszystkim na tym, że jest ona narzędziem, które bardzo dobrze pokazuje, jak obecnie z logosu robimy logo i logoreę. Może zatem właśnie książka okazuje się dobrym (najlepszym?) nośnikiem, by to jeszcze mocniej uwypuklić.

„HARMONIA WSZYSTKICH PRZESAD I NIEDOSTATKÓW”:
„UBYTEK PASUJE WYŚMIENICIE DO NADMIARU”

Być może za sięgnięciem po to, co nazwałam „felietonistyką typograficzną”, kryje się jeszcze jeden impuls. Felieton to gatunek na tyle niezobowiązujący, labilny czy z założenia niekonsekwentny (przy okazji też jednak często: cykliczny), że można go tworzyć... z za grobu, markując własne (nie)istnienie, a także skutecznie balansując między niebezpieczeństwami równocześnie (nad)produkcji oraz improduktywizmu.

Metafora przedłużonej egzystencji to jedna z ulubionych ostatnio repetycyjnych figur duetu. Daje ona o sobie znać choćby w deklaracji: „Twożywo miało jednak kaprys. I ożyło” (w opisie materiału filmowego: Libel i Sidorek, 2022). Zresztą już w samej nazwie grupy tkwi wyraźny sygnał potrzeby namysłu nad żywotnością tworzenia (a jednocześnie też znak niewyczerpywalnego potencjału reaktywacji). To niekoniecznie dostrzegany, ale jednak od dawna obecny kierunek eksploracji grupy, by przywołać choćby szablon Pinokia z 1997 roku: *Sztuka albo życie* (z pomysłowo zaszyfrowanym dopiskiem: „ŚMIERĆ WzNAWIASIE”), a także transpozycje hasła Ciorana w takich pracach jak *Życie jest przywilejem ludzi przeciętnych, Istnienie to plagiat czy UMRŹYJ*. Analogiczny rodzaj eschatologicznego niepokoju ujawnia zamieszczona pierwotnie w „Gazecie Wyborczej” ilustracja *Znicz* (jej nekrologowy charakter wzmacnia zapis – w kształcie znicza z symetrycznie rozplanowanymi okalającymi wielkimi literami „Z”, z czego pierwsza została poddana lustrzanemu odbiciu, co sam wyraz transformuje w: „NIC”).

Również niektóre billboardy mocno eksponowały ambiwalencję egzystencji: *Barbarzyństwo życia, cywilizacja śmierci; Ale będzie sprawiedliwie, jak odejdziesz właśnie ty; Oni nas wszystkich wykończą; Zagłada* (z dopełniającymi epitetami: „ładna”, „gładka”, „rozkładana”); *Jest za ciemno* (z całym przekazem werbalnym w trójdzielnym zestawieniu: „Jest za ciemno / żeby spać”, „Jest za ciemno / żeby niszczyć”, „Można spać / tylko spać”). Warto też powołać się jeszcze raz na wybrzmiewające w wystawach retrospektywnych sensy wkodowane w przekazy: *Prze\T/rwanie kultury* albo *Istnienie*.

O formule twórczości pozagrobowej Libel i Sidorek donoszą pośrednio i wprost w *Almanachu 2022*, np. gdy deklarują tam (trawestując uczytelniająco swoje dawne hasło: „Ukasz ty start u z mego[izm ego]”): „d/popełniamy samobójstwo” (Twożywo, 2021 – awers i rewers karty na wrzesień); albo gdy w opisie idei towarzyszącej całej realizacji stwierdzają:

Almanach 2022 to próba przepisania historii Twożywa na nowo. Czas poza czasem. Dystopia, która rodzi się w płynnych czasach. Próba prze\trwania każdego miesiąca, dnia, chwili. Ukojenie – niepokój. Dwoistość wydaje się nieodzowna w podjęciu

próby materializacji bycia i czasu. Szczególnie w roku, który potwierdza to aż trzykrotnie (!). **Warto wertować strony, wracać do początku i mierzyć się z końcem. Czy wszystko dzieje się pomiędzy? Retrospektywa i perspektywa?** Awers to dzisiaj. Rewers to perspektywa. Razem wskazują kierunek. Na przyszłość? (Twożywo, 2021, ostatnia strona; podkr. M. L.)

Od dawna nie mam ochoty przyjmować do wiadomości tezy o rozwiązaniu grupy. Korzystam pod tym względem z odbiorczej autonomii i swobody interpretacji, którą akurat ten kolektyw chętnie (dziś także) przyznaje obserwatorom swoich poczynań. To Twożywo zresztą nauczyło mnie, by nikomu nie wierzyć na słowo, zwłaszcza twórcom, którzy nas od dawna uczulają na pułapki języka w sieci uwikłań kultury. Obecnie mam już niemało dowodów (gromadziłam je w tym tekście), że deklaratywność nie musi, szczęśliwie, pokrywać się z ostatecznym zamierzeniem. Czy bowiem ktoś, kto definitywnie zakończył swoją działalność, będzie głosił: „Bój się i pracuj”, „Radujmy się w ruinach rzeczywistości”, „Przypominamy o obowiązku zmiany i zachowaniu odpowiedniego dystansu do transu” (Twożywo, 2021); albo: „Czarna maź nie pochłonie nas”, „Niech nam praca lekką będzie”, „Początek przygody”, „Sztafeta życia”, „Jedność przeciwieństw już niebawem”, „Nadal jemy życie”, „Bywasz jesteś będziesz”, „Dlatego lepiej razem”, „Podmiot pamięta tworzywo ulega”, „Za rzadko się spotykamy”, „Rozmowa dziś coś wyłoni”, „Będzie bardzo ciekawie” (Twożywo, 2022a)?

„CO DZIŚ UCZYNISZ DLA TRANSMISJI KULTUROWEJ”

Istnieją różne warianty kontrolowanego (nie)istnienia artysty, wśród nich dosłowne wycofanie, „emigracja wewnętrzna”, dezaktywacja, demonstracyjne gesty niszczenia własnych dzieł czy dorobku – w formie dyspozycji, którą składa się w testamencie (*vide* Franz Kafka) lub choćby poprzez upublicznione czy nagłośnione palenia archiwum (Zbigniew Sajnog, lider TotArtu), łącznie z transmitowaniem potem legend o jego ocaleniu. Bywa, że jesteśmy świadkami fingowanych czy metaforycznych samobójstw albo mistyfikacyjnych zabiegów w stylu pogrzebu Zuzanny Janin bądź cmentarnych (i nie tylko) gier Oskara Dawickiego. Mieści się też w tym przewrotność Mirosława Bałki, który podczas ekspozycji w Zachęcie w 2001 roku w jej wydzielonej części zatytułowanej *GO-GO (1985–2001)* ironicznie obchodził się z konwencją retrospektywy, tzn. zgromadził lastrykowe nagrobki z wygrawerowanymi na nich (przez ojca artysty) tytułami i czasem trwania wszystkich swoich wcześniejszych indywidualnych wystaw. Z kolei Robert Tekieli, redaktor naczelny wpływowego i sięjącego wielki ferment na początku lat 90. XX wieku „bruLionu”, gdy pismo

zaczęło się pojawiać nieregularnie, a z czasem przestało się w ogóle ukazywać, mówił o wejściu w fazę działalności, którą nazywał „happeningiem ciągłym w czasie” (Tekieli, 2005, s. 33).

Jak widać, założenia i przesłania twórcze (także te o własnej żywotności) można formułować na różne sposoby. Wariant, który aktualnie wybiera Twożywo, szczególnie mnie jednak przekonuje.

BIBLIOGRAFIA

- Araya, P. (2010). „NO+” (Chile 1983–2007). Uwagi o piśmie kontestacyjnym. W stronę pragmatycznej antropologii pisma. Tłum. N. Dołowy. W: Artières, Ph. i Rodak P. (red.), *Antropologia pisma. Od teorii do praktyki*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, s. 93–113.
- Artières, Ph. i Rodak P. (red.). (2010). *Antropologia pisma. Od teorii do praktyki*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Banasiak, J. (2012). Splądrowane ruiny nowoczesności. *Dwutygodnik.com*, 78 (03/2012). Online: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/3313-spladrowane-ruiny-nowoczesnosci.html> [dostęp: 15.09.2022].
- Barańska-Szmitko, A. (2014). Możliwości i ograniczenia felietonu jako narzędzia kreowania wizerunku jego autora. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica* 1, s. 211–227.
- Burzenie kamienicy z murałem grupy Twożywo, Pańska 122, rondo Daszyńskiego [WARSZAWA]*. (2013). [Kanał YouTube] mmwarszawa. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=Jdph1QGPBI> [dostęp: 15.10.2022].
- Bystroń, J. St. (1980). Napisy. W: Bystroń, J. St., *Tematy, które mi odradzano. Pisma etnograficzne rozproszone*. Wybrał i oprac. L. Stomma. Warszawa: PIW, s. 109–171.
- Cioran, E. (2020). *Księga żuźdeń*. Tłum. S. Królak. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Culture.pl [b.d., a]. *Mariusz Libel (grupa Twożywo)* [hasło]. Online: <https://culture.pl/pl/tworca/mariusz-libel-grupa-twozywo> [dostęp: 15.10.2022].
- Culture.pl [b.d., b]. *Krzysztof Sidorek* [hasło]. Online: <https://culture.pl/pl/tworca/krzysztof-sidorek> [dostęp: 15.10.2022].
- Czerniewska, K. (2012). Szanuj plakat. *Dwutygodnik.com*, 85 (06/2012). Online: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/3716-szanuj-plakat.html> [dostęp: 15.09.2022].
- Dawidek Gryglicka, M. (2012). Tekst w przestrzeni publicznej, czyli o działaniach grupy Twożywo. W: Dawidek Gryglicka, M., *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*. Kraków–Wrocław: Korporacja Ha!art – Muzeum Współczesne Wrocław, s. 679–688.
- Drozdowski, R. (2009). *Obraza na obrazach. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*. Wyd. II rozsz. Poznań: Żyk i S-ka Wydawnictwo.
- Dróżdź/Twożywo, Twożywo/Dróżdź* (2022). [film promocyjny z okazji Warsaw Gallery Weekend]. Galeria ESTA. Online: https://www.facebook.com/galeriaesta/videos/ju%C5%BC-za-tydzie%C5%84-zaczyna-si%C4%99-nasza-wystawa-wgw-2022-ja-czyli-ty-czyli-ja-stanis%C5%82aw/1226764401502047/?locale=ms_MY [dostęp: 15.12.2022].
- Ingold, T. (2015). Rysowanie, pisanie i kaligrafia. Tłum. M. Rakoczy. *Teksty Drugie*, 4, s. 371–392.
- Jarniewicz, J. (2018). Wyzwanie rzucone składni. Przypadek Stanisława Dróżdża i Iana Hamiltona Finlaya. *Literatura na Świecie*, 9–10, s. 368–382.
- Jasieński, B. (1921/1978). DO NARODU POLSKIEGO. MAÑIFEST w sprawie natychmiastowej futurystycznej żyć. W: Jarosiński, Z. (red.), *Antologia polskiego futurystycznego i Nowej Sztuki*. Wybór i oprac. tekstów H. Zaworska. Wrocław: Ossolineum, s. 7–17.

- Karpowicz, A. (2022). Ekonomia logowizualna. *Teksty Drugie*, 1, s. 68–83.
- Kazimierska-Jerzyk, W. (2022). Nieczytelność i ultraczytelność – sposoby angażowania odbiorcy w przestrzeni publicznej. *Teksty Drugie*, 1, s. 190–208. Online: <https://rcin.org.pl/dlibra/publication/273359/edition/237084> [dostęp:15.12.2022].
- Kosiewski, P. (2021). Postscriptum do historii pewnej grupy. *Znak*, 2, s. 104–107.
- Libel, M. (2015). Widzisz tu jakieś penisy? Rozmowa z Mariuszem Liblem (dawniej połowa duetu Twożywo). W: Frąckiewicz, S., *Żeby było ładnie. Rozmowy o boomie i kryzysie street artu w Polsce*. Poznań: Galeria Miejska Arsenal, s. 61–83.
- Libel, M. (2020). Nie ma jednej odpowiedzi. Z Mariuszem Liblem rozmawiają Konrad Kubala oraz Przemysław Pluciński. *Władza Sądzenia*, 19, s. 203–217.
- Libel, M. i Sidorek, K. (2022). *Miraż Zł słów. Spotkanie z grupą Twożywo* [z Twożywem rozm. K. Vyšata]. Muzeum Literatury w Warszawie. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=IHhE3qJfNoU> [dostęp: 20.12.2022].
- Libel, M. i Sidorek, K. z udziałem: Djajadisastra, O. i Suchan, J. (2020). „*Plądrujemy ruiny rzeczywistości*”. *Spotkanie Online* [z Twożywem i in. rozm. W. Kazimierska-Jerzyk]. Muzeum Sztuki w Łodzi. Online: <https://msl.org.pl/pladrujemy-ruiny-rzeczywistosci-spotkanie-z-twozywem/> [dostęp:15.10.2022].
- Libel, M., Sidorek, K. i Tórz, K. (koncepcja). (2020). *Plądrujemy ruiny rzeczywistości. Twożywo*. Red. pol. K. Tórz. Red. ang. i tłum. A. Wąsowska. Oprac. graf. M. Libel i K. Sidorek. Skład: K. Sidorek. Warszawa: Osman Djajadisastra – Galeria Monopol.
- Masłowska, D. (2009). *Między nami dobrze jest*. Warszawa: Lampa i Iskra Boża.
- Masłowska, D. (2017). Prześlij przepis. W: Masłowska, D., *Jak przejąć kontrolę nad światem, nie wychodząc z domu*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 46–53.
- Oleđzki, J. (1999). „Zgredy rule” i ulotna sztuka niewinności. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, 1–2, s. 138–148.
- Petrucci, A. (2010). *Pismo. Idea i przedstawienie*. Tłum. A. Osmólska-Mętrak. Red. J. Kujawiński. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Pluciński, P. (2020). Po Habenmasie: sfera publiczna w czasach niepewności. Wstęp do numeru specjalnego „Władzy Sądzenia”. *Władza Sądzenia*, 19, s. 7–13.
- Płociniczak, M. (2010). *Zabijemy was słowami*. [Blog] Vice Blog. Online: <https://www.vice.com/pl/article/vd8ngj/727-revision-8> [dostęp: 15.10.2022].
- Przewrotne pytania do jednostki* (2021). [Opis wystawy: *prze/T/rwanie*, 20.11.2021–29.01.2022, 66P, Wrocław]. *Notes na 6 Tygodni*, 138, s. 26.
- Szabłowski, S. (2007). Twożywo. W: Borkowski G., Mazur, A. i Branicka, M. (red.), *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000 roku*, Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, s. 334–337.
- Szabłowski, S. (2014). Crimestory. W: Szabłowski, S. (kurator), *Crimestory, 21.03–01.06.2014*. [Katalog wystawy]. Toruń: Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu”, s. 3–19.
- Sarzyńska, M. (2013). *Grupa Twożywo o niszczeniu muralu przy Pańskiej*. „*To było wpisane w los tego dzieła*”. Online: <https://warszawa.naszemiasto.pl/grupa-twozywo-o-niszczeniu-muralu-przy-panskiej-to-bylo-ar/c1-2781658> [dostęp: 20.12.2022].
- Szydłowska, A. (2010). Miasto-palimpsest. Związki architektury Warszawy z projektowaniem graficznym. *Tytuł Roboczy*, 035–036, s. 25–35.
- Tekieli, R. (2005). Wygrać kulturę. Rozmowa z Robertem Tekieli. W: Marecki, P., *Pospolite ruszenie. Czasopisma kulturalno-literackie w Polsce po 1989 roku. Rozmowy z redaktorami*. Kraków: Korporacja Ha!art, s. 31–44.
- Topor, R. (2000). *Dziennik paniczny*. Tłum. E. Kuczkowska. Gdańsk: L&L.
- Twożywo (2006). *Telemantarz typograficzny*. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski.

- Twożywo (2021). *Almanach 2022*. Red. K. Vyšata. Oprac. graficzne: M. Libel i K. Sidorek. Wrocław: 66P.
- Twożywo (2022a). *Kalendarz ZE słów. Na rok dwa tysiące dwudziesty trzeci*. Warszawa: Twożywo i Karolina Vyšata.
- Twożywo (2022b). <http://www.twozywo.art.pl> [dostęp: 20.12.2022].
- Weychert, M. (2021). Twożywo: stare aktualności. *Szum*, 33, s. 88–103.

THE DYNAMICS OF REACTIVATION: GOING BACK ON THEIR WORD OR HOW NOT TO TRUST TWOŻYWO ART GROUP

Abstract

The article offers the analysis of Twożywo – a group of Polish artists active since the middle of the 1990s. The group is formed by Mariusz Libel and Krzysztof Sidorek who produce street art and net art projects, as well as graphic art or design. The point of departure for the analysis is a 2000 retrospective album of the group *Let's Plunder the Ruins of Everyday (Plądrujemy ruiny rzeczywistości)*. It is a meticulously designed and artistically edited publication which has been seen by critics and commentators as a definitive summation of the group's activities. The article tries to argue against the thesis of it being the monograph which marks the end of the artists' creative presence. Instead of a final retrospective view the book provides yet another artistic project which explores the possibilities of an artbook format, using it as a clear expression of an artistic vision in which the works of Twożywo have been exhibited in the form of a printed artefact. The book, therefore, tests new paths for expression of the conventional book or retrospective album in which the known artworks and projects are visualised in a different environment and medium. The added value of the article is its effort to correct some factual information about Twożywo and their work. This concerns especially the moment of the group's alleged termination of activity, which they themselves announced in 2011; yet, so far they have seemed unable to cease creating new work, also after the publication of the retrospective book. It does not end their presence on the artworld scene, merely redirecting their activity towards other, original projects.

Keywords:

Twożywo (art group), Mariusz Libel, Krzysztof Sidorek, site-specific art, street art, artbook, typography

Initiating Editor

Katarzyna Smyczek

Technical Editor

Elżbieta Rzymkowska

Graphic Design and Typesetting

Krzysztof Kędziora, Wioletta Kazimierska-Jerzyk

Cover Design

Agencja Reklamowa efektoro.pl

Printed directly from camera-ready materials provided to the Lodz University Press

Published by Lodz University Press

First edition. W.10946.22.0.Z

Printing sheets 8.25

Lodz University Press

90-237 Łódź, 34A Matejki St.

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 635 55 77