

RULTUROZNAWCZY

PRZEGLĄD KULTUROZNAWCZY

Polska Akademia Nauk
Komitet Nauk o Kulturze

Uniwersytet Jagielloński
Wydział Zarządzania
i Komunikacji Społecznej

Wydawnictwo
Uniwersytetu
Jagiellońskiego

nr 4 (18) 2013

w kręgu
idei

259 Marianna Michałowska – Documenting the City:
A Construction of Urban Memory

pejzaże
kultury

275 Biljana Oklopcic – Visualizing the City in Central European
Literature of the Twentieth Century

pogranicza
i transgresje

288 Anna Nacher – Images of the City in the Making: Participa-
tory Mapping, Dynamic Data Processing and Collective
Knowledge

302 Blanka Brzozowska – Crowdfunding and Crowdsourcing:
New Challenges for Visual Documentation of City
Cultures

312 Bogusław Nierenberg, Anna Jakubiszyn – Prowokacja
kulturowa jako forma komunikacji

omówienia
i rozbiory

323 Katarzyna Citko – Malowanie kamerą

331 Jan Surman – Wędrujące pojęcia i studia kultury



Marianna Michałowska

Institute of Cultural Studies, Adam Mickiewicz University in Poznań

Documenting the City: A Construction of Urban Memory¹

Abstract: The text reflects on photographic methods of documenting the city. The paper is parted into four sections: the first presents the issues surrounding documenting, the second discusses historical examples of urban documentary, the third analyses the modern tendency of construction and, finally, the last fourth section introduces examples of contemporary art practice. Written with regard to the concepts of François Soulages I will discuss, among others, the following projects: *The Inventory (Inwentaryzacja)* by Ireneusz Zjeżdżałka, *A Sky over Warsaw* by Juliusz Sokołowski and *The Other City (Inne miasto)* by Wojciech Wilczyk and Elżbieta Janicka. All examples focus on different aspects of documentation: they allow preserving in a viewer's mind the lost past, create a contra-image of a city or reveal the unseen and forgotten fragments of history.

Key words: photography, documentary, urban memory, artistic practice

How do we imagine cities? What initiates any recollection of urban space? Is it a physical experience or visual representation? Usually, we recognize cities through images published in books, presented in films or on Internet sites. Even during our travels, when we change ourselves into an army of tourists and we think that we are “just taking photos”, we often forget that the images of Paris, London, Berlin or Venice produced by us and glued carefully into our material albums or inserted into virtual ones will stand in place of these real spaces for years. These photographs that represent places and objects will serve as markers of cities more efficiently than the blurred experience of our memory.

The article has two goals: the first is to consider the function of the visual documentation of urban space, the second – to find a difference between architectural and documentary photography. Is such documentation only an image of passing shadows and traces of streets and buildings? Or, maybe, is it a process during which the memory of the city is created? Urban photographs usurp the position of images of real space and last in our memory forever.

¹ The article develops and revises some ideas presented in an essay *Portretowanie architektury* (Portraying Architecture), “Autoportret” 2013, no. 1 (40), pp. 46–51.

Documenting the visual

The French philosopher François Soulages asks a question: “is photography a slave or a master of architecture?”² Soulages does not settle from the beginning what will be the answer and carefully analyses the methods of taking pictures of architecture and urban space. In his opinion, when we talk about pictures of the city, we deal with different genres of photography. According to him, for example, architectural photography differs from the photography of the urban landscape and pictures of monuments (and that is why many of Atget’s and Marville’s famous images have to be excluded from his definition). He concludes that the architectural photographer follows the architect’s traces to reveal his intentions while an urban photographer deconstructs the city and creates its image afresh.³ To understand the difference between the two approaches, it is necessary to look closely at the tradition of the documentary genre.

Derrick Price states as follows: “Documentary has been described as a form, a genre, a tradition, a style, a movement and a practice; It is not useful to try offer a single definition of the word”.⁴ Although Price has in mind visual practices, his words could be considered in the context of documentary practices in general. We deal with different documentary sources (public and private) that regard the past time. However, the term “documentary photography” means more than just a visualisation of the past. In making a documentary a particular attitude of the photographer is employed. According to Karin Becker, “the photographer’s goal was to bring the attention of an audience to the subject of his or her work and, in many cases, to pave the way for social change”.⁵ Documentary photography, though, is often seen as a part of a social discourse. Undoubtedly, such an approach towards practices of visualisation is based on the legacy of John Grierson’s film concept of documentary film.⁶ In his text from 1932 he considered films that were “made from natural material” and therefore allowed both to observe chosen forms of life and to expose the “reality” of everyday stories.⁷ What’s important for urban studies, Grierson in his explanation of what documentary is, recalled not only ethnographic films (R. Flaherty’s *Nanook*, 1922), but mostly films (W. Ruttmann’s *Berlin: A Symphony of a Great City*, 1927) and poetry on cities (C. Sandburg’s poems on Chicago, 1916). According to Grierson, these artworks represented “the return from romance to reality”.⁸

² F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, transl. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Universitas, Kraków 2007, p. 381.

³ *Ibidem*.

⁴ D. Price, *Surveyors and Surveyed*, [in:] L. Wells (ed.), *Photography: A Critical Introduction*, Routledge, London–New York 2004, p. 69.

⁵ *Ibidem*.

⁶ R.M. Barsam, *Non-fiction Film Theory and Criticism*, Indiana University Press, Bloomington 1973, p. 22.

⁷ J. Grierson, *First Principles of Documentary*, [in:] C. Fowler (ed.), *The European Cinema Reader*, Routledge, London–New York 1973, p. 40.

⁸ *Ibidem*, p. 41.

Thus, urban documentary not only shows buildings and streets, but also tells stories about people's lives seen from a certain perspective. The significant change in understanding of the notion of documentary has come together with the poststructural criticism towards the authority of objectivity. In the theoretical concepts by Allan Sekula and John Tagg we can find the inspiration of Foucault's ideas on the relationship between institutional powers and the surface of appearance. Their belief that an act of documentation is never neutral and generally is employed by various institutions influenced the theory of photography from the eighties till today. Usually, documentary is used with a particular goal in mind – it might be a legitimization of definite powers or a presentation of their abuses. Luc Pauwels has interestingly contributed to the theory of documentary nowadays. He analysed the visual methods used in social and cultural research. The visual researcher distinguished between two modes of performing the research. The first mode, called "mimetic", focuses on realistic representation. Pauwels stated: "Essentially we then try to use images as «windows» to the depicted world. This rather «realist» approach is legitimate if we are primarily interested in the depicted matter for further scrutiny",⁹ even though he warns against being misled by that which is depicted (the referent) and the depiction (visual representation). The second mode, called "expressive", leaves more creative space for the researcher, but also demands more technical skills and visual competence ("visual scientific literacy"¹⁰).

Nevertheless, qualitative researchers usually emphasize the engaged specifics of documentary practices. Marcus Banks noticed that a documentary cannot be neutral because it represent "objects, people and events" due to enlightening their social meanings and mechanisms.¹¹ Moreover, the photographer's intention may differ from the documentary's further use. The pictures of an amateur photographer, which had been taken just for author's own pleasure, may for a historian become after some years a historical testimony. In this sense each photograph that was taken in the past will become a document, and the way of its use will change.¹² Urban documentation seems to be even more political and ideological than we suspected. Martha Rosler sees the need of documentary work in the fight for citizens' rights and presenting their demands in public.¹³ Documentary is described here as a tool that initiates the process of awakening the audience's social consciousness through exposing the most acute urban problems. Documentary work aims to register chosen aspects of everyday life (objects and behaviours) with typical and unexpected events that later will be interpreted by researchers.

After this brief review of theoretical approaches toward the documentary, we have to ask the main questions: What is documented in the city and why?

⁹ L. Pauwels, *Visual Sociology Reframed: An Analytical Synthesis and Discussion of Visual Methods in Social and Cultural Research*, "Sociological Methods & Research" 2010, no. 38 (4), p. 557.

¹⁰ *Ibidem*, p. 568.

¹¹ M. Banks, *Materiały wizualne w badaniach jakościowych*, transl. P. Tomanek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, pp. 37, 127.

¹² A. Solomon-Godeau, *Photography at the Dock*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1991, p. 169.

¹³ M. Rosler, *Fragments of a Metropolitan Viewpoint*, [in:] M. Miles, T. Hall, I. Borden (eds.), *The City Cultures Reader*, Routledge, London–New York 2004.

Urban documentary

I will start with a comparison of two pictures, one taken in the second half of the 19th century, the second – over a hundred years later.



Fig. 1. Édouard Baldus, *Toulon Station: Album of the Railway from Paris to Lyons and the Mediterranean*, circa 1861, Musée d'Orsay, *New History of Photography*, ed. M. Frizot, Könemann, Köln 1998, p. 213. Courtesy of the artist.

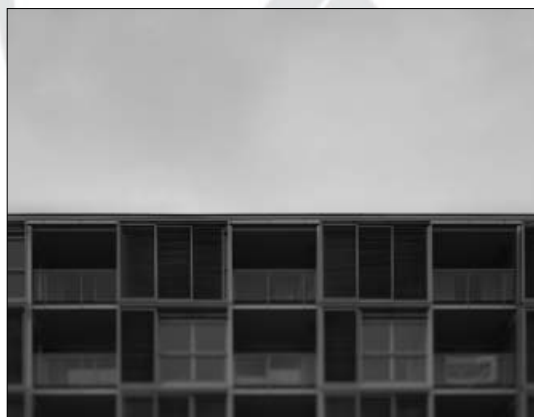


Fig. 2. Ireneusz Zjeżdżałka, *Inventory (Inwentaryzacja)* (Stokbet we Wrześni), 2000–2004. Courtesy of the artist.

Both images are in black and white and both present the shape of a metal construction, typical of early-modern architecture. Our sight, driven by the perspective lines, follows the depth of the images. There is any human figure on neither of them. The images seem similar, although it is clear that they were not taken at the same time and represent different edifices. Despite their visual likeness, the pictures, indeed, are divided by a hundred fifty years and by the photographer's intention as well. The author of the first one, Édouard-Denis Baldus, the participant of the French *Le Mission Heliographique*, documented the monuments of an approaching new era of steel and steam. The second photographer, Ireneusz Zjeżdżałka, eternised the rest of an age that had already and ultimately gone. These two images frame the era of changes that started with a hope and belief in the progress of modernity and ended with its great fall. What's interesting from a historic perspective is that we can "read" these images on two levels: the first is the level of a "pure", let's say, mimetic depiction, a detailed representation of a particular building. The second level adds a metaphorical dimension. Undoubtedly, this process is well known by those who are experienced in semiotics (in both the Barthesian and Peircean versions). These almost "mimetic" (in Pauwels words) visualisations of modern, industrial architecture represent completely different meanings: from faith in the future to melancholy, from innocent modernity to its deconstruction. How did it happen that two images so akin to one another contain such varied implications?

To answer the above question we have to go back to the history of urban documentary. Since the second half of the 19th century the instrumental use of documentary images has been subsequently developed. In institutional surveillance practices (police, medical, educational) photography was legitimized by the authority of science and seen as an objective proof for the depicted objects. Representations of urban life served as evidence of what existed. For example, the reports of social engineers on industrial urban areas, like J.S. Cameron's report on Leeds' Insanitary Areas, were regarded as a depiction of "pure" facts from the workers' everyday life.

It is worth remembering why a documentary was made in those times. The thing is that photography was early recognised as a beneficial tool to "city fathers" (the term used by Andreas Huyssen). Documentary commissions that presented the poor districts of Glasgow, Manchester, Birmingham, York or Sheffield provided support for arguments in favour of city redevelopment.¹⁴ Photographs of Paris from the same time were less socially and more politically engaged. Charles Marville's well-known pictures of Parisian cobblestones – taken as a commission for the City Council – documented fragments of urban tissue that were supposed to be erased with a huge rebuilding plan. The Delmaet and Durandelle documentary of Opera Garnier represented a detailed chronicle of a construction.¹⁵ Yet early photographers realised that there is a thin line between documentary and artistic ambitions. In 1851, when the French *Commission des Monuments Historiques* founded *Le Mission Heliographique*,

¹⁴ J. Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Palgrave Macmillan, New York–Hampshire 1988, pp. 120–139.

¹⁵ E. Perego, *The Urban Machine*, [in:] M. Frizot (ed.), *A New History of Photography*, Könemann, Köln 1998, pp. 199, 217.

its goal was described as a preservation of architecture,¹⁶ especially historical heritage. Bal-dus and other photographers and archivists employed by the Commission: Charles Nègre, Hippolyte Bayard, Gustave Le Gray, Henri Le Secq and Auguste Mestral, were mostly educated in painting and treated their work for Le Mission not only as a documentation, but also as an artistic challenge. They founded the canon of architectural photography: with their accurate perspective and thorough representation of architectural details, as well as the fact they looked for their own subjective vision. Soulages recalled Nègre's words: "everywhere, when I could free myself from architectural precision, I created in a picturesque manner".¹⁷ The artist's nature struggled here with the visual convention. We could say also that a mimetic genre fights against the expressive one. An effect of this ambiguity is striking. We can see a precise depiction of architecture, originally composed on Nègre's photogravures. There is a view of a column at La Place du Châtelet taken from a level of the cobblestones, the group of three chimney sweepers walking along the boulevard on Seine, a priest sitting on the stairs of the Cathedral. These images present not only buildings but city life as well, the everyday life of people.

How are these images perceived from the present-day perspective? From the archives of institutions that commissioned the pictures they were moved to the public sphere, published, often in a form of a postcard or in albums. Soon they became a picturesque representation of the past, a symbol of a city or a sign of social change. Even today, when we try to imagine the "old Paris" or "old Glasgow", in our minds appear the pictures popularised by Marville's, Atget's or Thomas Annans' photographs. There are narrow streets, cobblestones and a slightly gloomy air in the mental pictures we create.

In contemporary criticism towards the objectivity of the 19th century documentary works, it is the ambiguity of photography that is emphasized. This ambiguity is founded in the questions about the context of use of the images. Martha Rosler states: "documentary practices are social practices that produce meanings in a particular context".¹⁸ Also artists are more and more conscious of photography's entanglement into social and cultural frameworks. Not only a knowledge of the instrumental discourse of the past is necessary to understand the architectural photography, but also nowadays the documentary genre becomes an object of artists' metareflection.

¹⁶ *Ibidem*, see as well M. Frizot, *The Truthfulness of the Calotype*, [in:] M. Frizot (ed.), *op. cit.*, p. 72–73.

¹⁷ F. Soulages, *op. cit.*, p. 383.

¹⁸ M. Rosler, *op. cit.*, p. 119.



Fig. 3. Juliusz Sokołowski, *A Sky over Warsaw (Niebo nad Warszawą)*, 2008. Courtesy of the artist.



Fig. 4. Wojciech Wilczyk, *There Is No Such Thing as an Innocent Eye (Niewinne oko nie istnieje)*, 2006–2008. Courtesy of the artist.

How artists' approaches may differ illustrates the following comparison of two projects. Firstly, let's look at Juliusz Sokołowski's commission of the JEMS architectural company. The photographer delves here into the old convention of architectural photography. A series titled *A Sky over Warsaw* consists of two parts: the first presents small, black and white fragments of the JEMS edifices. They are contrasted with the massive sky. The second, colourful part of the series shows a landscape with a narrow line of buildings. Sokołowski's photographs direct the attention of the viewer to the aesthetics and visual principles of the presentation of cities. From one perspective he recalls the genre of the modern fragmentation of facades, from the other he brings to mind the tradition of *veduta* – the city panorama, popular from the 16th till the end of the 19th century.

Wilczyk chooses a totally different approach. *There is no such thing as an innocent eye* is a massive visual archive of former Jewish buildings in Poland. From about 5800 photographs that were taken, 307 images were published in a book. The author added short descriptions of the buildings' histories and interviews with passers-by. The pictures are almost "styleless" (even if a lack of style can be seen as a genre as well). There are accidental road signs, cars and transmission lines in front of the buildings in Wilczyk's images – objects that usually are carefully erased from architectural visualisations. The sky often is grey and sunless. The aesthetics is reduced to highlight the cultural meaning. Wilczyk's photos are supposed to make us question the history and intercultural relationship represented by these buildings. The photographer's attitude corresponds to Rosler's understanding of documentary as a social practice that encourages public debate. Both materials create the city's image, where a real space changes into a discursive one. The title of Wilczyk's work: *There Is No Such Thing as an Innocent Eye* between other meanings is a straight deconstruction of the photographic objectivity. Also Sokołowski does the same by his intervention into the visual convention of architectural photography.

According to the 19th century classification system, these two projects would never be presented in the same show-room. Sokołowski's aesthetic compositions would rather belong to the world of the Art Salon, while Wilczyk's would stay hidden in a file cabinet owned by a historian. Nowadays, both belong to the same body of urban documentary, both can be seen partly as a representation of reality, partly as the artist's declaration.

Cities in construction and fall

Modernity moved the focus from general views of a city to architecture and its details. The Swiss architect Peter Zumthor claims that architecture should be self-sufficient. A construction of a building represents its very idea and its primary functions. He states: "To remain close to the thing itself, close to the essence of the thing I have to shape, confident that if the building is convinced accurately enough for its place and its function, it will develop its own strength, with no need for artistic additions".¹⁹ Zumthor's book titled *Thinking Architecture* is intriguingly illustrated with minimalist photographs by Laura Padgett. Shapes

¹⁹ P. Zumthor, *Thinking Architecture*, Birkäuser, Basel, Boston–Berlin 2010, p. 29.

and textures are perfectly composed. Geometry of space together with the sophisticated colour of photographed surfaces create almost abstract images. Zumthor's architecture is extremely photogenic. Their perspective seems to be drawn for a photographer's eye. Even if the architecture may be self-sufficient when we walk in it, for its representation it demands the camera. We couldn't imagine these projects if we couldn't have photographs. The same way as text and images interplay in a book, architecture and photography are inseparable in our minds.

Elvire Perego in her essay on industrial architecture explained this photography/architecture relationship. With regard to the meaning of the word machine she noticed that the invention of photography added a deeper dimension to the understanding of architecture. In the Renaissance the words *maccina* and *edificio* meant the same. "In fact – she continues – *edifice* was often applied to a war-machine or hydraulic apparatus, the framework of which looked like a building, whereas machine was also used for architectural works – for example Milan Cathedral or Brunelleschi's dome in Florence Cathedral. This observation opens our eyes to the all-powerful nature of technology, the mechanistic principle within those intellectual creations, machines and constructions".²⁰

Thus photography appeared at a stage of history, in a particular moment – at the threshold of the age of the technological experiment of modernity. What's more, it supported the idea of the beauty of modern architecture. The photographic archives of the late 19th century were filled with the appearances of constructions built for successive Great Exhibitions. Those images that were taken by photographers like P.H. Delamotte (the Crystal Palace, 1851), Bisson Brothers (Paris World Exhibition, 1867), Durandelle and Chevojon (the Eiffel Tower, 1888) exposed the structure and the scale of the photographed objects. The photographs goal was to arouse audience admiration towards the creative powers of the human mind.

Somehow modern photography may be seen as both proud and vain. It doesn't match the austere role ascribed to it of being "a servant of science and arts" that was sketched for the new invention in Baudelaire's famous essay. It announced an arrival of a new era and a new city. The 20th century appeared together with new ideologies that changed our view on these pictures. The same images that previously were seen as manifestos of modernity started to be read as testimonies of the past.

There were vertical forms that started to dominate over the landscape of the twentieth century cities. New symbols emerged: skyscrapers and chimneys growing from the bodies of factories. A machine became a model for human existence. In Fritz Lang's *Metropolis* an audience sees the first android, and his visual imagination stands for a vision of a city for years. Urban dynamics and vertical objects were celebrated not only by filmmakers but by photographers as well. Edward Steichen, Alfred Stieglitz and Berenice Abbott simultaneously worked on the new visual conventions of the representation of urban space. The harmony of the horizontal cityscape and the vertical shapes of landmarks that were previously counterbalanced by a central perspective was replaced with diagonal lines, unexpected

²⁰ E. Perego, *The Urban Machine*, [in:] M. Frizot (ed.), *op. cit.*, p. 197.

close-ups and the pure play of forms in the modernists' pictures. With reference to Walter Benjamin "architecture has always offered the prototype of an artwork that is received in a state of distraction and through the collective".²¹

Almost each avant-garde artist from the twenties had taken photographs that turned functional devices into an abstract form. Paul Outerbridge, Paul Strand, Charles Sheeler, Germaine Krull, Margaret Bourke-White and Ansel Adams had photographed all those wonderful tangles of pipes and pistons that finally, in the second half of the twentieth century, found their reference in the Renzo Piano design of the Centre Pompidou building. Especially Krull, befriended by Benjamin, possessed a rare ability of introducing into images elements of a "photographic new vision" that linked the poetry of expression with a symbolic vision. Krull documented constructions of bridges that look like spiders' webs and racks that takes after laces. The images of cities changed into complicated systems of fragments and geometries. Objects are abstracted from their original function. Krull, like other modernist artists, noticed at least one significant feature of architecture. Because it aims to be functional, not ornamental, the structure of the object plays the role of ornament. Photographers were seduced by the lines and textures of steel ropes and concrete cylinders and started to used them as elements of a new construction. The city to the modernist appears as geometric, black and white, built on light and shadows.

However, it was Albert Renger-Patzsch's works that provoked a noteworthy dispute on the goals and functions of modern photography. Again, as in the examples presented earlier, two discourses collided here – the first was a discourse of aesthetics, the second – of social meaning. In 1928 the album titled *Die Welt ist Schön* was published. There were comparisons of the images of the natural world and of industrial architecture in the pictures. The message was clear – the beauty of nature is replaced by the beauty of technique. Renger-Patzsch knew how to anaesthetize a world of machines by means of photography. A well chosen frame, a transfer of colour into the black-and-white mode, a focusing on the texture of a photographed substance, turned the reality into an autonomous composition of lines and patches. The aesthetics of image made social oriented interpreters ask a question – what was it that Renger-Patzsch actually presented?

Benjamin, who commented on Bertold Brecht's opinion on Renger-Patzsch's work, wrote that the fashionable, modern frame of photography may change the image of poverty into a commodity fetish.²² The title *The World Is Beautiful* was a leitmotif for the Marxists, who criticised the trend towards any aesthetisation that obscured the revolutionary message of the artwork. (What's intriguing, the relationship between aesthetics and politics would be discussed years after in Rancière's *The Politics of Aesthetics*). The issue of visual beauty is significant for photography, because a camera that frames and cuts fragments from reality changes its context and changes its meaning. How may a photographer resign from any composition and not be "creative"? Benjamin advised the use of visual tools to "unmask and

²¹ W. Benjamin, *The Work of Art in the Age of its Technical Reproducibility and Other Writings on Media*, transl. E. Jephcott, R. Livingstone et al., Harvard University Press, Cambridge 2008, p. 40.

²² W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, transl. J. Sikorski, [in:] *idem, Anioł historii*, H. Orłowski (ed.), Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, p. 173.

construct” the reality itself. Thus, the authenticity of the photograph should be exposed. The camera should be “prepared to grasp [the] fleeting, secret image whose shock will bring the mechanism of association in the viewer to a complete halt”.²³ Complemented with a caption, the image in a viewer’s mind is unequivocal and tells the social and political “truth”. But isn’t it naïve to think that a photograph can be unequivocal? It happens that even with captions photographs are rather ambiguous.



Fig. 5. Wojciech Wilczyk, *Bytom-Bobrek, Huta "Bobrek"*, 12.11.2001. Courtesy of the artist.

If we would compare photographs from the beginning of the last century to Wojciech Wilczyk’s works that present Silesia,²⁴ we could see how misleading may be the canon of photography. There is a reflection of a black mine’s waste dump in muddy water in the foreground of one of Wilczyk’s images. Towards the left there are rectangular concrete objects, and towards the right a delicate metal construction where a cylindrical form is floating. Visually black-and-white images, focused on geometry and light effects, recall the aesthetics of “new objectivism”. However Wilczyk unlike Renger-Patzsch and Krull takes pictures that expose the sunless, grey sky, and eliminates the contrast between light and shadows. He tries

²³ W. Benjamin, *A Short History of Photography*, transl. P. Patton, [in:] A. Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography*, Leete’s Island Books, New Haven, CT 1980, p. 215.

²⁴ The images have been seen a few times, in a series *Czarno-biały Śląsk* (Black-and-White Silesia), 1999–2003; published in a book *Kapitał w słowach i obrazach* (Capital in Words and Pictures), 2002; or the artist’s solo show *Postindustrial*, 2004.

to direct the viewer's attention to signs of the degradation of space. His Silesia is gloomy and hopeless. What's more, his photographs published together with the commentaries of cooperating writers reveal the real face of the postindustrial world, where people are made to search for a new way of life. Somehow Wilczyk managed to fulfil Benjamin's will – he presents photographs that are not "bound in coincidences",²⁵ but which bitterly comment on the state of the urban fall.

The photographer was conscious of the photographic tendency towards making the world beautiful. While commenting on the project he mentioned once that maybe in his portraits of Silesian factories and cities there was too much melancholic attractiveness and maybe the images should be taken in a more "realistic", colourful style. What's also interesting, Wilczyk's images were quite influential on Polish photography. Many photographers tried to depict Silesia similarly – as an astonishing and romantic ruin. This kind of imagination, where cities are bleak and shaded, still exists, even if cities as Katowice or Bytom make an effort to change their image and to present themselves as colourful and healthy.

Nevertheless, maybe social change and melancholy are inseparable? Benjamin, who glorified social change, praised melancholy as well. Wouldn't the Silesian photographs be a symbol of the process of history for him? Here are buildings wiped out by the storm of progress. Angelus Novus, whose eyes are wide-opened, moves forward, but looks backwards. There are only "ruins on ruins",²⁶ a never-ending circle of constructing and falls.

What is seen? What is remembered?

François Soulages realised that contemporary architects and photographers are aware of the mutual benefits arising from cooperation between their domains. The main purpose of photography is no longer to reflect a perfect representation of architectural values but a presentation of those values "photographically". That means that photography may expose those aspects of buildings and urban space which were perhaps unnoticed by an architect. Thus, the photographic image has a power of transforming into architecture non-architectural objects. The French philosopher called this ability "the aesthetics of a protocol, a document, a ruin, of an unsighted".²⁷ To explain this point of view Soulages gave the example of Bernd and Hilla Becher's conceptual photography. An act of photography, in his opinion, transformed neutral objects like water towers and residential houses into architecture. Previously these edifices were nothing more than just "a building or a real estate".²⁸

A turn from constructivism to conceptual art had to happen to start to think about industrial forms and boring city outskirts as a part of urban space. Becher's *Typologies* changed the interpretative frame for photographed objects. They were extracted from the functional realm and put into an aesthetic frame. The approach of artists from Düsseldorf was revolu-

²⁵ W. Benjamin, *A Short History...*, *op. cit.*, p. 215.

²⁶ *Idem*, *O pojęciu historii*, transl. K. Krzemieniowa, [in:] *idem*, *Aniol historii*, *op.cit.*, p. 418.

²⁷ F. Soulages, *op. cit.*, p. 384.

²⁸ *Ibidem*.

tionary, because they resigned from the artistic experiment of modernists and went back to the 19th century, monotonous genre of documenting. Instead of small, light, instant cameras – so liked by Benjamin and others – they used a large, heavy camera on a tripod. The photographed objects seemed to be cut from their spatial context. Viewers accustomed to looking at modern games of shadow and light, perspective shortenings and close-ups, suddenly were confronted with a view of multiplexed buildings, similar to one another – a detailed depiction instead of modern expressivity. What's intriguing is that the convention founded by the Bechers soon became popular. In the eighties, authors like Thomas Struth (the Becher's student) and Giorgio Basilico presented the cityscapes as abandoned and dehumanised. Grey, geometric perspectives of streets surrounded by skyscrapers and endless areas filled with identical blocks of flats became a new imagination for the post-modern metropolis, a metropolis that leaves no place for its inhabitant.

Thus, Soulages finds two genres of architectural photography. The first has been described above – the transformation of something non-architectural into architecture. The second genre is a quest for the *arché* of architecture. *Arché* denotes the basis of a construction or a primary order. Soulages writes about two ways in which photographers are looking for the *arché*. One is “spectral photography”, based on objects that already exist or that are founded by non-architectural substances. The second way – “the Proustian photography” – reuses the fragments of architectural wholes and locates them in the memory of the photographer.²⁹

My second example in the paper is Zjeżdżałka's *Inventory*. Undoubtedly, this project belongs to the genre of Proustian photography. Images register the traces of the past and tell stories about a world that does not exist any longer. Although they look photorealistic,³⁰ they are close to being magic realism. These pictures are like memories that constantly move between the unconsciousness and the realm of the photograph. While looking at them we travel in time – between an idealistic vision of the past and the contemporary pictorial ruin. Zjeżdżałka exposed a romantic side to an industrial wreck. Wilczyk, using a similar visual means, achieved in his Silesia series quite a different goal – he demystified the social catastrophe of the region.

Are we able to understand what is the *arché* of the contemporary urban? Can we find an essence of the material forms that are inhabited by us? Are those constructions of buildings, the rhythm of brick, just concrete columns or industrial (and postindustrial) factories? Somehow Italo Calvino in his brilliant *Le città invisibili managed to find that arché, that Ur-sprache of the city in language. But how to do this visually?*

²⁹ *Ibidem*, p. 386.

³⁰ The term is used for documentary photography.

Let's now look at the last example. In 2011 Elżbieta Janicka and Wojciech Wilczyk worked on a project entitled *The Other City*. They photographed a part of Warsaw, where between 1940 and 1943 the Jewish ghetto was founded by the Nazis. Completely destroyed due to the ghetto's liquidation following the Jewish Uprising, after WWII it was rebuilt – and in a real-socialist manner filled with blocks of flats. Nowadays, the area is surrounded by significant objects like the Pałac Kultury i Nauki (The Palace of Culture and Science, a symbol of communism) and the Arkadia Shopping Centre (a symbol of neo-liberal times). To the east of the area is Nowe Miasto, Plac i Ogród Krasińskich, Plac Bankowy, and the historical PAST edifice; to the west Żelazna and Okopowa streets with the Jewish and Stare Powązki cemeteries.³¹

The photographs, shaped by a tool that is employed in the project (4x5 inches camera), recall the instrumental photography of the 19th century or Bechers' documentary style. The authors decided to use colour footage to omit the trap of a black-and-white anestetisation discourse. The point of view was situated high up: on roofs or the last floors of buildings. Pictures were taken on sunless days that erased the contrast between light and shadow. Like in Daguerre's famous view on the Boulevard du Temple, there are no people. Warsaw seems to be abandoned, which fits in well with the message of the project. The city seen from above reveals the incoherencies of urban planning. What remains of the pre-war urban planning seems to be covered with modernist buildings and new, often uncontrolled development. The project documents what really exists but also re-creates the past that is hidden under the new buildings. It is a panorama of what was erased by history. The frantic, recent development has left "holes" in the urban tissue, places where buildings were never rebuilt, fragments of new constructions, and a few monuments of the past. There is an "other", spectral city under the present one, which is visible. Changing the point of view and moving from the level of the streets to a bird's eye perspective has deconstructed the view of Warsaw popularised by the tourist industry as well. Such a city image is unknown or deliberately concealed. On the other hand, when we once look at the view of Warsaw created by Janicka and Wilczyk, their image of the city will last forever in our minds.

Conclusion

All things considered, we might ask what is the relationship between photography and architecture, between a picture and a city. From my point of view, photography always adds "something" to our view of buildings and streets. It allows to supplement the representation of the real city with personal imagination and to see the phenomena previously unnoticed. A good example here is the book *Istanbul: Memories of a City* by Orhan Pamuk. The author analysed closely photographs to reconstruct his own past, but also the history of the city. Ara Güler's images chosen by Pamuk as an illustration for the text do not only depict a space and time that could be unknown for readers, but also create in their minds an atmosphere that was important for Pamuk – the black-and-white photographs represent *huzun*, a certain kind

³¹ Information at: <http://zacheta.art.pl/article/view/1342/janicka-wilczyk-inne-miasto> (access: 30.09.2013).

of a Turkish melancholy. Therefore, the imagery can be seen as a representation of a memory, but it also might be a substitute for the memory for those who have never been in a city.

In the article I have described various examples of artistic practices that may change viewers' ideas of the cities and broaden their knowledge on their historic and contemporary state. Architectural photography seen basically as a planner's instrument in the hand of an experienced artist turns into a touching vision of the city. Furthermore, a documentary image may reveal implicit meanings of the city space. Photographers know the great power they have over the visual memory of a viewer. They will never change our memories of smells or tastes – but they can have an influence on what it is that we really see.

Bibliography

- Banks M., *Materiały wizualne w badaniach jakościowych*, transl. P. Tomanek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.
- Barsam R.M., *Non-fiction Film Theory and Criticism*, Indiana University Press, Bloomington 1973.
- Benjamin W., *A Short History of Photography*, transl. P. Patton, [in:] A. Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography*, Leete's Island Books, New Haven 1983.
- Benjamin W., *O pojęciu historii*, transl. K. Krzemieniowa, [in:] *idem, Anioł historii*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.
- Benjamin W., *The Work of Art in the Age of Its Technical Reproducibility and Other Writings on Media*, transl. E. Jephcott, R. Livingstone *et al.*, Harvard University Press, Harvard 2008.
- Benjamin W., *Twórca jako wytwórca*, transl. J. Sikorski, [in:] W. Benjamin, *Anioł Historii*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.
- Frizot M., *The Truthfulness of the Calotype*, [in:] M. Frizot (ed.), *A New History of Photography*, Könemann, Köln 1998.
- Grierson J., *First Principles of Documentary*, [in:] C. Fowler (ed.), *The European Cinema Reader*, Routledge, London–New York 1973.
- Pauwels L., *Visual Sociology Reframed: An Analytical Synthesis and Discussion of Visual Methods in Social and Cultural Research*, "Sociological Methods & Research" 2010, no. 38 (4).
- Perego E., *The Urban Machine*, [in:] M. Frizot (ed.), *A New History of Photography*, Könemann, Köln 1998.
- Price D., *Surveyors and Surveyed*, [in:] L. Wells (ed.), *Photography: A Critical Introduction*, Routledge, London–New York 2004.
- Rosler M., *Fragments of a Metropolitan Viewpoint*, [in:] M. Miles, T. Hall, I. Borden (eds.), *The City Cultures Reader*, Routledge, London–New York 2004.
- Solomon-Godeau A., *Photography at the Dock*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1991.
- Soulages F., *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, transl. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Universitas, Kraków 2007.
- Tagg J., *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Palgrave Macmillan, New York–Hampshire 1988.
- Zumthor P., *Thinking Architecture*, Birkäuser, Basel–Boston–Berlin 2010.

Biljana Oklopcic

Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Osijek

Visualizing the City in Central European¹ Literature of the Twentieth Century

Abstract: The aim of this paper is twofold. The first part of the paper discusses development of the city image in Western literature and gives insight into visual methods Central European authors of the twentieth century have used to depict the city in their works. The second part of the paper shows how the urban space is represented, documented, evoked, and performed in the novels of Michal Ajvaz, Marija Jurić Zagorka, and George Konrad.

Key words: the urban space, visual methods, literature, Central European literature, Marija Jurić Zagorka, Michal Ajvaz, George Konrad

As both a place/space and as an idea, the city is inseparable from its depiction in different literary movements – especially the development of the novel and subsequent narrative modes: comic realism, magic realism, naturalism, modernism, and postmodernism. On the one hand, the cities depicted in literature are imaginative constructions; on the other, literary cities tend to reflect the material reality of their originals so precisely that from the literature, for example, Budapest, Warsaw, Prague, London, Poznań or Osijek could be rebuilt. A number of literary critics and theorists argue that the city in literature has been brought into being through temporality, as a narrative of event or events. For one of the most important of these theorists, Franco Moretti:

the city as a physical place – and therefore as a support to descriptions and classifications – becomes the mere backdrop to the city as a network of developing social relationships – and hence a prop to narrative temporality. The novel reveals that the meaning of the city is not to be found in any particular place, but manifests itself only through a temporal trajectory (...) the urban novel (...) seeks to resolve the spatial in terms of the sequential.²

Others concentrate on the idea of the city as constructed through/as human relationships, echoing the arguments of Georg Simmel who saw the significance of the city in the effect it had on the mental life and, indirectly, the relationships of the city dwellers. J. Hillis Miller

¹ The term “Central European” refers to the countries geographically (and for cultural reasons) located in Central Europe: Austria, Croatia, the Czech Republic, Germany, Hungary, Liechtenstein, Poland, Romania, Serbia, Slovakia, Slovenia and Switzerland.

² F. Moretti, *Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms*, Verso, London 1988, p. 112.

thus argues that “the houses, roads, paths, and walls stand (...) for the dynamic field of relations among”³ the characters. Similarly, paraphrasing Raymond Williams, Jeri Johnson asserts that the representation of the material reality of the city is important only if it “communicates an ideology of the individual as s/he exists within a community”.⁴

Even though they are imaginative constructions, the cities found in literature – whether they be the ancient Greek and Roman cities, the walled city of the Middle Ages, the fortified city of the seventeenth century, the Puritan citadel staring out into the primeval forest, the smokestacks of the industrial city viewed from the refuge of its hills, or the postindustrial modern and postmodern megalopolises – all do reflect the social, cultural, political, and economic reality of their originals. A few examples will illustrate this point. When Daniel Defoe depicted the seventeenth-century London, his portrait reflected the ideas of Christopher Wren, who in 1666 drew up a plan for a new London – “an entity held together by commercial need”.⁵ In his novels, Defoe welcomed this new city as a place offering a new way of life to a new class of people. As the city became more materialistic, a number of writers could not help but feeling hostility and distrust toward Enlightenment values when writing about the city: their cities were described as empty of spiritual and emotional energy. For example, Charles Dickens’s depiction of London showed that the process of urban development had become so materialistic that it had changed the perception of basic human feelings such as compassion, helpfulness, love, or friendship. The rise of the industrial city found its most persuasive depiction in naturalism, most famously in the works of Émile Zola, George Gissing, George Moore, Theodore Dreiser, and Frank Norris. Zola captures the rise of the industrial city in his *Rougon-Macquart* novels which center in Paris where his characters come in search of an essential self and power. In much the same way, Dreiser and Norris write about the industrial city in the New World. The novels of these authors show that the naturalist city was both a place of limits and a product of material activity and mechanical forces producing only a certain amount of wealth and involving the hierarchical pyramid: if some were rich, others had to be poor; some would succeed, others would fail.

Arthur Conan Doyle and Bram Stoker depicted the city that moved toward empire, and the capital city that weakened its center; Joseph Conrad concentrated on the attempts of the modern city to hide the destructive tendencies in both civilized and primitive societies. In this, Conrad resembles T.S. Eliot who, too, saw the modern city as the city of the dead, as the city in decline, as *the waste land*. As Richard Lehan sums it up, the modernist city was

reconciled to myths of the land, involved a community of like selves, and kept alive a cyclical sense of time by juxtaposing the present against a more heroic past. The modernists – turning to aestheticism, religion, and politics – tried to ground the self within the city, but the result was often a sense of individualism either autistic or power hungry, paralleling the trials of the nation-state.⁶

³ J.H. Miller, *Topographies*, Stanford University Press, Stanford 1995, p. 20.

⁴ J. Johnson, *Literary Geography: Joyce, Woolf, and the City*, “City” 2000, no. 4, p. 200.

⁵ R. Lehan, *The City in Literature: An Intellectual and Cultural History*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1998, p. 4.

⁶ R. Lehan, *op. cit.*, p. 287.

The modern city involving myths, symbolism, and the cyclical sense of time was undone by the postmodern where consciousness collapsed into discourse, structure, grammar, rhetoric, system, or paradigm. Jacques Derrida echoed this point when he challenged the assumption that once the city became a system of signs, a transcendental signifier – God, nature, history, or the rational mind – was required to hold the other signs in place. He argued that “such abstractions became the foundations of unwarranted constructs, thus falsely privileging meaning from the outset. He questioned concepts such as ‘origins’ and ‘destiny’ on the grounds that they were unknowable, that meaning contained its own negation, and that language was unstable, in constant flux if not regression”.⁷ When observed from within a system as unstable as Derrida’s system of language, the city appears to be no longer “real”. People who inhabit the city get back only what they contribute to it and this “echo” principle becomes the foundation of their reality. Without any hope for transcendence, the city has to stay within what it consumes; the mind has to accept its limitations. As a result, the city becomes a state of mind: it thinks for us and not the other way around.

The city in Central European literature

The city novel has been a highly distinctive feature of modern and contemporary, popular and canonical, Central European literature as well. Visual methods used to portray the city in Central European novels include (but are not limited to):

1. the image of the city is evoked from the point of view of the narrator or other characters;
2. the figure of the *flâneur* usually documents the urban in the novel;
3. the city is represented as a place/space determined by its inhabitants;
4. the city is documented as a symbolically different but at the same time unchanging space that is marked by particular well-known places and monuments;
5. the city is documented as a historical memory space;
6. the city dwellers live out the urban reality through certain features that correspond with the described space/place;
7. the city is represented and/or evoked as a Bakhtinian, open, socially and culturally heterogeneous, polyphonic, multiple, and multi-perspective space/place;
8. the city is occasionally evoked in terms of centre and periphery;
9. the city is documented as the image of the world, time, society, or a national, or multi-national culture.

Some of the most intriguing images of the city in Central European literature can be found in the novels *The Other City* (1993) by Michal Ajvaz, *Vitez slavonske ravni* (1938) by Marija Jurić Zagorka, and *The City Builder* (1977) by George Konrád.

⁷ *Ibidem*, p. 265.

*Vitez slavonske ravni*⁸

Best known for her historical romances, Marija Jurić Zagorka, a Croatian journalist, feminist, and writer of the first half of the twentieth century, visualizes the Croatian city by setting most of her novels in Zagreb, the Croatian capital. One of the rare exceptions to this rule is her novel *Vitez slavonske ravni*. This novel is set in the eighteenth century Osijek and it presents Zagorka's attempt to visualize the city in other parts of Croatia as well as to explore the dichotomy of the centre and periphery as enacted through the rivalry of different city parts and different cities/regions in Croatia.

To present a visually accurate picture of the city of Osijek, Zagorka meticulously investigated its history. Her investigation began at the Zagreb University Library, where she consulted Dr. Rudolf Horvat, a famous historian, and it continued in Osijek, where she visited another important Croatian historian Dr. Josip Boesendorfer. The visits and the interviews helped her "collect (...) all that had been written about Osijek and Slavonia".⁹ The very beginning of her investigation was not promising. She was disappointed because she found:

nowhere an image she [had] created in her head. The whole Osijek Tvrđava¹⁰ collapsed into the plain. She dreamed about huge grey city walls and dark corners under arched ceilings. She secretly hoped to find something that would look like catacombs or at least an underground passage. It went without saying that there should have been a huge old tower.¹¹

However, she did not give up. She was "a historical novel writer"¹² and, as such, she refused to be defeated by this first obstacle. A few steps farther, she found "high and old bulwarks! Dark walls of the old fortress, beautiful wide streets with little old houses (...) which tell stories about (...) families that used to live there",¹³ and, most important of all, she found "the deep affection of the Osijek citizens for their city".¹⁴

To visualize the urban space of Osijek as well as its influence on its citizens – how they lived, how the city as the place/space affected their relationships and mental states – Zagorka uses "city-mapping": she sets her novel in the well-known parts, churches, buildings, and inns of the old Osijek:

- Tvrđava,
- Donja Varoš,¹⁵

⁸ The novel has not yet been translated into English. The title of the novel can be translated as *The Knight of the Slavonian Plain*.

⁹ M. Jurić Zagorka, *Kako je nastao Vitez slavonske ravni?: Historijski podaci za novi roman Hrvatskog Lista*, "Hrvatski List" 1937, no. 349, p. 13. Unless otherwise noted, all translations from Croatian to English are made by the author of this article.

¹⁰ In English: the Fortress/the Citadel.

¹¹ M. Jurić Zagorka, *Moji osječki dojmovi*, "Hrvatski List" 1937, no. 348, p. 8.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ In English: the Down Town.

- Gornja Varoš,¹⁶
- župna crkva svetog Mihajla,¹⁷
- Generalska komanda,¹⁸
- Franjevački samostan,¹⁹
- Vodena vrata,²⁰ and
- the inns “Zlatni vol” and “K jelenu”.²¹

The novel even documents the antagonism of the three Osijek parts:

I am – a policeman from Osijek! From Donja Varoš? – God forbid! How could I be from Donja Varoš! The Donja Varoš people, those “repanci”, are led by the nose by Varnica, the road robber. Neither am I a “tukar” from Gornja Varoš! I am a policeman – from a citadel! Yes. From the citadel – says he proudly.²²

The antagonism of the Osijek city parts and their inhabitants is shown through the use of the mid-eighteenth century Osijek jargon, in which the term “repanac” was used to denote an inhabitant of the Down Town, the term “tukar” referred to an inhabitant of the Upper Town, and the term “gospoda” denoted the inhabitants of the Fortress/the Citadel. The etymology of the above-mentioned terms can be explained as follows:

the inhabitants of the Fortress/the Citadel considered themselves an upper class; they spoke German, and were mostly in military service. They were thus contemptuously called “gospoda” by other city parts. The inhabitants of the Upper Town considered themselves the original inhabitants of the city; they had lived in Osijek from the very beginnings of the city. They had to leave their original settlement when the Fortress/the Citadel had been built. They were, therefore, named “tukari”. The Down Town was built later and it was thus named a tail and its inhabitants “repanci”.²³

The next step in the documentation of the Osijek city culture is achieved by recreating the actual political upheavals of the time and their influence on both real and fictional characters in the novel. Despite the (un)intentional irregularities in the events chronology, the background of the novel is founded on the Empress Maria Theresa’s letter from August 25th, 1746, in which she asked for “the three Osijek parts to unite”.²⁴ In *Vitez slavonske ravni* this is mentioned in the letter upon which the road robber Stojan Varnica came when he captured Maria Theresa’s councillor, Weber. In both letters – fictional and real – Maria Theresa expresses her dissatisfaction with the Osijek magistrate, because it constantly “fails in at-

¹⁶ In English: the Upper Town.

¹⁷ In English: the Parish Church of St. Michael.

¹⁸ In English: the Osijek Military Headquarters.

¹⁹ In English: the Franciscan monastery of the Holy Cross.

²⁰ In Latin: Porta Aquatica.

²¹ In English: “The Golden Ox” and “At the deer’s”.

²² M. Jurić Zagorka, *Vitez slavonske ravni*, Stvarnost, Zagreb 1983, p. 16.

²³ S. Sršan, *Osječki ljetopisi 1686–1945*, Povijesni arhiv u Osijeku, Osijek 1993, p. 57.

²⁴ I. Mažuran *et al.*, *Od turskog do suvremenog Osijeka*, Zavod za znanstveni rad Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Osijeku, Gradsko poglavarstvo Osijek and Školska knjiga d.d., Zagreb and Osijek 1996, p. 34.

tempts to unite the three Osijek parts”.²⁵ The novel follows the historical line of events as it, among other things, shows the failure of both Weber’s mission and Maria Theresa’s request. Historically, this attempt failed because of two reasons: first, the parts were too far away, and second, “each part had its privileges” which they did not want to give up and there were “certain religious differences”²⁶ which prevented the parts from uniting.

The novel further evokes the urban by emphasizing the importance of the regional setting as an essential component of the centre-periphery dichotomy in the creation of the Osijek city culture: the novel is set in the eighteenth century Osijek, in Slavonia, which is a region within Croatia, which was one of the regions/provinces of the multi-national and multi-cultural Habsburg Monarchy. The centre-periphery dichotomy is further brought into being by the description of the patriotic mission connected to the regional milieu: the plot focuses on an incident from regional history the resolution of which did not depend on the Habsburg monarchy state apparatus but on the willingness and patriotism of local individuals – Slavonians i.e. Croats. The “local colour” of the novel conveys the idea, or rather the conviction, that the Croatian national identity should be separated from the Habsburg history.

In addition to visual methods such as the space-time aspect and the centre-periphery dichotomy, Zagorka visualizes the Osijek urban identity as inseparable from its inhabitants: from aristocracy to the middle class to robbers. The antagonist of the novel is a historical figure – the road robber Stojan Varnica who is in the Osijek historical records described as “plurimorum hujus patriae incolarum pestis et interitus”.²⁷ This mirrors the novel’s description of him as an evil “master of towns, villages, castles”; he is so evil that “everyone is afraid of him in Osijek”.²⁸ Further mirroring of the actual into the fictional is brought into being by a complicated net of spies of all social classes which the real and fictional Varnica relied on. In both real life and the novel, these spies “bought weapons, gun powder, lead, and flint; informed their leader of rich targets; and alarmed him when danger occurred”.²⁹ The representatives of the middle class are embodied in the characters of merchants, inn owners, and policemen – Osijek citizens, whose devotion to their city and its well-being unites them in their efforts to stand up to the notorious road robber. The most impressive of them is the female protagonist of the novel Marija Ana whose flâneur traits help us visualize the Osijek of the mid-eighteenth century as well as contribute to the novel’s plot. The city culture of *Vitez slavonske ravni* is, too, portrayed with the help of the local gentry: the Pejačevićs, the Prandaus, the Adamović-Čepinskis, and the Jankovićs. In contrast to the Prandaus, the Adamović-Čepinskis, and the Jankovićs, who provide a mere historical backdrop for the novel, the Pejačevićs are the major characters in the novel. Much of the novel’s plot centers around the attack on their Retfala castle, the events taking place in their city house in Tvrdava, and the love story between Magda Pejačević and Zorislav Morović.

²⁵ M. Jurić Zagorka, *Vitez slavonske ravni*, op. cit., p. 57.

²⁶ B. Plevnik, *Stari Osijek*, Radničko sveučilište Božidar Maslarić, Osijek 1987, p. 43.

²⁷ J. Boesendorfer, *Crnice iz slavonske povijesti*, Privlačica, Vinkovci 1994, p. 365. In English: “the plague of the region”.

²⁸ M. Jurić Zagorka, *Vitez slavonske ravni*, op. cit., p. 37.

²⁹ J. Boesendorfer, op. cit., p. 366.

In Zagorka's *Vitez slavonske ravni*, the city of Osijek is thus visualized as it is lived, as a text that can be approached not only as a system of structures and patterns present in "city-mapping", but as the text that can be read through the lens of history, experience, and language. Zagorka transforms the text of the novel into an urban text by documenting physical structures (famous buildings, monuments, and city parts) as well as particular "lived" places (houses and palaces, inns and taverns); by using formal and informal city documents, and by portraying the life of the city through ups and downs, conflicts and reunions of real and fictional Osijek dwellers. In using those symbols, metaphors, characters, and settings, Zagorka opens a discursive space within which she ascribes culturally specific meanings to Osijek urban landscape and Osijek urban life.

The Other City³⁰

Written in the literary tradition of Gnosticism and magical Prague, *The Other City* is a first-person narrative in which "the present-day city and its fantastic or legendary alter-ego are as much the main characters as the somewhat puppetlike human protagonists".³¹ The inspiration for the novel, as Ajvaz explains to Erika Zlamalová in the interview preceding the Prague Writers' Festival 2010, came from:

a feeling that (...) [he] had in snow-covered Pohořelec, and at the beginning of Empty Streets, the feeling that (...) [he] had one hot summer day when (...) [he] walked along an empty street in Nusle from the Vršovice train station. This feeling came to (...) [him] from a white fog, in which tens of indistinct shapes and individual stories flickered, and those shapes and stories challenged (...) [him] to liberate them from the fog, to give them some kind of form.³²

Ajvaz visualizes this feeling by setting his novel in various Prague locations. He does this by city-mapping Prague's:

- streets: Karlova Street, Kaprova Street, Žatecká Street, Železná Street, Celetná Street, Maisel Street, Široká Street, Lilová Street, Seminary Street, Neruda Street, Letná Street, Bridge Street, Úvoz Street, St Thomas Street, Jerusalem Street, Seminary Lane, the lane of Nový Svět, and Paris Avenue;
- churches: St Savior's Church, St Nicholas's Church, St Vitus's Cathedral, and the Týn Church;
- pubs, coffee houses, and restaurants: the Malá Strana Café, the Café Slavia, the 'U hradeb' milk bar, the Snake wine restaurant, the Blue Pike Tavern, the café of the Hotel Evropa, and the Excelsior restaurant;
- palaces, towers, and monuments: the Kinsky Palace, the Clam-Gallas Palace, the Martinitz Palace, the Castle, the Town Hall, the monument to Jan Hus, the statues of

³⁰ The novel was translated into English by Gerald Turner in 2009.

³¹ C. Harwood, *Writing in the Time since Time Exploded: The Czech Novel, 1990–2002*, "World Literature Today" 2003, no. 77, p. 66.

³² The complete interview can be found on the web page: <http://www.pwf.cz/en/authors-archive/michal-ajvaz/2984.html> (access: 23.09.2013). A few grammatical changes have been made in the body of the paragraph.

SS Cosmas and Damian, St Wenceslas, St Augustine, St Francis Borgia, St Christopher, SS Barbara, Margaret and Elizabeth, the Old Town bridge tower, and the Malá Strana bridge tower;

- bridges: the Charles Bridge, Jirásek Bridge, the Legions Bridge, Mánes Bridge, and the Powder Bridge;
- squares: Pohořelec Square, Hradčany Square, the Old Town Square, Marian Square, Crusaders' Square, Malá Strana Square, and St Anne's Square;
- parks and rivers: the Strahov Gardens, Kampa Park, the Botič river, and the Vltava;
- academic institutions: the University Library, the Clementinum, the Arts Faculty, and the Týn School;
- other locations: the Old Town, Smetana Embankment, Petřín Hill, Radlice, Bakov nad Jizerou, Újezd, Všenory, Janáček Embankment, the Main Station, Vinohrady, the Nusle Steps, Nusle Vale, and Pankrác.

The documentary reality of Prague – the places where a lone young man walks in the ghostly hours of the night – provides the basis for the imaginative evocation of Prague's other city, which starts unexpectedly popping up in hints and flashes and “from the things (...) [the narrator] heard”.³³ Unwilling to disentangle himself from the curious need to reveal Prague's otherness, in which he himself is enmeshed, the narrator gradually develops “the feeling that in our immediate vicinity there lies some strange world”.³⁴ Its presence evokes the narrator's dilemmas and makes him wonder if he:

had found (...) [himself] on the frontier of an unknown city adjoining our own? Is it a city growing out of the waste that our own order has not been able to consume and throw away, or is it a community of autochthons, who were here before we arrived and to whom we are of so little account that they will not even notice when we depart? What is the ground plan of that city? What districts is it divided into and what are its laws? Where are its boulevards, squares and gardens, where its gleaming royal palace?³⁵

Gradually, the glimpses and flashes of the Other City intertwine with the reality of Prague and the narrator documents two cities at work: one visible, the other invisible, one of the surface, the other underground or hidden; one a realm of mastery and control, the other of mystery and turmoil. He even discovers that the basic units of the urban – apartments:

are much bigger than we imagine, that the dwelling areas and known spaces constitute only a small part, that the totality of the apartment includes dank stone halls whose walls are covered in dreary frescoes, paradise gardens overgrown with luxuriant vegetation, and atria, in whose midst the cold water of fountains gushes high into the air. The secret spaces are linked with the living areas of the apartment by camouflaged passages in nooks and crannies and behind wardrobes, but usually we never set foot in them in our lives – and yet we sense that the decisions whereby our lives are transformed and renewed ripen in the breath that wafts from these places whose existence we deny.³⁶

³³ M. Ajvaz, *The Other City*, Dalkey Archive Press, Champaign–London 2009, p. 12.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*, p. 22.

³⁶ *Ibidem*, p. 52.

In this way, the narrator, too, recalls, in the most realistically presented scenes, “the pictures of ancient world cultures, thereby broadening local experience with the experience of humankind, giving it a metaphysical dimension”.³⁷

In evoking the ideas of the real and the symbolic, the visible and the invisible, the surface and the underground, the ancient and the modern, Ajvaz’s *The Other City* touches on one of the major issues of the urban space, that of the definition of centre and periphery and, by extension, the relationship of the centre and the periphery. Ajvaz thus maintains that there are no such terms as centre and periphery in the urban space (at least that of his novel) and illustrates this point by insisting that “by searching for the center you move further away from it. The moment you stop looking for it and you forget about it, you’ll discover that you never left it”³⁸. In accord with this is Ajvaz’s definition of the mentioned terms: “The places we call the fringes are the secret center on whose fringes we dwell”³⁹ and his idea that “all cities are mutually the center and periphery, beginning and end, capital and colony of each other”.⁴⁰

Further investigation helps to reveal one more visual method Ajvaz uses in *The Other City*: the character of a *flâneur* and/or the motif of *flânerie*. Originally, a *flâneur* was a well-dressed man marked by the traits of wealth, education, and idleness who strolled leisurely through the Parisian arcades of the nineteenth century to pass the time that his wealth afforded him. He treated the people who passed and the objects he saw as texts for his own pleasure. In being so, the *flâneur* becomes a personification of the urban itself and operates as a metaphor of the closeness between the individual and his/her urban surroundings. The scholarship surrounding the subject of the *flâneur* always in some way refers to Walter Benjamin’s writing on Charles Baudelaire – *The Arcades Project*⁴¹ (1927–1940). Besides Benjamin’s works, the figure of the *flâneur* appears also in the works of Chris Jenks and Michel de Certeau, who both use it as a metaphor and methodological tool for the analysis of urban culture. In literature, the *flâneur* operates as a creative principle and as a prose writing strategy of modern and postmodern fiction. Portrayed as a kind of a stroller, walker, or idler, who walks through urban landscapes, the *flâneur* experiences mysterious encounters and revelations mainly produced by visual effects. His/her walks are without particular motivation and they usually turn into adventures bringing him/her aesthetic or erotic pleasures. In this way, she or he becomes a narrator fluent in deciphering the visual vocabulary of the urban space.

³⁷ H. Janaszek-Ivaničkova, *Slavic Literatures in the Chaos of Postmodern Changes*, “Neohelicon” 2006, no. 2, p. 29.

³⁸ M. Ajvaz, *op. cit.*, p. 82.

³⁹ *Ibidem*, p. 110.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 156.

⁴¹ The character of *flâneur* first appeared in Walter Benjamin’s *Die Wiederkehr des Flâneurs* (1929), a work reviewing Franz Hessel’s *Spazieren in Berlin*. In his later work on the nineteenth-century Paris, Benjamin reexamines the figure in what he considers its true dwelling place: Paris. The *flâneur* is also depicted in his 1935 sketch *Paris – Capital of the Nineteenth Century* (1935) and in the two studies on Baudelaire written in 1938.

In Ajvaz's *The Other City*, there is also a man walking through Prague, a *flâneur* documenting the secret paths, chance meetings, and curved streets of the Czech capital. Ajvaz's narrator takes his place "in a long tradition of «Prague walkers», stretching all the way from the pilgrim in Jan Amos Comenius's seventeenth-century allegory *The Labyrinth of the World* to the twentieth-century poetry of Guillaume Apollinaire, Vítězslav Nezval, and Vladimír Holan".⁴² In *The Other City*, the reader will also find a new mythical geography because Ajvaz's Prague is repopulated by ghosts, eccentrics, talking animals, and statues. They confront Ajvaz's *flâneur* on his wanderings forcing him to notice more and more cracks in familiar places, until "the other city" begins to open up, parallel with the real Prague but invisible to its inhabitants. As Jonathan Bolton notices, *The Other City* can be seen as a

guidebook to this invisibility, reminding us that we see least clearly what is most familiar. Only when we remove objects from "the network of purposes" that entangle them, will we awaken to the possibility of seeing them anew; only then will libraries turn into jungles, only then will we notice hatchways leading inside statues and ocean waves lapping at our bedspreads.⁴³

*The City Builder*⁴⁴

Konrád's early novel *The City Builder* is semiautobiographical and recalls his work at the Budapest Institute of Urban Planning. Although shifting in time and space, the novel does not exhibit narrative progression. The continuity of structure and plot is provided by the first person narrator who documents his memories and views on the people and world around him. The narrator of *The City Builder* is a city planner, an architect, a city builder in an unnamed provincial Eastern European city who comes from a long line of city planners and builders. But while his great-grandfather "selected the bricks himself, testing them for a steely ring with a hammer (...) [and] toppled over rooftrees with a long-handled ax, and when it came to lifting and crushing stone, he outdid his day laborers"⁴⁵, the narrator does not possess his ruthlessness. He is instead a:

city planner in the early phase of socialism. From [the] bourgeois (...) [he] became a member of the intelligentsia, and was servant of law and order, agent of an open future, wizard of upward-soaring graphs, and self-hating hawker in an ideology shop, all in one. (...) [His] father was a private planner, (...) [he] was a planner employed by the state. To make decisions about others (...) [his father] needed money, (...) [he] (...) [has his] office. What makes others envy (...) [him], what enables (...) [him] to imagine in arrogant moments that (...) [he is] what (...) [he is], are wealth and power, and of these (...) [they] both had more than (...) [their] share.⁴⁶

⁴² J. Bolton, *Reading Michal Ajvaz*, "Context", no. 17, <http://www.dalkeyarchive.com/book/?fa=customcontent&GCOI=15647100511460&extrasfile=A1260DE2%2DB0D0%2DB086%2DB6C01D239DCE1501%2Ehtml> (access: 8.01.2013).

⁴³ J. Bolton, *op. cit.*

⁴⁴ The novel was translated into English by Ivan Sanders in 1977 and 2007.

⁴⁵ G. Konrád, *The City Builder*, Dalkey Archive Press, Champaign–London 2007, p. 54.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 75.

As a young city planner he “wanted to build a great city, (...) a new city (...) in whose identical neighborhoods families, equal in social position, would no longer disdainfully keep apart”⁴⁷; as a middle-aged man he became “state-owned, and a loyal socialist, (...) a technician of a centrally prescribed military strategy, at middle level in the pyramid of decision making”⁴⁸ satisfied with his modest share of power and glad that he has not completely been dehumanized by the repressive system that had made him.

The City Builder allows one more reading, one in which the novel is elevated to a series of “universal life situations and archetypal confrontations”.⁴⁹ In this reading, the narrator performs “Everyman”⁵⁰: he is a husband, lover, father, son, *flâneur*, *bourgeois*, revolutionary, socialist, and technocrat. He has a vision of the city that is unique and universal, utopian and real, a vision that could be shared by an individual and the mass alike – an Everyman’s vision:

I dream of a city in which action is synonymous with change, where I have a right to my surroundings, where I don’t exist for the city but am wooed by it; where only after consultation with me could decisions be made about me; (...) where I am a reformer because of my ideas, not because I have been appointed; (...) where the front pages of newspaper contain intellectual revelations, and the community rewards those who are different; where a high school is run differently from a chicken farm, and a teacher teaches by sharing his interests with his students; (...) where entire streets are bulletin boards, and everyone can paint the sidewalks and address passers-by; where there is music in public squares and people take pleasure in shaping their environment.⁵¹

Similarly, the city builder’s cynicism and quiet despair, his anguished litanies, appeals, and exhortations on the limitations of the city life can be read as belonging not only to himself or his fellow citizens’ in an unnamed provincial Eastern European city but as all peoples’ dreaming for a more meaningful life.

I don’t want a city in which pedestrians are chased by warning signs amid ruined or abandoned walls; where nothing is allowed, nothing is possible, nothing is worth the trouble; where ready-made regulations stare at me from shopwindows. I don’t want a city where everything stays the same, where suspicion oozes from plaster walls, [where] squares are contaminated by idiotic monotony and a heap of garbage on the corner reminds me of my deformities. I don’t want a city where I cower to avoid being snapped at, until I am snapped at for cowering; where greatness is an obtrusion, cowardice is peace, and talk is conspiracy; where I have to like the way things are because they cannot be otherwise; where cunning nobodies search the bunkers of wasted years, and humanity is an irritable substance, a graphic illustration of inattention, the refutation of my hopes, where street-corner lottery-ticket vendors represent transcendence.⁵²

⁴⁷ *Ibidem*, p. 79.

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 80–81, 83.

⁴⁹ I. Sanders, *Freedom’s Captives: Notes on George Konrád’s Novels*, “World Literature Today” 1983, no. 57, p. 211.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ G. Konrád, *op. cit.*, pp. 120–122.

⁵² *Ibidem*, p. 119.

Seen in this light, even his profession is “a curiously ambivalent, all-inclusive metaphor. On the one hand, the planner is the artist, the creator, the preserver of civilization; but obsessed with his goals, he is also a ruthless and amoral manipulator”.⁵³

Finally, *The City Builder* is a novel in which the city is as much the main protagonist as the city builder. Even though a “coupling of stone and light”, the city is presented as a living organism, as “a stretched-out body in the folds of a mountain”⁵⁴ whose “white-stoned City Hall” and “Central European Square”, with its impressive public buildings and statuary “mentioned in histories of architecture”,⁵⁵ remind the narrator that he is actually there because of the city and not the other way around. This is one of the reasons why the narrator finds his “gossipy provincial”⁵⁶ city at the same time comforting and imprisoning, irreplaceable and loathsome, “an Eastern European showcase of devastation and reconstruction” that “can welcome the enemy with salt and bread, and, having taken crash courses in the art of survival (...) change its greeting signs, statues, scapegoats – its history”.⁵⁷

Conclusion

It can be seen that visualization of the urban space in the twentieth century Central European literature demonstrates a complex and, at moments, a similar development of the city image. Finding hints and clues in the works of the leading urban-and-social space historians and sociologists, this paper has attempted to assert that literature, in being at least in part the reflection of life, also shares their affinity to employ and examine similar subject matters. The interest in the city in literature firstly occurred in the Bible and has regularly reemerged in each and every national literature. It has occupied Daniel Defoe, Charles Dickens, Émile Zola, Joseph Conrad, and T.S. Eliot on the Old Continent as well as Theodore Dreiser, Frank Norris, Ralph Ellison, William Faulkner, Thomas Pynchon, and many other writers on the New. It has become one of the main existential dilemmas in the works of the twentieth century Central European writers as well. Sharing a number of features such as the first-person narrator, the centre-periphery opposition, the figure of the flâneur, the Bakhtinian perspective, the use of particular well-known places, etc., Central European writers open a discursive space on the city as the image of the world, time, society, national, or multi-national culture and give it their own touch. Some, like Michal Ajvaz, use the character of the *flâneur*, strolling through the present-day city and the creative principles of magic realism to draw attention to “the other cities” invisible to us because we are caught up in our own habits of seeing. Others, like George Konrád, imbue their portrait of the city with their own memories successfully avoiding the impersonality of the post-modernist fiction. The rest,

⁵³ I. Sanders, *op. cit.*, p. 211.

⁵⁴ G. Konrád, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 176.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 22.

⁵⁷ *Ibidem*.

like Marija Jurić Zagorka, visualize the city as the cultural, political, and historical (memory) space in/out of the context of other major cities/regions/countries.

Bibliography

- Ajvaz M., *The Other City*, Dalkey Archive Press, Champaign–London 2009.
- Boesendorfer J., *Crtice iz slavonske povijesti*, Privlačica, Vinkovci 1994.
- Bolton J., *Reading Michal Ajvaz*, "Context", no. 17, <http://www.dalkeyarchive.com/book/?fa=custom-content&GCOI=15647100511460&extrasfile=A1260DE2%2DB0D0%2DB086%2DB6C01D239DCE1501%2Ehtml> (access: 8.01.2013).
- Harwood C., *Writing in the Time since Time Exploded: The Czech Novel, 1990–2002*, "World Literature Today" 2003, vol. 77.
- Janaszek-Ivaničkova H., *Slavic Literatures in the Chaos of Postmodern Changes*, "Neohelicon" 2006, vol. 2.
- Johnson J., *Literary Geography: Joyce, Woolf, and the City*, "City" 2000, vol. 4.
- Konrád G., *The City Builder*, Dalkey Archive Press, Champaign–London 2007.
- Lehan R., *The City in Literature: An Intellectual and Cultural History*, University of California Press, Berkley–Los Angeles–London 1998.
- Mažuran I. et al., *Od turskog do suvremenog Osijeka. Zavod za znanstveni rad Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Osijeku*, Gradsko poglavarstvo Osijek and Školska knjiga d.d., Zagreb–Osijek 1996.
- Miller J.H., *Topographies*, Stanford University Press, Stanford 1995.
- Moretti F., *Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms*, Verso, London 1998.
- Plevnik B., *Stari Osijek*, Radničko sveučilište Božidar Maslarić, Osijek 1987.
- Sanders I., *Freedom's Captives: Notes on George Konrád's Novels*, "World Literature Today" 1983, vol. 57.
- Sršan S., *Osječki ljetopisi 1686–1945*, Povijesni arhiv u Osijeku, Osijek 1993.
- Zagorka M.J., *Kako je nastao Vitez slavonske ravnine? Historijski podaci za novi roman Hrvatskog Lista*, "Hrvatski List" 1937, vol. 349.
- Zagorka M.J., *Moji osječki dojmovi*, "Hrvatski List" 1937, vol. 348.
- Zagorka M.J., *Vitez slavonske ravnine*, Stvarnost, Zagreb 1983.

Anna Nacher

Institute of Audiovisual Arts, Jagiellonian University in Kraków

Images of the City in the Making: Participatory Mapping, Dynamic Data Processing and Collective Knowledge

Abstract: The article focuses on the practices relevant for digital mapping based on dynamic data processing and GIS. I argue that participatory mapping can be seen as a form of data driven activism and as such it is first and foremost the example of the collective knowledge. Hence, the primary function of the images (e.g. maps) produced in the process is not so much the representation of the city as rather it is the role they play in the dynamic operations of knowledge production on a grassroots level. Given that the computing technology and data processing saturate the social relations of the contemporary urban environments to the considerable extent, certain shift in the scope of analysis is required: the focus on how the images emerge and how they act in the world seems to be more relevant than the traditional analysis of the city's visual representation.

Key words: geomedial, urban computing, participatory mapping, data-driven activism, Ushahidi, Crowdmap

One of the most widespread types of images related to urban landscapes today is digital mapping in various forms. It appears almost ubiquitous: the users of mobile devices increasingly rely on geolocating applications to find their way across the seemingly chaotic urban jungle. The recent case of the widely discussed and highly controversial 2012 decision of Apple to develop its own mapping app for iOS6 while discontinuing its longstanding fruitful cooperation with Google Maps (introduced as part of iOS in 2007) seems particularly significant with this regard. It has instigated a strong wave of anger and frustration from their users as well as a massive flurry of media debates on the motivation behind introducing a service which proved to be peppered with minor and not-so-minor flaws. One of the journalists has quite straightforwardly called this new application “moronic”,¹ stressing at the same time the fact that “in today's [mobile devices] market, good maps are the must-have”.²

¹ M. Wright, *Apple's Moronic New Maps: This Is Turning into a Disaster*, “The Telegraph”, 21.09.2012, <http://blogs.telegraph.co.uk/technology/micwright/100007771/apple-moronic-new-maps-this-is-turning-into-a-disaster/> (access: 14.09.2013). The whole thread in the media debate concerned all kinds of lists with “the most...” (ridiculous, serious, stupid, etc.) mistakes spotted in the new app. cf. B. Fitzgerald, *Apple Map Fails: 19 Ridiculous Glitches Spotted in Apple iOS6 Anti-Google App.*, “Huffington Post”, 20.09.2012, http://www.huffingtonpost.com/2012/09/20/apple-map-fails-ios-6-maps_n_1901599.html (access: 15.09.2013).

² *Ibidem*.

The plethora of infamous geographic mistakes plaguing Apple's mapping app has become the subject of the blog bearing the tell-it-all title "The Amazing iOS6 Maps",³ the sarcastic undertones of which couldn't escape anyone who has had the possibility to compare actual experience with the company's marketing slogan. To those who did not get the specific sense of humour, however, the author offered the clarifying undertitle: *The Apple iOS Maps are amazing. Not*. In some cases the flaws were much more than just a joke: the spotted glitches became even a matter of life and death when the Australian police officially warned users to steer away from this popular iOS feature, given the specificity of the vast spaces across the Australian continent.⁴ Nevertheless, there also came those people who assumed the glitches incorporated in the 3D mapping feature available for iPhone4 were a work of art in their own right. One of them is a Swedish engineer specializing in developing the graphic software, Peder Norrby, who has started collecting the glitches, reworking them with popular digital tools and finally presenting the whole collection as a Mapglitch set on Flickr,⁵ continuing the long tradition of seeking in cartography the heart of creative inspiration.⁶

In my article I would like to focus mostly on the changing nature of such digital imagery, available throughout urban environments imbued as they are with networked information, which itself is undergoing a significant technological shift toward what some researchers see as the new paradigm of computing technology. Such images are not so much a representation of the city as they rather are symptomatic of the processes of collective knowledge formation, often leading to a data-driven activism. Both post-desktop computing based on the heavy use of various forms of mobile media and the growing role of M2M communication (which contributes to a nascent phase of the internet-of-things or the internet-of-things-and-human,⁷ based on RFID technology) seem to considerably influence the whole communication environment of contemporary cities, with the most notable cases coming from either the systems of management based on the idea and corporate software designed with the concept of the "smart city" in mind (for example IBM's campaign Smarter Cities, a part of the wider

³ *The Amazing iOS6 Maps*, <http://theamazingios6maps.tumblr.com/> (access: 14.09.2013).

⁴ C. Thompson, *Australian Police Warn of Apple Maps' Life-threatening Flaws*, CNBC, Global Post, 11.12.2012, <http://www.globalpost.com/dispatch/news/business/technology/121211/australia-police-apple-maps-dangerous-iphone-5> (access: 14.09.2012).

⁵ <http://www.flickr.com/photos/pedernorrby/sets/72157632277119513/> (access: 16.09.2013). Cf. K. Vanhemert, *Beautifully Warped Landscapes from Apple's Glitchy Maps App*, Wired.com, 7.01.2013, <http://www.wired.com/design/2013/07/beautifully-warped-landscapes-from-apples-glitch-prone-maps-app/> (access: 10.09.2013).

⁶ Cf. N. Thompson, Independent Curators International (eds.), *Experimental Geography: Radical Approaches to Landscape, Cartography and Urbanism*, Melville House Books, New York 2009; L. Mogel, A. Bhagat (eds.), *An Atlas of Radical Cartography*, "Journal of Aesthetics and Protest Press", New York 2008; K. Harmon, G. Clemans, *The Map as Art: Contemporary Artists Explore Geography*, Princeton Architectural Press, Princeton 2010.

⁷ Cf. R. van Kranenburg, *The Internet of Things: A Critique of Ambient Technology and the All-Seeing Network of RFID*, Institute of Network Cultures, Amsterdam 2008.

Smarter Planet⁸ program, or Oracle's Smart City Platform Solution⁹) or from the process of the "datafication" of the public transport use (in the vein of London's Oyster Card). The idea of ubiquitous (or pervasive) computing, outlined by Mark Weiser back in the late eighties and early nineties,¹⁰ is quickly becoming an everyday reality for urban dwellers, not (just) a futurological dream or phantasy. According to Ulrik Ekman (who draws upon the inspiration from Lev Manovich's 2006 essay on the "Poetics of Augmented Space"¹¹), the 2000s "are arguably preoccupied with physical space filled with electronic and visual information".¹² The conceptualization of the latter, however, seems more problematic than ever – on the surface, we live in a society overflowed with digital imagery (the sheer amount of data related to visual content shared across the internet today is simply breathtaking). Yet, as Ekman insightfully points out, "the viscosity of a ubicomp culture, if any, is still a rather open question".¹³ The feeling that the current phase of digital culture is developing beyond viscosity and undergoing a crisis of representation is shared knowledge among those who pay closer attention to urban informatics and collective mapping. According to Roger Malina, "The ability to toggle between the bird's eye view and the «street view», and the ability to view maps that have multiple layers simultaneously are driving artists and others to develop new forms of representation".¹⁴ What should be noted as well is the fact that, to a growing extent, such imagery is the product of collective knowledge sharing, which makes its own operation visible through many procedures of dynamic data processing in real time. Therefore, I would like to call for a certain shift in interpretation: to break the tendency of treating the particular images, i.e. digital participatory maps, which often are the outcome of such processes, primarily or exclusively as digital "objects" in their own right and to read them more as practices and processes instead.

⁸ IBM official website, <http://www.ibm.com/smarterplanet/uk/en/overview/ideas/index.html> (access: 23.09.2013).

⁹ Oracle's official website, <http://www.oracle.com/us/industries/public-sector/national-local-government/city-platform/index.html> (access: 14.09.2013).

¹⁰ M. Weiser, *The Computer for the 21st Century*, "Scientific American", September 1991; Cf. P. Dourish, *Where the Action Is: The Foundations of Embodied Interaction*, The MIT Press, Cambridge–London 2001; M. McCullough, *Digital Ground: Architecture, Pervasive Computing, and Environmental Knowing*, The MIT Press, Cambridge–London 2004; G. Bell, P. Dourish, *Divining a Digital Future: Mess and Mythology in Ubiquitous Computing*, The MIT Press, Cambridge 2011.

¹¹ L. Manovich, *The Poetics of Augmented Space*, "Visual Communication" 2006, no. 5.

¹² U. Ekman, *Introduction*, [in:] U. Ekman (ed.), *Throughout: Art and Culture Emerging with Ubiquitous Computing*, The MIT Press, Cambridge 2013, p. 12.

¹³ *Ibidem*, p. 3.

¹⁴ L. Bird, *Hybrid Cities: Interviewing Roger Malina, Mariateresa Sartori and Bryan Connell, Furtherfield*, 15.05.2013, <http://www.furtherfield.org/features/interviews/hybrid-cities-interviewing-roger-malina-mariateresa-sartori-and-bryan-connell> (access: 29.09.2013).

Mapping in the hybrid space

It is of little doubt today that the concepts of a hybrid and augmented space maintain more validity with regard to our everyday experience with networked information technologies than the idea of virtual reality, so dear to cybercultural theorizations in the nineties. In 2006 Adriana de Souza e Silva introduced the useful term of hybrid space¹⁵, understood as “mobile spaces, created by the constant movement of users who carry portable devices continuously connected to the Internet and to other users”¹⁶. It develops, according to de Souza e Silva, both through social interactions between users and their simultaneous connection to the Internet. However, back then most of the case studies analyzed by the researcher came from Asian countries (mainly Japan, where 3G technology was introduced as early as in 1998 and where 3 years later it became commercially available) as well as from Scandinavia (which again was the first region in Europe with 3G technology implemented commercially in 2002). It wasn't until Apple's iPhone had been introduced and became an instant hit among its users that we could have a glimpse of the world where “devices possess both communication and computing capabilities and are therefore more than mobile telephones”¹⁷ on a mass scale.¹⁸ Only then did it become clear that hybrid space not only merges virtual and physical space but it also has a strong social component and that this new type of device indeed constitutes a new kind of interface as well. What in 2006 (the date of the publishing of the seminal articles on the changing relations between physical space and networked media both by Adriana de Souza e Silva and Lev Manovich) looked like the tip of the iceberg, in 2011 could be observed quite clearly in its full swing: as de Souza e Silva and Gordon notice in their preface to the book on “net locality”, the mobile phones that would be “only [a] phone” by then had become a rarity.¹⁹ Most devices are equipped now with GPS functionality and a sophisticated operating system (be it iOS, Android, or Windows), which enables it to run the applications that determine how the device can be used in the first place.

What becomes pretty obvious as well is the fact that the spaces we move across today are filled with all kinds of data, hence our everyday activity strongly relies on massive data

¹⁵ A. de Souza e Silva, *From Cyber to Hybrid: Mobile Technologies as Interfaces of Hybrid Spaces*, “Space and Culture” 2006, vol. 9.

¹⁶ *Ibidem*, p. 262.

¹⁷ *Ibidem*, p. 263.

¹⁸ iPhone wasn't the first device of this sort – a number of models of Nokia (9000, N series and E series), HTC, Kyocera and BlackBerry could be counted among its predecessors but none of them gained such popular acclaim, let alone created the specific media ecology organized around a particular device (with AppStore giving the impulse for the development of the whole universe of distinctive apps dedicated to various fields of users' activity, including location and other forms of relations with geographical space). It is also noteworthy that since then some considerable critique has been applied to the strategies employed by Apple which apparently lead to the creation of the complicated and rich, albeit closed system consisting of hardware (computers, tablets and smartphones), software (operating system and applications) as well as retail platforms (iTunes and App Store) and data cloud (me.com transformed in 2011 into iCloud).

¹⁹ A. de Souza e Silva, E. Gordon, *Net Locality: Why Location Matters in a Networked World*, Wiley-Blackwell, Malden–Oxford 2011.

processing – to which more often than not we contribute unwillingly or even unknowingly (with the advent of ambient informatics, intelligent architecture and data-driven urban management systems). More concepts of a similar sort soon followed, which was signalled by the rise of the related terminology, albeit most of it was concerned more with a shift in technology design than with sociocultural patterns, like “urban computing”,²⁰ “ambient informatics”²¹ or “everyware”.²² All of it – including the concept of augmented space – in 2006 still seemed to sway a bit on the brink of a futuristic imagination of cutting-edge, high-end technology, which now describes our everyday, most mundane realities with “physical space overlaid with dynamically changed information”.²³ Lev Manovich noticed the two-way mode of its functioning: a set of technologies thanks to which the augmented space comes into effect either deliver the data to the physical space (as, for example in the case of applications based on augmented reality or other screen-based forms of presentation in public) or extract them from the surrounding space (for example a number of monitoring technologies, including also the numerous cases of dataveillance). Manovich divided these technologies into three neatly designed categories (surveillance, cellspace, and electronic displays), focusing on the aspect of the augmentation of the physical space but at the same time highlighting the fact that it inevitably involves all kinds of monitoring of the activity of the users. The physical space becomes multidimensional in the process, but what is equally important, the spatial logics based solely on traditional geometry loses its grip, which leads Manovich to a reconfiguration of the Foucaultian model of a Panopticon drawn upon the “geometry of [the] visible”.²⁴ According to Manovich, there are symptoms of a broader cultural shift which gives rise to the logics in more of fields and functions replacing discourse based on the binary of visibility/invisibility. That itself would require some considerable theoretical work on the visual studies in the era of networked information, so strongly based on wireless communication.

This is precisely the kind of technology which probably in a most decisive way contributes to the process of undermining the existent, longstanding tradition of geometrical spatial order, as it works based rather on the strength of signals, fluctuations of the fields of energy, characteristics of the built environments (shapes of the buildings and quality of the materials used) and even on the meteorological conditions, rather than on any geometrical premise of solely distance from the source. The wireless communication functions for all post-desktop computing technology as the sort of glueing force that underlines the processes of connecting the whole plethora of devices into informational networks, enabling the visualization

²⁰ M. Shepard, A. Greenfield, *Urban Computing and Its Discontents: Situated Technologies Pamphlets 1*, The Architectural League of New York, New York 2007.

²¹ *Ibidem*. Cf. A. Greenfield, *Everywhere: The Dawning Age of Ubiquitous Computing*, New Riders, Berkeley 2006; M. Shepard, *Sentient City: Ubiquitous Computing, Architecture and the Future of Urban Space*, The MIT Press, Cambridge–London 2011, Cf. also *Sentient City Survival Kit*, <http://survival.sentientcity.net> (access: 15.09.2013).

²² A. Greenfield, *op. cit.*

²³ L. Manovich, *op. cit.*, p. 220.

²⁴ *Ibidem*, p. 224.

of geographical data (often in real time, as the subjects move through the city space). Even considering the range of the incongruent communications standards does not prevent one from noticing the growing cultural role of wireless technology in its many incarnations, from cellular, 3G and LTE through GPS, WiFi, Bluetooth and, finally, RFID technologies. Therefore, this fact alone would be enough to try to reformulate certain tenets of cultural studies focused on the ontology of visual objects. According to Adrian Mackenzie, who analyzes the technological components of wireless connectivity (like antennae, router and the topology of the service), wireless technology gives a major impulse toward the formation of a whole new media ecology, based on hybrid conjunctivity, where “We could think of wireless networks as prepositions (‘at’, ‘in’, ‘with’, ‘by’, ‘between’, ‘near’, etc.) in the grammar of contemporary media. Because of their pre-positional power to connect subjects and actions, wireless networks act conjunctively, they conjoin circumstances, events, persons and things”.²⁵ Invisible as it is, it should not vanish from the field of inquiry, especially while analyzing the current state of digital imagery, which for the most part consists of data visualization, including all forms of cybercartography based on the heavy use of GIS. Wireless communication not only plays a decisive role in the possibilities of blurring the lines between physical space and digital information but it also stimulates and forms the conditions of collective image production and massive data processing within urban space. It seems especially important with regard to collective, participative mapping, where the imagery is at the same time a form of knowledge gathering and dissemination. A few specific examples, ranging from Crowdmap, a collective online mapping tool, to some art projects informed by the premises of neogeography²⁶ should provide the necessary explanation.

Crowd- and crismapping

When in late August of 2011 a strong tropical cyclone hit the East Coast of the United States, it became pretty obvious that the occurrence is so much stronger than the average summer storm. Named Irene, it proved to be one of the costliest and most devastating natural catastrophes that had so far affected the region along a coast that rarely happens to succumb to these kinds of events. The mayor of New York City declared the state of emergency, which was followed by parts of the city being mandatorily evacuated. The city of New York as well as the upper parts of the state were heavily affected by floods, sewage and electricity failures as well as communication and transportation outages. The next year brought yet another disaster of a similar sort – hurricane Sandy struck in October 2012, yet again wreaking havoc across much of the metropolis. In both cases the affected urban dwellers resorted to crisis mapping. Apart from Google Crisis Map, dedicated to damage assessment, informa-

²⁵ A. Mackenzie, *Wirelessness as the Experience of Transition*, “Fibreculture Journal” 2008, no. 13, <http://thirteen.fibreculturejournal.org/fcj-085-wirelessness-as-experience-of-transition/> (access: 26.09.2013).

²⁶ S. Rana, T. Joliveau, *NeoGeography: An Extension of Mainstream Geography for Everyone Made by Everyone?*, “Journal of Location Based Services” 2009, vol. 3, no. 2.

tion on power outages and possibilities of looking for suitable resources,²⁷ New Yorkers soon started self-organizing with the help of Crowdmap (for example, the Watershed Post offered much needed information and advice to rural communities in the Catskill Mountains,²⁸ which got extensive coverage also in the national media).

The open source mapping tool implemented by the affected communities is an interesting example of a reverse technology transfer in its own right – it has evolved out of the services offered by Ushahidi, a Kenyan website developed since 2008 with the aim of assisting the people in need during the outbreak of political crisis, whose name in Swahili means “testimony” or “witness”²⁹. When in 2008 the election process brought about a wave of violence and the information blockage effected by the then president-elect Mwai Kibaki, Ushahidi has been conceived by a group of civic-minded bloggers and social media enthusiasts as a means of help. During the political crisis in Kenya it served as the only legitimate source of information on acts of violence committed by the government forces, situations that required intervention and people who needed assistance. It has been designed in a way that would not preclude even the simplest tools of communication: the reports and data could be provided in text formats, as simple text messages operated from the average African user’s cellphone. Since 2008, Ushahidi has developed two important services: SwiftRiver allowing for data gathering which supports its other tools aimed at information visualization, and Crowdmap, a customizable mapping platform. Recently Ushahidi has developed also a line of hardware aimed at connecting to the Internet even in the most difficult environment plagued with power outages or the lack of a reliable electric network – BRCK is a backup generator for the Internet.

Since its implementation in 2010, Crowdmap has served a number of purposes, including such differentiated areas of practices as crisis management (the Occupy movement, post-Fukushima Japan and natural disasters around the globe with the most notable case of the recent earthquake in Haiti) on the one hand, and experiential marketing on the other. Ushahidi has grown out far beyond its initial goals of crisis reporting. According to the official blog, today among its clients one can find the World Bank, Al Jazeera and the United Nations.³⁰ The process of mainstreaming the solutions worked out by Ushahidi is illustrated by the fact that Ory Okolloh, one of the service’s initiators, in 2011 was invited to work at Google as a Policy Manager for Africa.³¹ The visibly trending phenomenon of collaborative mapping has been spotted too in the digital art scene: in 2011 a few initiatives were awarded Honorary Mentions in the Digital Communities category at the Prix Ars Electronica in Linz. The awards went to Ushahidi, from the Humanitarian OpenStreetMap Team and Grassroots Mapping. Another initiative, Boskoi, the app allowing for finding edible resources out in the open and throughout cities, used the Ushahidi-based interface. Ushahidi has also gained

²⁷ Google Map Crisis Map, <http://google.org/crisismap/2012-sandy> (access: 20.09.2013).

²⁸ <http://www.watershedpost.com/sandy> (access: 20.09.2013).

²⁹ <http://www.ushahidi.com> (access: 20.09.2013).

³⁰ <http://ushahidi.com/services> (access: 20.09.2013).

³¹ Ory Okolloh blog, Kenyan Pundit, <http://www.kenyanpundit.com/2010/12/23/stepping-down-as-ushahidi-executive-director/> (access: 22.09.2013).

a significant amount of attention and media coverage.³² Even a quick look at the list of Crowdmap's deployments reveals that the majority of its users contributes with just a few reports, as if testing the service. Such a provisory conclusion is, however, supported by the in-depth quantitative analysis authored by the team at CrowdGlobe, which revealed that a stunning 93% of all uses available in 2011 had fewer than 10 reports.³³ At the same time, 61% used the default settings, which means that it has not been customized. What counts, however, is the relevance of the most visible deployments, which usually concern the local problems: usually seeking a solution for a specific problem (according to CrowdGlobe's report, 63% of the users had created the map to cover the events of processes in the city where they live).

Crowdmap quite often happens to be deployed as an efficient tool of participatory urban design. Good examples come from different places across the world:

- PragueWatch, <http://praguewatch.cz/> – a campaign to get citizens involved in the process of urban design through monitoring the urban development and revitalisation process, supported by the Open Society Fund Praha;
- Alerte.md, <http://www.alerte.md/> – a crowdsourced campaign created in cooperation with municipality to map the problems (from a high rate of criminal activity to the expensive entries to public parks) and suggest solutions in Chisinau in Moldova, with the majority of information in Romanian but also with a few discussions in Russian, also supported by the Open Society Fund;
- City of Melbourne Urban Forest Crowdmap, <https://melbourneurbanforest.crowdmap.com/> – a map where citizens can exchange the information on their favourite plants across the city and suggest solutions for effective greening of the city;
- React!/Reagiraj!, <http://www.reagiraj-bidibezbedna.mk/> – an initiative against violence toward girls and women in Skopje, which in its current situation often goes unnoticed and unreported – thanks to anonymity provided by the Crowdmap the data on such acts can be gathered and used as a strong case in favour of improvements in urban policy on public safety;
- DemocraCity, <http://thedemocracypoint.org/> – a grassroots initiative aimed at improving the public space and environment of Toronto; it also serves as a community forum where the users involved can share their ideas and suggest solutions;
- Territorios invisibles, <https://cordonindustrialrosario.crowdmap.com/> – a map of Rosario in Argentina documenting the environmental hazards in the industrial part of the city.

Yet the Kenyan platform – although well described, widely implemented and popular – is just one among many solutions typical for grassroots, data-driven map activism. There are also other tools and services enabling participatory, open-source and non-proprietary mapping, such as: OpenStreetMap, which has been designed and implemented in 2004 by

³² A. Giridharadas, *Africa's Gift to Silicon Valley: How to Track a Crisis?*, "New York Times", 13.03.2010, http://www.nytimes.com/2010/03/14/weekinreview/14giridharadas.html?_r=0 (access: 15.09.2013).

³³ *Mapping the Maps. A Meta-level Analysis of Ushahidi and Crowdmap*, A Report of the Internews Center for Innovation & Learning, May 2012, Washington DC, <http://crowdglobe.net/report> (access: 24.09.2013).

Steve Coast as an act of protest against proprietary mapping services (including geolocalized massive data sets, for example on transportation systems) widespread back then in the UK. OpenStreetMap is symptomatic of such a new type of imagining, based on crowd-sourced GIS, where the local knowledge of particular users matters – in the early days of the service, the main information on topography was provided by cyclists, which contributed to the different scale order, closer to the everyday activity and proprioceptive sensibility of humans than to the abstract operations of satellite imagery converted to a digital map. OpenStreetMap is often perceived as an open-source counterpart to the Google Maps and in fact some institutional actors have recently switched to this alternative format (among them Foursquare, Craigslist and, for a few months in 2012, Apple). The list of research projects based on OpenStreetMap³⁴ also shows how dynamically this field of inquiry and innovation has been developed over the last few years. Yet another significant platform for DIY geodata and crowdsource cybercartography, Grassroots Mapping,³⁵ a part of the Public Laboratory for Open Technology and Science,³⁶ operates in a similar area: providing geoimagery on a microscale, with a set of simple tools (like balloon or kite mapping) which can be easily made at home. Grassroots Mapping addresses the users posing a rhetorical question: “Do you disagree with the official version of your geography?”, which, however, presents a very rich meaning. Public Laboratory is first of all a platform of shared knowledge, offering all kinds of tutorials and information exchange on everything that concerns DIY geoimagery and the techniques of GIS: from the manual to build one’s own balloon mapping kit (it also sells one) to explaining data formats and the software needed.

In most cases the digital image is just the tip of the iceberg and functions as a surface covering the rich ecosystem of discussions on relevant social issues, and the negotiations of guidelines for urban design and civic activity. Following the proposition by Bruno Latour, Valerie November and Eduardo Camacho-Huebner, we could call for understanding this kind of a map as navigational (and as opposed to mimetic). While the latter establishes a simple relation of geometric and symmetric correspondence with the world based on the procedures of resemblance (asking how the map relates to the presented territory), the former seems much more interesting for my purpose. As the French authors argue: it “allows one to move away from it [territory] and deploy the whole chain of production that has always been associated with map making”.³⁷ The word “navigational” has, however, changed its meaning: in the age of online mapping platforms and services, it makes sense because “The users of the platforms are engaged in receiving and sending information to allow other agents to find their way through a maze of data”.³⁸ It also changes the cultural sense of mapping retroactively: the maps and their use is seen as the act of logging in “on

³⁴ <http://wiki.openstreetmap.org/wiki/Research> (access: 24.04.2013).

³⁵ <http://grassrootsmapping.org/> (access: 25.04.2013).

³⁶ <http://publiclab.org/> (access: 24.04.2013).

³⁷ V. November, E. Camacho-Huebner, B. Latour, *Entering the Risky Territory: Space in the Age of Digital Navigation*, “Environment and Planning D: Society and Space” 2010, vol. 28, p. 586.

³⁸ *Ibidem*.

those platforms in order to feed «databanks»”.³⁹ What enables a navigational use of maps is precisely the fact that the way they operate is not mimetic – it is rather based on a shared set of conventions, including data processing standards (for example latitude vs. longitude). According to Latour, the November and Camacho-Huebner digital technology gave the impulse towards a shift from the mimetic to the navigational interpretation of maps. This shift seems also to include a certain performative component as most of the participatory mapping is knowledge formation in the making, a process which thanks to real-time mapping is to a great extent self-reflexive – a point which will be best illustrated with some propositions in the field of digital art.

The city as the arena of data-driven activism

Such developments in the field of participatory mapping as the aforementioned are accompanied by the art world's interest in neogeography, cybercartography and geomediality. At least since 2002–2003, when the term of “locative media” has been coined by the group of artists, curators and researchers gathered around the RIXC Center for New Media in Riga which started circulating in wider circles of the global art world, many art projects have employed the dynamic, technologically-enabled, real-time mapping as a method of experimentation with the new media.⁴⁰ Back in the beginning of the XXI century the technologies were still somewhat crude (compared to the current ubiquity of GPS-enabled mobile media), which invited the use of the imagination and contributed to the innovative combination of ad-hoc networked media. Although locative media art has a much longer genealogy (with its obvious points of reference: situationists and their psychogeographic drifts, land art, and the networked and performance art of conceptualists), the concept itself has been used in a wider context: as an umbrella term for the experimental combinations which invited discussions on the practice of mapping in the increasingly commodified and standardized augmented space, which, according to the already mentioned conclusions from Manovich (and others), was to a great extent based on tracking technology contributing to the post-panoptic regimes of the society of control. The whole new field of art has developed around the practices of map making and the main issues of cartography as a social practice, which was partly inspired by the new developments in human geography itself.⁴¹ One of the significant art projects in this field is *BioMapping* by Christian Nold carried out since January 2004 in

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ R. Smite, *Creative Networks in the Rearview Mirror of Eastern European History*, Theory on Demand #11, Institute of Network Cultures, Amsterdam 2012; L. Dudareva, *Potential of Locative Media in Practice of Landscape Architecture (2005–2008)*, [in:] J.M. Prada (ed.), *Inclusiva-net #2: Digital Networks and Physical Space*, Madrid 2009, http://medialab-prado.es/article/documentacion_2_encuentro_inclusiva-net (access: 20.04.2013).

⁴¹ N. Thompson (ed.), *Experimental Geography: Radical Approaches to Landscape, Cartography and Urbanism*, Melville House, New York 2009; A. Gordon et al., *An Atlas of Radical Cartography*, Journal of Aesthetics and Protest Press, Los Angeles 2010; K. Harmon, *The Map as Art: Contemporary Artists Explore Cartography*, Princeton Architectural Press, New York 2010. Cf. S. Rana, T. Joliveau, *NeoGeography...*, *op. cit.* There is

a few locations around the world, including Greenwich, Stockport and Fulham (UK), San Francisco (USA) and Paris (France) among others. The participants explore their urban environments wearing a special device designed by the artist which gathers data from their Galvanic Skin Response (their emotional arousal based on the temperature of the skin and heart beat rate) in conjunction with their geographical localisation (it is GPS and bio-sensor enabled). The groups involved in the project then analyse the data and annotate it into individual emotional tracks mapped with GPS during walks around the city. The outcome of the work is a special Emotional Map, which shows the experiential and affective city, yet from the intersubjective angle.⁴²

All of the projects mentioned above reconfigure the regimes of knowledge production, especially in cartography, where the idea of an objective and de-personalised mode of data gathering has been crucial for the very idea of legitimate modern mapping.⁴³ Christian Nold has offered an interesting concept to grasp such instances of collective knowledge production: at a lecture during the *Sensing the Place – Placing the Sense* conference accompanying the Ars Electronica Festival in Linz in 2011, the artist-researcher has articulated the idea of an experimental community, drawing upon the British traditions of empiricism. According to Nold (but also to Shapin and Schaffer⁴⁴ as well as Haraway⁴⁵) the collective experience of a circle of witnesses was crucial in validating the outcomes of the scientific experiment with Robert Boyle's air pump. Shapin and Schaffer described the XVII-th century laboratory where air-pumps operated a "restricted public space"⁴⁶ and "a disciplined space, where experimental, discursive, and social practices were collectively controlled by competent members".⁴⁷ According to Shapin and Schaffer, the domain of this "matter of facts" in early modernity has been established with three forms of technology: material (construction and functioning of the air-pump itself), literary (with it the outcomes of the experiments could be transmitted to everyone interested) and social (including conventions and rules informing and governing the philosophical dispute). All of them combined promoted Boyle's experimental method as the standard practice of the scientific order.

Christian Nold has come up with an interesting concept, based on the experiences derived from his project. To some extent, contemporary cybercartographic urban imagery could be seen as a kind of a similar laboratory of a new type of knowledge, where algorithmic procedures and codes are intertwined with the living space of city inhabitants. However,

even a proposition to develop map studies which would "advance our understanding of the philosophical underpinnings of the map". M. Dodge, Ch. Perkins, R. Kitchin, *Mapping Modes...*, *op. cit.*, p. 220.

⁴² Ch. Nold (ed.), *Emotional Cartography: Technologies of the Self*, <http://www.emotionalcartography.net> (access: 2.09.2013).

⁴³ Cf. J.W. Crampton, *Mapping: A Critical Introduction to Cartography and GIS*, Wiley-Blackwell, Oxford 2010.

⁴⁴ S. Shapin, S. Schaffer, *Leviathan and the Air-Pump: Hobbes, Boyle, and the Experimental Life*, Princeton University Press, New York 1985.

⁴⁵ D.J. Haraway, *Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan©_Meets_OncoMouse™. Feminism and Technoscience*, Routledge, New York–London 1997.

⁴⁶ S. Shapin, S. Schaffer, *op. cit.*, p. 39.

⁴⁷ *Ibidem*.

the crowd-sourced modes of collective knowledge production act toward a greater openness of the process. According to Nold, the participants involved with BioMapping have been forming such experimental communities showing that the matter of facts (a map) and a matter of interpretations (subjective opinions) are never as far apart as modern science would like its followers to believe. The concept of experimental communities working through and with the cybercartographic imagery allows for frugal analyses of the participatory urban media production practice (including mapping), beyond the clichés and shortcomings of the Web 2.0 or participatory culture discourses. It is not only participation of the users but the modes of circulation of the knowledge production, including the semiotic technology of programming and software interfaces, that matters. Even the most mundane users' activities – like the simple act of “checking-in” at their favourite cafe with the Foursquare app – contributes to a database and improving the intelligent algorithms. Hence, the experimental communities and vernacular urbanism are organised according to principles of modularity/granularity: with the structure derived from projects of open-source. According to Usman Haque and Matthew:

Free software projects often have a clear hierarchy of involvement and ways of making a contribution that require different levels of skills, from the relative beginner to the high-level expert. (...) Modularity in this sense means arranging the development of a project in a way that allows productive involvement from large to small scales, from brief to long term periods, and that, in terms of expertise, encourages participation ranging from beginner to high-levels of sophistication.⁴⁸

The image/map is in this context the element of a granularity which is constituted by the dynamic flows of data and bodily movements of urban citizens.

Beyond representationalism

As we can see, merging digital and physical spaces through mobile communication networks contributes in consequence to a development of new forms of activity in urban space, defined by the ubiquity of the networked information, where participation in the life of the city increasingly means overlaying physical space with dynamic data processing (however, the plethora of stimuli that the modern city offers, as Georg Simmel and others noticed it, has always required from its inhabitants the highly complex skills of filtering out and processing the information). At the same time our location awareness has been undergoing significant changes, which Adriana de Souza e Silva and Eric Gordon describe employing the term “net locality” (“... where virtually everything is located or locatable”⁴⁹). It is accompanied by the intricate process of image production, which heavily relies upon geolocation, data visualisation and cybercartography. I argue that the participatory mapping described earlier

⁴⁸ M. Fuller, U. Haque, *Urban Versioning System 1.0*, Situated Technologies Pamphlets 2, The Architectural League of New York, New York 2008, p. 38.

⁴⁹ E. Gordon, A. De Souza e Silva, *Net Locality: Why Location Matters in a Networked World*, Blackwell Publishing, Oxford 2011.

in the article contributes to – and at the same time is symptomatic of – the contemporary modes of collective knowledge production, which in many cases takes on the form of data driven activism. The images being produced in the process are not so much representations of the city, as they are a form of the knowledge formation, dynamic images in the making and instances of the temporary “sedimentation” or “ossification” of the computing processes permeating social relations in the current technological environments of hybrid space. A map in this case is a navigational platform and performative practice as well, which leads us towards a shift in the scope of analysis: instead of paying most of the attention to what the image represents, what seems more relevant is focusing on the complex processes of its emergence and the mode of its acting out in the world. Martin Dodge and Rob Kitchin put it as follows:

We are outlining what we believe is a significant conceptual shift in how to think about maps and cartography (and, by implication, what are commonly understood as other representational outputs and endeavours); that is a shift from ontology (how things are) to ontogenesis (how things become) – from (secure) representation to (unfolding) practice.⁵⁰

Bibliography

- Bird L., *Hybrid Cities: Interviewing Roger Malina, Mariateresa Sartori and Bryan Connell*, “Furtherfield”, May 2013, <http://www.furtherfield.org/features/interviews/hybrid-cities-interviewing-roger-malina-mariateresa-sartori-and-bryan-connell> (access: 29.09.2013).
- Crampton J.W., *Mapping: A Critical Introduction to Cartography and GIS*, Wiley-Blackwell, Oxford 2010.
- Ekman U., *Introduction*, [in:] U. Ekman (ed.), *Throughout: Art and Culture Emerging with Ubiquitous Computing*, MIT Press, Cambridge 2013.
- Fuller M., Haque U., *Urban Versioning System 1.0: Situated Technologies Pamphlets 2*, The Architectural League of New York, New York 2008.
- Giridharadas A., *Africa’s Gift to Silicon Valley: How to Track a Crisis?*, “New York Times” 2010, March 13, http://www.nytimes.com/2010/03/14/weekinreview/14giridharadas.html?_r=0 (access: 15.09.2013).
- Greenfield A., *Everywhere: The Dawning Age of Ubiquitous Computing*, New Riders, Berkeley 2006.
- Haraway D.J., *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan©_Meets_OncoMouse™: Feminism and Technoscience*, Routledge, New York–London 1997.
- Kitchin R., Dodge M., *Rethinking Maps*, “Progress in Human Geography” 2007, vol. 31, no. 3.
- Kranenburg R. van, *The Internet of Things: A Critique of Ambient Technology and the All-seeing Network of RFID*, Institute of Network Cultures, Amsterdam 2008.
- Mackenzie A., *Wirelessness as the Experience of Transition*, “Fibreculture Journal” 2008, vol. 13, <http://thirteen.fibreculturejournal.org/fcj-085-wirelessness-as-experience-of-transition/> (access: 26.09.2013).
- Manovich L., *The Poetics of Augmented Space*, “Visual Communication” 2006, no. 5.

⁵⁰ R. Kitchin, M. Dodge, *Rethinking Maps*, “Progress in Human Geography” 2007, vol. 31, no. 3, p. 335.

- Mapping the Maps: A Meta-level Analysis of Ushahidi and Crowdmap*, A Report of the Internews Center for Innovation & Learning, May 2012, Washington, DC, <http://crowdglobe.net/report> (access: 24.09.2013).
- Nold Ch. (ed.), *Emotional Cartography: Technologies of the Self*, 2010, <http://www.emotionalcartography.net> (access: 2.09.2013).
- Rana S., Joliveau T., *NeoGeography: An Extension of Mainstream Geography for Everyone Made by Everyone?*, "Journal of Location Based Services" 2009, vol. 3, no. 2.
- Shapin S., Schaffer S., *Leviathan and the Air-Pump: Hobbes, Boyle, and the Experimental Life*, Princeton University Press, New York 1985.
- Shepard M., Greenfield A., *Urban Computing and Its Discontents: Situated Technologies Pamphlets 1*, The Architectural League of New York, New York 2007.
- de Souza e Silva A., *From Cyber to Hybrid: Mobile Technologies as Interfaces of Hybrid Spaces*, "Space and Culture" 2006, vol. 9.
- de Souza e Silva A., Gordon E., *Net Locality: Why Location Matters in a Networked World*, Wiley-Blackwell, Malden-Oxford 2011.
- Thompson C., *Australian Police Warn of Apple Maps' Life-threatening Flaws*, CNBC, "Global Post", 2011, December 11, <http://www.globalpost.com/dispatch/news/business/technology/121211/australia-police-apple-maps-dangerous-iphone-5> (access: 14.09.2012).
- Weiser M., *The Computer for the 21st Century*, "Scientific American", September 1991.
- Wright M., *Apple's Moronic New Maps: This Is Turning into a Disaster*, "The Telegraph" 2012, September 21, <http://blogs.telegraph.co.uk/technology/micwright/100007771/apple-moronic-new-maps-this-is-turning-into-a-disaster/> (access: 14.09.2013).

Blanka Brzozowska

Institute of Contemporary Culture, University of Lodz

Crowdfunding and Crowdsourcing: New Challenges for the Visual Documentation of City Cultures¹

Abstract: The aim of the article is to present the challenges posed to the visual documentation of city cultures by the new social phenomena of crowdsourcing and crowdfunding, which create new forms of participation in shaping urban culture and the urban community. In order to discuss the new phenomena some examples will be shown. A fake subway map, a crowdmap or an amateur science project data visualization show how visual tools can be used in the crowdsourcing and crowdfunding models of action as a collaborative project.

Key words: crowdsourcing, crowdfunding, crowdmapping

Introduction

The space of the modern city has become a territory where new community phenomena occur, which, in turn, affect its form and development. Urban communities, which simultaneously function in both the media and non-media space, demand a more significant share in the designing, shaping and managing of urban space. On one hand, this refers to the consumer aspects of the space created within the framework determined by the new marketing paradigm, which is based on opening up towards consumers, who co-create the value.² This means that members of urban communities become co-creators of urban space as a consumer space. However, on the other hand, not all such activities can be explained from this perspective, and the co-creation of value within the community, with the use of new communication techniques, goes beyond the promotion and consumption of a particular fragment of space. Moreover, the community can take the role of an investor in the urban space changes. At the same time it extends beyond the territorial borders. Such a situation occurs in a social model of financing – crowdfunding, which is an extension of the community activities of crowdsourcing. Not only does it allow for grassroots activities aimed at a specific

¹ The project was funded by the Polish National Science Centre (NCN) on the basis of decision number DEC-2011/03/D/HS4/03408.

² See, e.g. S.L. Vargo, R.F. Lusch, *Evolving to a New Dominant Logic for Marketing*, "Journal of Marketing" 2004, vol. 68 (January).

point in the transformation of urban space, but also, through the use of visual tools, it contributes to the integration of the community and the creation of new forms of social action.

This article presents the challenges that the above-mentioned social phenomena of crowdsourcing and crowdfunding pose to the process of recording the visual culture of the city. The forms of engagement created by these phenomena allow for a complete grassroots participation in the process of the creation of urban space and in the debate about its shape. At the same time, the decisive organs and municipal authorities attempt to adapt these forms of activity or to create hybrid forms as an alternative to the traditional public consultation.

It is particularly interesting that new models of participation employ well-known forms of visualization, such as the map of the underground or infographic visualization of scientific data in order to integrate the urban community and to increase the effectiveness of their activities in the co-creation of urban space. This may lead to the transformation of a particular fragment of space or at least to initiate the debate about its functioning. Such activity obviously requires a full engagement and will to cooperate from the members of the community. The basic principle here lays in their expression of support and participation in informal discussions. It is equally important to offer free labour and financial support. Such activities often result in the completion of particular urban projects, sometimes in cooperation with the municipal authorities and developers. These activities are widespread, therefore definitions such as *crowdfunded urbanism* or *kickstarter urbanism* can be regarded as already belonging to the dictionary of urban studies.

Basic definitions

Before discussing particular examples, it is necessary to present basic definitions used to describe new social phenomena. Crowdsourcing can be defined as follows:

(...) actions taken by large numbers of individuals (hence a “crowd”) not employed in an organization, but performing some tasks for it, e.g. proofreading online texts.³

Thomas Erickson defines it as:

the use of the perceptual and cognitive abilities of a large group of individuals to solve a problem.⁴

Crowdfunding is a further development of the concept based on financial input rather than labour. It can be defined as:

³ J. Howe, *The Rise of Crowdsourcing*, 14.06.2006, <http://www.wired.com/wired/archive/14.06/crowds.html> (access: 2.09.2013); *idem*, *Crowdsourcing: Why the Power of the Crowd Is Driving the Future of Business*, Crown Business, New York 2009.

⁴ T. Erickson, *Geocentric Crowdsourcing and Smarter Cities: Enabling Urban Intelligence in Cities and Regions*, A position paper for the 1st International workshop on ubiquitous crowdsourcing, UbiComp'10, September 26–29, 2010, Copenhagen, Denmark.

an open call, mostly through the Internet, for the provision of financial resources either in [the] form of donations, or in exchange for some form of reward and/or voting rights.⁵

or:

an initiative undertaken to raise money for a new project proposed by someone, by collecting small to medium-size investments from several other people.⁶

Gałuszka and Bystrov refer to Hemer⁷ to explain the criteria of the crowdfunding classification as commercial background or project objectives and original organizational embeddedness:

According to the first criterion, crowdfunding projects can be classified as not-for-profit, for profit, and intermediate. According to the second criterion, crowdfunding projects can be classified as independent (no institutional background, started by individuals), embedded (started by already existing private or public organizations and run as their parts), and start-ups (started independently with the intention of remaining on the market in any organizational form).⁸

According to crowdsourcing.org there are three models of crowdfunding that is defined as:

Financial contributions from online investors, sponsors or donors to fund for-profit or non-profit initiatives or enterprises. Crowdfunding is an approach to raising capital for new projects and businesses by soliciting contributions from a large number of stakeholders following three types of crowdfunding models: (1) Donations, Philanthropy and Sponsorship where there is no expected financial return, (2) Lending and (3) Investment in exchange for equity, profit or revenue sharing.⁹

Having taken all the above definitions into account, we assume that crowdsourcing and crowdfunding create new forms of participation in the shaping of urban culture and of the urban community. At the same time, they create new forms of documentation of these phenomena.

A new model of community activity: advantages and limitations

While defining crowdfunding as a new model of activity within the urban environment, it is also important to present its limitations. These are the result of a number of factors,

⁵ P. Belleflamme, T. Lambert, A. Schwienbacher, *Crowdfunding: Tapping the Right Crowd*, International Conference of the French Finance Association (AFFI), May 11–13, 2011, <http://ssrn.com/abstract=1836873> (access: 12.08.2013).

⁶ A. Ordanini, L. Miceli, M. Pizzetti, A. Parasuraman, *Crowd-funding: Transforming Customers into Investors through Innovative Service Platforms*, "Journal of Service Management" 2011, no. 22 (4), pp. 443–470.

⁷ J. Hemer, *A Snapshot on Crowdfunding*, Working Papers Firms and Region, R2/2011, Frahofer ISI, 2011.

⁸ P. Gałuszka, V. Bystrov, *Development of Crowdfunding in Poland from the Perspectives of Law and Economics*, [in:] J. Beldowski, K. Szaniawska-Metelska, L. Visscher (eds.), *Third Polish Yearbook in Law and Economics*, Beck Publishing, pp. 145–166 (in press), <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.2088169> (access: 2.09.2013).

⁹ <http://www.crowdsourcing.org/community/crowdfunding/7> (access: 15.08.2013).

among which the institutional limitations prevail. On the one hand crowdfunding platforms are particularly efficient in the case of small, local urban projects, especially within a particular neighbourhood. On the other hand, such activities sometimes cross the borders of local interest and become a certain curiosity for Internet surfers outside a given environment. Paradoxically, crowdfunding and crowdsourcing, in principle, are addressed to large groups dispersed on the Internet, who operate on the rule of complementary competencies¹⁰ or the joint investment of minor amounts of money into projects which are not expected to bring profit, but other benefits (fun, integration). Such an attitude addresses the needs of the urban community, which combines the virtual and traditional neighbourhood.

Thomas Erickson refers to this aspect in his research. He introduces the definition of “geocentric crowdsourcing”, which reflects a completely different character of urban crowdsourcing, responding to the needs of the local community. The city becomes a perfect territory for such activities, because it consists of a large concentration of people, who possess the knowledge about local conditions and practical aspects of the functioning of the city. At the same time they are emotionally engaged due to existing social networks. Erickson points out that: “[the] pre-existing social structure is a valuable asset that non-localized systems like Wikipedia must develop from scratch”.¹¹ It is a new dimension of crowdsourcing, which is based on local knowledge and motivation. Erickson shows these differences through the example of the Cyclopath project on Google Maps, created especially for cyclists. The first is based on the activity of the local community and a strong bond to a particular place, whereas the Google tool is universal, yet anonymous. It results in a different social dimension for both tools.¹² “Smarter city” then is a city co-created by the citizens with the application of tools provided by crowdsourcing. In such a configuration, people are not treated as passive subjects, but as active, and actively benefiting from the new possibilities of group online activity and those taking place within the urban space, thus combining the two types of neighbourhood.

According to Erickson, crowdfunding can be analysed in a similar manner. We may point out its unique character in terms of urban activities. *Kickstarter urbanism* is based on local knowledge and engagement, but also already existing social networks, which sometimes require strengthening, development and renewal.

It is essential to notice that the crowdfunding model has its limitations in the case of major projects. The main problem is posed by institutional limitations – Kickstarter and other platforms in such situations are often incapable of dealing with strong bureaucracy. The advantage in the case of minor projects becomes a limitation in this situation. Major projects require following the procedures which determine the development and the nature of changes, when the foundation of social activities lies within the systems of reputation and the model of informal communication. It seems that crossing the boundary of the “neigh-

¹⁰ See, e.g., H. Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York 2006.

¹¹ <http://www.crowdsourcing.org/document/geocentric-crowdsourcing-and-smarter-cities/5678> (access: 15.08.2013).

¹² *Ibidem*.

bourhood” results in a destabilization of the current model of activity or creates its new, hybrid forms, which require establishing new organizational procedures.¹³

The above mentioned doubts might be related to the engagement effect, which is based either on common interest, in the social sense (not financial), or sheer fun in its broad meaning. In this context, being in “the crowd” means being in “the neighbourhood”. It explains why crowdfunding is difficult to apply in major projects. Informal communication is an important issue, as it allows for the consolidation of such a community of “the informed”, which acts in a spontaneous and grass-roots manner.¹⁴ Therefore, it is essential to ask how to create interaction between the “crowd” and the city authorities. According to Erickson, “one approach is to involve cities in the development of the applications, so that the input of the crowd is compatible with their systems. Another is to promote data standards for describing and reporting various sorts of urban problems”.¹⁵ The problem of the application of crowdsourcing and crowdfunding thus requires a consideration of ways to visualize urban problems, so that they become the subject of debate among “the crowd”.

Local municipal application of new models of activity and financing

The local application of new models of activity and financing is realized in various problem areas, which might be described as: efficiency of the use of a city space (tourism, traffic etc.), ecology and healthy lifestyle (food and “green” projects), urban design/planning and social problems (crime, revitalisation, poverty), and entertainment and fun (games, community integration).

In order to make these issues more familiar, I will address more complex examples than the co-funding of the transformation of a particular fragment of space. The main focus here is on the cases in which maps and the visual representation of data have been applied in order to transform a particular fragment of urban space, to start a debate and eventually to integrate a community in the form of a “neighbourhood” community. I will also concentrate on the cooperation of crowdfunding and crowdsourcing. Not only does this cooperation cross the boundaries of co-funding, which is less engaging and often has the element of competition (the key element being investment and the potential refund of financial means), but it also stimulates more durable relations and projects more extended in time, which bring various benefits, not only financial, but mainly social.

¹³ <http://www.theatlanticcities.com/neighborhoods/2013/04/could-kickstarter-work-tool-local-economic-development/5238/> (access: 17.08.2013).

¹⁴ See more: B. Brzozowska, *Plotka, pogłoska, legenda miejska – wykorzystanie przestrzeni miejskiej w nowych strategiach reklamowych*, „Kultura Miasta” 2011, no. 2.

¹⁵ <http://www.crowdsourcing.org/editorial/geocentric-crowdsourcing-or-how-to-put-the-hands-on-the-city/5839> (access: 19.08.2013).

Towards “green” cities – crowdmapping

Collaborative mapping on its own is a new manner of the visualisation and solution of urban problems.¹⁶ It combines activities within all the abovementioned problem areas – from the mapping of violence, corruption and poverty, to modern forms of “chalk chase”, namely, geocaching. Such visualizations are particularly useful for addressing issues concerning food supplies and ecology. The creators of crowdsourcing urban maps have observed the detachment of city dwellers from the sources of healthy, ecological food (so-called “food deserts”) and the vanishing of green areas. Both issues are strongly connected with the existence of an urban community built on sharing (space, but also food). Nature and “edible” spaces, in this context, become an important point of reference in the debate on the status of modern public spaces.

Project Urban Edibles serves as an example. It is described as follows:

Urban Edibles is a crowdsourced map that helps you find wild food sources in Portland, Oregon. They provide resources for those interested in wild edible, medicinal and otherwise notable plants. Urban Edibles creates awareness about what is available in neighborhoods and serve as a tool to make more available natural food sources throughout the city that go undiscovered each year.¹⁷

Urban Food Maps is another source of useful tools, which enable searching for wild edible plants, planting requisition for edible crops (accessible for citizens) and, above all, finding suppliers of fresh fruit and vegetables. Urban crowdsourcing becomes an essential tool supporting the development of the urban gardening movement. In the case of edible plants, doubts often occur as to the actual health value of fruit and vegetables cultivated within the urban area; however, crowdmapping can be also useful in this case, because it provides tools for an assessment of the level of the contamination in a particular part of a town.

The context of these tools recalls the questions of the cooperation between authorities, developers, planners and the urban “crowd”. Project Urban Forest Map is a “collaboration of government, nonprofits, businesses and you to build an inventory of San Francisco’s urban forest”.¹⁸ Its purpose can be shortly described as managing the trees within the city area and it basically monitors and shares information about their condition, numbers, etc. The project has its roots in the movement of urban gardeners-activists, who realised that merely planting new vegetation – trees in this case – in urban space is not sufficient, because it requires further maintenance as well as thorough research, which enables efficient and effective caretaking. The problem of the maintenance of vegetation planted in an unauthorised way is particularly important, which is evident in the case of the unsuccessful attempts already in Polish cities. Spontaneity and enthusiasm have to be supported by urban communities, which will guarantee the continuity of the project and shared responsibility – this differentiates urban gardening from other activities of the flash mob type. The application

¹⁶ See: A. Nacher, *Images of the City in the Making: Participatory Mapping, Dynamic Data Processing and Collective Knowledge*, “Przegląd Kulturoznawczy” 2013, no. 4 (18).

¹⁷ <http://urbanedibles.org/> (access: 2.09.2013).

¹⁸ <http://urbanforestmap.org/> (access: 4.09.2013).

of new communication tools enables not only the consolidation of these communal bonds, but also the launch of an information flow and the collecting of larger amounts of data, which can be used in cooperation between the community and the city authorities. Owing to crowdmapping, this activity resembles a game, during which anyone can locate a tree, add it to the map and edit information. The data collected and shared in this manner can be widely used in urban space planning as well as in solving problems concerning ecology and the health of city dwellers. The same model lays at the foundation of the PhillyTreeMap, which is “a wiki-inspired web application that enables the public to collaborate with the project partners – City of Philadelphia Parks & Recreation, the Pennsylvania Horticultural Society (PHS), and the Delaware Valley Regional Planning Commission – to map, inventory, and preserve the Philadelphia urban forest”.¹⁹ The main purpose here is also motivating and activating the urban community, who by means of crowdsourcing collect important information about urban afforestation and manage the data accordingly. The software enables the virtual exploration of existing maps and their editing by addition of one’s own locations – the trees. In both projects the involvement of the appropriate institution is a key factor. It shows the possibility of cooperation with “the crowd” on a local level.

Similar projects – not only concerning green areas and food – are becoming increasingly popular. The majority address the issue of the effectiveness of urban space as a living space. The ideas such as New York StreetSeats²⁰ are based on a crowdsourcing diagnosis of problems and their visualisation by means of mapping. Their character allows for both cooperation with municipal authorities on various levels, or totally independent, almost partisan activities. In each case the manner of the visualization accompanies the informal character of the relation and communication, which determines the functioning of the community.

Maps and the visualization of scientific data lay at the foundation of two projects, which will be discussed in detail/s. They are respectively: a fictitious map of the underground and an amateur research project into the numbers of squirrels.

Albuquerque, a fictitious map of underground

The project²¹ began when a local designer and developer, Ben Byrne, created his own vision of a potential underground system in Albuquerque. He completed a diagram of a metro system consisting of six lines. The map resembled a real one, it contained all the necessary elements, colours, connecting stations, etc. It also addressed the diversity of travellers’ needs – for instance, commuters or tourists. This shows the sole purpose of the project. It proves that the underground system – either fictitious or “real” – is impossible to complete in Albuquerque. Therefore, the map created by Ben Byrne is by design just a project existing on paper only. It is supposed to initiate a debate about the public transport system and the

¹⁹ <http://phillytreemap.org/> (access: 5.09.2013).

²⁰ <http://www.shareable.net/blog/street-seats-collaboratively-mapping-places-to-sit> (access: 5.09.2013).

²¹ <http://www.byrnecreative.com/blog/2013/03/albuquerque-subway-map/> (access: 5.09.2013).

needs of the citizens. It is merely a visualisation of certain problems by means of a familiar form of a map of an underground system.

The map was published on social networks in order to provoke discussion and it quickly became very popular. The citizens could express their support and also ask questions, highlighting the problems and difficulties they would have to overcome. The debate continues (and develops along with other projects, which will be discussed further in the article) somehow detached from the primary project; however, the citizens are prone to accept the effect of visualisation – that is, the map itself. The next stage of the event is a campaign carried out on the crowdfunding platform Kickstarter, which is expected to result in the publishing of posters of a fictitious map of the underground system.²² Such a token becomes a symbol of a certain provocation designed to initiate public debate on the problems of the city, but also, or above all, it is a representation of the integration within the urban community, who want an active participation in the creation of urban space. The fictitious map as a source of integration carried out in the social media, and then in the crowdfunding campaign, becomes a manner of talking and thinking about the future of the city.

The project lived a second life due to its integration with other social initiatives in the city – *via* the A/WAY platform.²³ Its creators wanted to apply Byrne's idea to solve particular problems in the city. The next stage of the project, then, will focus on the debate about particular “metro stations”. The virtual stations visualised in the posters of the map are supposed to be starting points for community activities leading to a complete solution of problems in other areas of the city. The creators of the idea claim that: “These points will become virtual social network stations where visitors can share their concerns about public transportation in our city”.²⁴ Ben Byrne's project eventually goes beyond a sole provocation and becomes a germ of community urban activity. On the one hand, it is a tool used by a local community to improve their activities within the framework of the co-creation of urban space, on the other hand, it is a visual documentation of problems in the city and of the activity of the citizen community.

Inman Park Squirrel Census

The “Inman Park Squirrel Census” is yet another project which combines the elements of gameplay and integration of the local community with the transformation of an image of a particular fragment in urban space. The project²⁵ launched by a local writer, Jamie Allen, exploits the elements of artistic activities and academic research in order to attract attention

²² <http://www.kickstarter.com/projects/drywall/albuquerque-subway-poster?ref=search> (access: 5.09.2013).

²³ <http://thisisaway.org/> (access: 5.09.2013).

²⁴ <http://www.good.is/posts/how-albuquerque-s-fake-subway-map-starts-new-public-transit-conversations> (access: 5.09.2013).

²⁵ <http://squirrelcensus.com> and <http://www.kickstarter.com/projects/jamiewashere/inman-park-squirrel-census> (access: 5.09.2013).

to the coexistence of people and nature in one of the districts in Atlanta.²⁶ Being an old Victorian settlement, the district is characterized by a rich historical background and a vast number of green areas, which, however, are gradually submitted to the threat of developing the transport and industry in the area. The local community in the area have a history of joint action to support the preservation of the “quiet” character of the place and to fight for the recognition of its uniqueness – which effort resulted in putting Inman Park on the list of the National Register of Historic Places and the launch of the revitalization programme. Allen’s project, however, has nothing to do with this. It is, rather, a grass-roots activity, which does not involve any authorities. It was introduced for fun and was inspired by the writer’s own curiosity. Allen wanted to write a short story and thus he was looking for particular information to support his work. He was particularly interested in the number of squirrels, *Sciurus carolinensis*, that inhabit the area of Inman Park. The project he started though was local. The participants were amateur researchers (among them writers, designers, a programmer, academics not specialized in the subject and volunteers) and they had to live in Inman or the nearest vicinity. In its initial stage the project focused on combining collected scientific data and stories about squirrels as told by the locals. Therefore, the success of the project relied on a positive response from the local community. The stories and scientific research provoked a reflection on the character of the area and its local community in general. The collected data allowed for the assessment of the numbers and spatial activity of the squirrels. The stories and anecdotes gathered during interviews created a fresh image of the area, in which people and animals exist next to each other. The stories and data were then presented during an event called the “Squirrel Census Data & Spectacle” organised for the citizens. Due to its immense success, such events became regular. The participants of the project started cooperation with Emory University in order to grant its continuity and the introduction of new “academic” stories to the anthology.

The second stage of the project focused on a crowdfunding campaign. In order to collect funds for the publishing of the outcome of the project, the “Inman Park Squirrel Census” was advertised on the Kickstarter platform. It resulted in financing the printing of posters depicting a graphic record of the collected data. Similarly to the map in Albuquerque, they are supposed to be treated as a local curiosity, a memento of the joint activity and also a reflection of certain problems concerning the community. As in the previous project, there is a continuation, in this case on Facebook. It offers an extension of the current activity and it is open for new content, which is uploaded by users, who are not necessarily linked to the previous project. We can find regularly updated further stories and records of meetings with squirrels and the information about upcoming themed local events. A squirrel has become Inman Park’s trademark and the symbol of the local community, which, in this case, does not unite in order to solve a problem (however the number of rodents can cause health and hygiene problems), but rather to socialize and have fun. In the course of play there appears to have been created a new consciousness of place and community, which actively creates an “image” of their share of the urban space.

²⁶ See: B. Brzozowska, *Kapitał miasta – kapitał konwersacyjny. Wpływ wspólnot konsumenckich na kształt przestrzeni miejskiej*, [in:] M. Madurowicz (ed.), *Kształtowanie współczesnej przestrzeni miejskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014.

Conclusion

The above examples show a new trend in urban activities. It requires careful consideration also from the perspective of the visual documentation of the urban culture. Tools such as maps of infographics acquire new unexpected features in new crowdsourcing and crowdfunding environments. In the past, these tools were only accessible for scientists and cartographers, now they are widely used by the urban “crowd”, conscious of the continuity of their actions, which cross the borders of spontaneous, temporary provocations, such as those usually represented by the flash mob. The use of these tools provides for a wide range of opportunities at the level of establishing cooperation with the local authorities. The great will to share visually acquired and recorded data shows that the urban crowd is ready to abandon amateurish activities and that they can offer ready-made models of action. The possibility of their use depends on the flexibility of the other parts, as they have to learn to read maps of the new urban communities.

Bibliography

- Belleflamme P., Lambert T., Schwienbacher A., *Crowdfunding: Tapping the Right Crowd. International Conference of the French Finance Association (AFFI)*, 2011, May 11–13, <http://ssrn.com/abstract=1836873>.
- Brzozowska B., *Plotka, pogłoska, legenda miejska – wykorzystanie przestrzeni miejskiej w nowych strategiach reklamowych*, “Kultura Miasta” 2011, no. 2.
- Erickson T., *Geocentric Crowdsourcing and Smarter Cities: Enabling Urban Intelligence in Cities and Regions*. A position paper for the 1st International workshop on ubiquitous crowdsourcing, UbiComp’10, September 26–29, Copenhagen, Denmark 2010.
- Gałaszka P., Bystrov V., *Development of Crowdfunding in Poland from the Perspectives of Law and Economics*, [in:] J. Beldowski, K. Szaniawska-Metelska, L. Visscher (eds.), *Third Polish Yearbook in Law and Economics*, Beck Publishing, pp. 145–166 (in press), <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.2088169>.
- Hemer J., *A Snapshot on Crowdfunding: Working Papers Firms and Region*, R2/2011, Frahofer ISI.
- Howe J., *The Rise of Crowdsourcing*, “The Wired” 2006, issue 14.06, <http://www.wired.com/wired/archive/14.06/crowds.html>.
- Howe J., *Crowdsourcing: Why the Power of the Crowd Is Driving the Future of Business*, Crown Business, New York 2009.
- Jenkins H., *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York 2006.
- Nacher A., *Images of the City in the Making: Participatory Mapping, Dynamic Data Processing and Collective Knowledge*, “Przegląd Kulturoznawczy” 2013, no. 4 (18).
- Ordanini A., Miceli L., Pizzetti M., Parasuraman A., *Crowd-funding: Transforming Customers into Investors through Innovative Service Platforms*, “Journal of Service Management” 2011, vol. 22 (4).
- Vargo S.L., Lusch R.F., *Evolving to a New Dominant Logic for Marketing*, “Journal of Marketing” 2004, vol. 68 (January).

Anna Jakubiszyn

Uniwersytet Opolski

Bogusław Nierenberg

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Prowokacja kulturowa jako forma komunikacji

Cultural Provocation as a Form of Communication

Abstract: The aim of this work is the analysis of advertising message in expression culture jamming. Ad-busting, subverting, billboard banity, hoating are techniques, which create new advertising message without primary meaning. The inspiration of culture jamming are samizdat, monkeywrenching, guerrilla graffiti, underground journalism, subcultural bricol guerrilla art, poetica terrorism, technique cut and paste and turntablism. Culture jamming oppose to customer life style and globalization. The aim of activists culture jamming is to unmask mechanism and message of advertising. In this situation message of advertising lose primary meaning. New semiology of advertising, which come into being communicative fuss. In this situation secondary meaning replaces to primary meaning. Important for progress of culture jamming is memetics, science, which investigate disseminate and comprehend signs in culture. Understanding of denotation and connotation signs and symbols in culture facilitate using the linguistic code.

Key words: advertising, subvertising, adbusting, culture jamming

Określenie prowokacja kulturowa (*culture jamming*) stworzył w 1984 roku zespół Negativland z San Francisco. W języku polskim odpowiednikami terminu *culture jamming* są także określenia: „zagłuszanie fal kulturowych” oraz „zagłuszanie kultury”¹. Prowokacja kulturowa jest uważana za formę protestu przeciwko marketingowi, który „wykupując naszą przestrzeń publiczną, odebrał nam prawo głosu i stał się informacyjnym monopolistą”². Zjawisko wyraża sprzeciw wobec konsumpcjonizmu i korporacjonizmu, a także wobec uwikłania w sieć manipulacji symbolami, która generowana jest przez podmioty gospodarcze i finansowe. Ponadto przedstawiciele tego nurtu dążą do walki ze zjawiskiem „metkowania rzeczywistości” oraz stereotypami kulturowymi, które są prześlaknięte konsumpcjonizmem i hedonizmem³. Deformując komercyjne komunikaty medialne i reklamowe, tworzą kontr-

¹ *Nowe idzie, czyli Culture Jamming!*, <http://portalwiedzy.onet.pl/4870,1471,1483494,1,czasopisma.html> (data dostępu: 13.04.2012).

² N. Klein, *No space, no choice, no jobs, no logo*, Wydawnictwo Świat Literacki, Izabelin 2004, s. 298.

³ *Adbusting w kontekście jammingu kulturowego*, <http://shidokan.blox.pl/2009/10/Adbusting-w-kontekscie-jammingu-kulturowego.html> (data dostępu: 13.04.2012).

przesłanie, które obnaża prawdę, jaką ukrywa reklama. Prowokacja kulturowa zatem „stanowi (...) kolaż graffiti, sztuki współczesnej, punkowej filozofii «zrób to sam» i odwiecznej ludzkiej skłonności do robienia dowcipów”⁴. Niektórzy są zdania, że zagłuszanie kultury polega na „wojnie informacyjnej, rozumianej jako ingerencja w przekaz pierwotny celem zakwestionowania i podważania jego znaczenia (...). Pozwala na fizyczną deformację komunikatu niezgodną z intencjami twórców (...). Umożliwia alternatywne odczytanie przez odbiorców treści komunikatu niewyposażonego zazwyczaj przez autorów w zachęty do elastyczności interpretacyjnej i szukania alternatywnych odczytań”⁵.

Ważne znaczenie dla rozwoju prowokacji kulturowej miał ruch sytuacjonistów, którzy jako pierwsi zastosowali zabieg *detournement* rozumiano go jako „obraz, przesłanie lub przedmiot kultury materialnej, wyjęty z pierwotnego kontekstu w celu stworzenia nowego znaczenia”⁶. Na przekształcanie pierwotnego kontekstu przekazu zwraca uwagę Guy Debord:

przechwytywanie to przeciwieństwo cytowania, powoływania się na teoretyczny autorytet, który ulega nieuchronnie zafalszowaniu z chwilą, gdy przekształca się w cytat: fragment wyrwany z kontekstu, unieruchomiony, oddzielony od swej epoki – globalnego układu odniesienia – i od konkretnego stanowiska, trafnego lub błędnego, jakie zajmował względem tego odniesienia. Przechwytywanie jest płynnym językiem antyideologii. Przejawia się w komunikacji świadomości tego, że sama w sobie nie zawiera żadnej gwarancji, zwłaszcza ostatecznej. Przechwytywanie jest właśnie tym językiem, którego nie można potwierdzić przez odwołanie się do dawnych czy meta krytycznych twierdzeń. Przeciwnie, to jego wewnętrzna spójność i praktyczna skuteczność pozwalają wyłuskać jądro prawdy zawarte w dawnych twierdzeniach. Przechwytywanie opiera się tylko na własnej prawdzie jako krytyce teraźniejszej⁷.

Owo „przechwytywanie” sloganów reklamowych to nie tylko wyraz sprzeciwu jednostki wobec problemów, jakie niesie z sobą zjawisko „globalnej wioski”⁸, ale przede wszystkim obnażenie narzędzi manipulowania reklamą oraz tworzenie szumu informacyjnego w przekazie reklamowym, o którym już w latach sześćdziesiątych XX wieku Marshall McLuhan pisał, że przedstawia „skondensowane wyobrażenia, uwzględniające w jednym obrazie producenta i konsumenta oraz sprzedawcę i społeczeństwo”⁹.

Zagłuszanie fal kulturowych oznacza „hamowanie odgórnie zarządzanego przemysłu informacji medialnej, przy pomocy rozmaitych narzędzi: happeningu, performance’u, akcji w przestrzeni publicznej, street-artu”¹⁰. To wprowadzanie nowych treści w określoną formę.

⁴ N. Klein, *op. cit.*, s. 300.

⁵ P. Pluciński, *Uwolnić billboardy, czyli o Subvertising*, „Kultura Popularna” 2003, nr 3, s. 111.

⁶ N. Klein, *op. cit.*, s. 300.

⁷ G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006, s. 138.

⁸ Określenie to wprowadził do obiegu naukowego Marshall McLuhan.

⁹ M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenie człowieka*, przeł. N. Szczucka, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa 2004, s. 297.

¹⁰ J. Turek, *Culture Jamming. (Sub)wersja 2.0. O strategiach subwersyjnych w przestrzeni medialnej*, „Kultura Popularna” 2009, nr 2, s. 125.

Źródłem inspiracji *culture jamming* jest działalność ruchu zinowego, związanego z nurtem subkulturowym czy rosyjskim samizdatem reprezentowanym przez Aleksandra Kosołapowa i Leonida Sokowa. Zagłuszanie fal kulturowych odnosi się także do aktywności neoluddystów – radykalnych przeciwników kapitalizmu, oraz *monkeywrenchingu*¹¹ – sabotażu prowadzonego przez ekologów, na przykład grupę Earth First! Jedną z istotnych podstaw intelektualnych tego nurtu tworzyły koncepcje *guerrilla art* i *poetica terrorism* oraz technika *cut and paste* (nazywana też *cup-up*), polegająca na fragmentowaniu tekstu i układaniu w nową całość¹². Należy też wskazać na inspiracje twórczością Edwarda Abbeya, przede wszystkim jego wydaną w 1975 roku powieścią *The Monkey Wrench Gang*¹³. Ponadto jako źródło inspiracji trzeba również wspomnieć twórczość Johna Heartfielda i K. Staeka, nurt *underground journalism*, którego przedstawicielami są między innymi Paul Krassner, Jerry Rubin i Abbie Hoffman, oraz ruch *subcultural bricolage*, którego głównym dążeniem była zmiana funkcji symboli związanych z kulturą dominującą¹⁴.

Duży wpływ na rozwój *culture jamming* miała także postać Kallego Lasna, autora książki *Culture Jam: How to Reverse America's Suicidal Consumer Binge – and Why We Must*. To on jest założycielem czasopisma „Adbusters”, które lansując nurt prowokacji kulturowej, wpisało się w tendencje alterglobalistyczne, antykonsumpcjonistyczne i antykapitalistyczne¹⁵. W opinii Lasna *culture jamming* to grupa ludzi, którzy pragną zmiany jakości otaczającego ich świata. To globalna sieć aktywistów, którzy prezentują nowy obraz rzeczywistości¹⁶. Ich celem jest obalenie utartych struktur społecznych, co – jego zdaniem – może przyczynić się do wytyczenia drogi ku społeczeństwu obywatelskiemu na miarę XXI wieku¹⁷. Natomiast Mark Dery, autor publikacji *Culture Jamming: Hacking, Slashing and Sniping in the Empire of Signs*, definiuje prowokację kulturową jako „kombinację sztuki, przekazu medialnego, parodii i outsiderskiego postrzegania rzeczywistości”¹⁸.

Nurt zagłuszania fal kultury skupia ludzi, którzy są przedstawicielami najróżniejszych odłamów ideologicznych – od zagorzałych anarchistów, zwolenników doktryny Karola Marksa, po artystów-copywriterów, pracujących w wielkich agencjach reklamowych, jak

¹¹ Por. *What Is Monkeywrenching*, <http://www.wisegeek.com/what-is-monkeywrenching.htm> (data dostępu: 13.05.2013).

¹² Por. P. Pluciński, *op. cit.*, s. 111–112.

¹³ Por. E. Abbey, *The Monkey Wrench Gang*, Harper Perennial, New York 2006.

¹⁴ Zob. M. Korczyński, *Wielowymiarowość procesów zagłuszania i zakłócania kultury*, „Kultura Popularna” 2003, nr 3, s. 121.

¹⁵ Czasopismo wydawane jest w Vancouver przez AdBusters Media Foundation. Zaczęło ukazywać się w 1989 roku w nakładzie 5 tys. egzemplarzy, obecny nakład wynosi 35 tys. Fundacja jest także producentem antyreklam. Do słynnych akcji zagłuszania kultury, które zostały zapoczątkowane przez twórców tego pisma, można zaliczyć: Dzień bez Zakupów (*Buy Nothing Day*), Tydzień bez Telewizora (*TV-Turnoff Week*), happeningi promujące zdrowy tryb życia czy uruchomioną w 2004 roku sprzedaż obuwia ze znacznikiem „anti-logo”.

¹⁶ K. Lasn, *Culture Jam: How to Reverse America's Suicidal Consumer Binge – and Why We Must*, New York 2000.

¹⁷ K. Głuc, *Culture jamming: Czym jest oraz czym być powinno*, <http://www.e-splot.pl/?pid=articles&id=53> (data dostępu: 15.04.2013).

¹⁸ N. Klein, *op. cit.*, s. 301.

na przykład Jorge Rodríguez-Gerada, który powszechnie zaliczany jest do najbardziej kreatywnych twórców *culture jamming*. To właśnie on nazwał ten nurt sztuką obywatelską¹⁹.

Culture jamming określane jest przede wszystkim jako forma komunikacji, która powstała w odpowiedzi na narastającą w sferze życia społecznego falę konsumeryzmu. Degradacja tradycyjnych wartości powoduje, że naczelnymi miejscami zajmują wartości związane z mechanizmami popytu i podaży, a tożsamość człowieka-obywatela kreowana jest przez wszechobecne marki wielkich firm. Ten aspekt omawianego zjawiska stał się przedmiotem analizy Davida Coxa w jego eseju *Notes on Culture Jamming*²⁰.

Rozpatrując prowokację kulturową jako formę komunikacji, należy wskazać również na koncepcję, która zakłada, że podstawową jednostką komunikacji w ujęciu *culture jamming* jest *meme*²¹. Przez to określenie należy rozumieć rdzeń kulturowego przekazu informacji. *Meme* to skondensowany zbiór symboli, za pomocą których ludzie mogą się z sobą komunikować w obrębie danej kultury. Termin ten został sformułowany przez brytyjskiego biologa ewolucyjnego Richarda Dawkinsa i użyty przez niego w publikacji *Samolubny gen*²², której pierwsze wydanie ukazało się w 1976 roku²³. Określenie to było zalążkiem rozważań na temat teorii wyjaśniających zjawisko rozchodzenia się symboli w danej kulturze. *Memy* rozprzestrzeniają się za pośrednictwem kodu znaczeniowego wypracowanego w danej kulturze. Dawkins rozpatrywał je jako jednostki informacji. Ten brytyjski uczonego swoje tezy oparł na próbie porównania zasad ewolucji Karola Darwina z rozprzestrzenianiem się idei i wzorców kulturowych. Dało mu to podstawy do opracowania hipotezy ewolucji kulturowej (analogicznie do teorii ewolucji biologicznej)²⁴. Wyjaśnianiem zagadnień związanych z rozprzestrzenianiem się *meme* zajmuje się dziedzina wiedzy zwana memetyką²⁵.

Analizując korzenie i powiązania prowokacji kulturowej, należy zauważyć, że społeczne niezadowolenie z fałszywej metafory reklamy i potrzeba przekształcania jej haseł pojawiło się już w czasach Wielkiego Kryzysu, w latach trzydziestych ubiegłego wieku. Rozgoryczenie społeczne spowodowane było zakłamanym obrazem „amerykańskiego snu” (*american*

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ D. Cox, *Notes on Culture Jamming*, <http://www.sniggle.net/Manifesti/notes.php> (data dostępu: 13.04.2012).

²¹ Słowo *meme* wywodzi się z języka greckiego: *mimem* – coś naśladować, *μυμιεῖσθαι* (*mimēisthai*) – do naśladowania.

²² Por. R. Dawkins, *The Selfish Gene*, Oxford University Press, Oxford 1976; polskie wydanie: R. Dawkins, *Samolubny gen*, przeł. M. Skoneczny, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 1996.

²³ Termin *meme* pojawił się również w takich publikacjach jak: *The Life of the White Ant* (1926) M. Maeterlincka czy *Models for Cultural Inheritance: Group Mean and Within Group Variation* (1973) L.L. Cavalli-Sforza.

²⁴ Por. K. Kelly, *Out of Control: The New Biology of Machines, Social Systems, and the Economic World*, Addison-Wesley, Boston 1994, s. 360.

²⁵ Memetyka to teoria wyjaśniająca zjawisko rozpowszechniania się symboli w danej kulturze w analogii do teorii Darwina. Dziedzina ta stanowi źródło zainteresowania nie tylko środowiska akademickiego. Badaniami tej dziedziny zajmują się dwie szkoły. Wymienić tu należy internalistów (A. Lynch, R. Brodie, R. Auger) oraz eksternalistów (D. Gatherer, W. Benzon). Różni badacze definiują *meme* w różnoraki sposób. Część z nich popiera definicję Dawkinsa, natomiast L. Rolando i L. Lottman opowiadają się za rozbudowaną definicją, którą Dawkins przedstawił w *The Extended Phenotype*. Dla dalszego rozwoju badań stworzono pojęcie inżynierii memetycznej. Inni naukowcy są zdania, że *meme* to artefakty. Por. M. Biedrzycki, *Genetyka kultury*, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 1991.

dream). W tym okresie w Nowym Jorku wydawane było pismo „The Ballyhoo”, odpowiednik kanadyjskiego „AdBusters”²⁶. James Rorty komentował ogromny sukces czasopisma w specyficzny sposób: „gdy zwykle pisma, popularne czy ekskluzywne, żerują na zaufaniu czytelnika do reklamy, *Ballyhoo* odwołuje się do zniesmaczenia reklamą i sztuką agresywnej sprzedaży w ogóle (...) pasożytuje na groteskowym, rozdętym cielsku reklamy”²⁷.

Do najbardziej znanych przedstawicieli nurtu prowokacji kulturowej okresu Wielkiego Kryzysu zaliczyć można przede wszystkim fotografów takich jak: Walker Evans, Dorothea Lange i Margaret Bourke-White. Grupa ta zajmowała się ujawnianiem fałszywych haseł, jakie niosły z sobą kampanie wpisujące się kryteria „amerykańskiego snu” (np. „amerykański sposób na życie to najlepszy sposób”). Ich najbardziej znane formy działania opierały się fotografowaniu billboardów przedstawiających sielankowy obraz życia w miejscach, które kontrastowały z ich przekazem, na przykład biedaków w bogatych dzielnicach amerykańskich miast. Naomi Klein tę działalność spuentowała tak: „Fotograficy tamtej epoki równie sumiennie dokumentowali kruchość systemu kapitalistycznego, portretując zbankrutowanych biznesmenów z tablicami «Szukam pracy dla chleba» pod gigantycznymi reklamami Coca-Coli”²⁸.

Prowokacja kulturowa (*culture jamming*) i jej przejawy

Adbusterzy (osoby, które zajmują się przekształcaniem reklam), wykorzystując narzędzia i język komercyjnych przekazów reklamowych, starają się za pomocą różnorodnych środków zwrócić uwagę społeczeństwa na problemy współczesnego świata, a przede wszystkim ukazać prawdziwy obraz reklamy, który jest pozbawiony wszelkich instrumentów manipulacji. Ich celem jest zmuszenie masowego odbiorcy do refleksji nad jego rolą i miejscem w „globalnej wiosce”. Istotną konsekwencją tych działań jest pobudzenie do pewnej reakcji ludzi, którzy w innym przypadku zostaliby pochłonięci przez kulturę dominującą lub w najlepszym razie, zdając sobie sprawę z jej opresyjnego charakteru²⁹, pozostaliby bierni w swoim oporze³⁰. Odpowiedzią na pytanie: dlaczego reklama stanowi obecnie elementarny środek masowej komunikacji i zajmuje dominującą pozycję w przestrzeni publicznej? – jest stwierdzenie: „cechą odróżniającą reklamę od innych sposobów komunikowania i dziedzin kultury jest fakt, iż kreuje ona i jednocześnie upowszechnia proste, zrozumiałe, a co najważniejsze, łatwe w zastosowaniu instrukcje obsługi rzeczywistości”³¹.

²⁶ Por. N. Klein, *op. cit.*, s. 322.

²⁷ J. Rorty, *Our Master's Voice*, The John Day Company, New York 1934, s. 382–383.

²⁸ N. Klein, *op. cit.*, s. 323.

²⁹ Opresyjny charakter kultury jest jednym z fundamentów, na którym zbudowano założenia teoretyczne nurtu zarządzania CMS (*Critical Management Studies*); por. M. Alvesson, H. Willmott, *Critical Management Studies*, Sage, London 2002.

³⁰ Zob. M. Korczyński, *op. cit.*, s. 123.

³¹ M. Krajewski, *Poprawione reklamy. Sztuka na billboardach, sztuka billboardów*, [w:] *idem* (red.), *Sztuka w mieście. Zewnętrzna galeria AMS 1998–2002*, AMS SA, Warszawa 2003, s. 39.

Jedną z często wykorzystywanych przez adbusterów form wzbudzenia uwagi na temat problemów „globalnej wioski” jest zestawienie ikon zachodniego świata z obrazami z krajów rozwijających się: Marlboro country w zrujnowanym Bejrucie; wyraźnie niedożywiona Haitanka w okularach z Myszka Miki; *Dynastia* na ekranie telewizora w afrykańskiej chacie; indonezyjscy studenci rzucający butelkami z benzyną na tle łuków restauracji McDonald’s.

Potencjał takiej wizualnej krytyki radosnej iluzji, że wszyscy żyjemy w jednym świecie, stara się wyzyskać kampania reklamowa „Brand 0” Diesla. Składa się ona z reklam wewnątrz reklam. Oglądamy serię billboardów zachwalających produkty fikcyjnej marki „Brand 0” w bezimiennym mieście w Korei Północnej. Na jednym z plakatów widzimy ołsniewającą blondynkę, jadącą zatłoczonym autobusem, wiozącym wymizerowanych robotników. Napis na billboardzie głosi: „Dieta Brand 0 – chudniez bez końca”³².

Atakowanie billboardów i innych form reklamowej ekspozycji związane jest z politycznym graffiti. W latach siedemdziesiątych XX wieku na ulicach Nowego Jorku zaczęli pojawiać się tak zwani grafficiarze partyzanci (*guerrilla graffiti*). Pod koniec lat osiemdziesiątych i na początku dziewięćdziesiątych z *guerrilla graffiti* wykrystalizowała się grupa artystów partyzantów (*guerrilla artists*), których działania nie polegały na bezmyślnym dewastowaniu billboardów, jak to się działo w przypadku grafficiarzy partyzantów, lecz świadomym przekształcaniu reklam i „zagłuszaniu” komunikatów, jakie z sobą niosły. To właśnie ten nowy stosunek do przekazów reklamowych uwidocznił się w działaniach wpisujących się w nurt *culture jamming*³³. Jedną z pierwszych grup, które powstały z myślą o reakcji na wdzieranie się reklamy w przestrzeń publiczną, była założona w Australii w 1979 roku formacja Billboard Utilising Graffitists Against Unhealthy Promotions (BUGA UP). Początkowo grupa ta skupiała się na reklamach, które stanowiły własność koncernów tytoniowych, potem także na różnorodnych formach reklamy zewnętrznej³⁴. W nurt *culture jamming* wpisuje się też aktywność grupy Billboard Liberation Front z San Francisco. Ich działanie polega na przekształcaniu znaczeń komercyjnych przekazów potężnych korporacji poprzez wprowadzenie niewielkich zmian w ich wyglądzie³⁵. Billboard Liberation Front brał udział w prowokacjach związanych z takimi firmami jak Exxon czy Levis. W reklamie Exxon slogan „Hit Happens” zastąpiony został napisem „Shit Happens”. Na największym billboardzie w San Francisco (10 x 30 m), który prezentował reklamę jeansów firmy Levis, członkowie grupy zajmującej się „wyzwalaniem” billboardów umieścili twarz słynnego mordercy Charlesa Mansona w celu zwrócenia uwagi na warunki, w jakich produkuje się jeansy tej firmy. Są one „szyte przez więźniów w Chinach i sprzedawane następnie do zakładów karnych w obu Amerykach”³⁶. „Wyzwalaniem” billboardów zajmuje się także Hocus Focus Rona Englisha.

³² N. Klein, *op. cit.*, s. 316.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Por. *Walka o przestrzeń publiczną*, <http://shidokan.blox.pl/html/1310721,262146,14,15.html?8,2009> (data dostępu: 13.04.2012).

³⁵ Por. M. Krajewski, *Poprawione reklamy...*, *op. cit.*, s. 43.

³⁶ N. Klein, *op. cit.*, s. 299.

W Londynie aktywność polegającą na atakowaniu billboardów określa się terminem *subvertising* (*subvert* – obalać, zadawać kłam; *advertising* – reklama). W Wielkiej Brytanii do najbardziej znanych w tym względzie należy grupa UK Subs, która przejęła nazwę od jednego z zespołów punkowych lat siedemdziesiątych³⁷.

Wiele kontrowersji budzi działalność artysty, który znany jest pod pseudonimem Banksy. Twórczość Banksy'ego pokazuje możliwość wyjścia sztuki poza instytucjonalne ramy. Uprawiany przez niego *street art* nie jest tworzeniem przestrzeni publicznej, ale działaniem w imię jej urzeczywistnienia. Z drugiej jednak strony znaczne ceny, jakie osiągają jego dzieła, ukazują brak ucieczki przed zasadami rynku³⁸.

Specyficzną odmianą *subvertising* jest *billboard bandity*, zapoczątkowany przez grupę BUGA UP. Zakłada ona ingerencję w billboardy i cityboardy, które stanowią formę oddziaływania na odbiorcę, znajdującego się poza sferą perswazji innych mediów. Taka ingerencja może mieć charakter symboliczny, na przykład: zmianie może ulec układ liter na billboardzie. Znikomy zakres ingerencji ma dawać widzowi przeświadczenie, że ma do czynienia z nieprzetworzonym przekazem³⁹.

Do częstych praktyk wykorzystywanych przez aktywistów ruchu zagłuszania kultury należą również *media hoaxing* i *audio agitprop*. Pierwsza z wymienionych metod wymierzona jest w media funkcjonujące w strukturach korporacji, które ponad rzetelne informowanie przedkładają zasady rynku. Wyjawiając fikcyjne wiadomości, działacze *culture jamming* kwestionują wiarygodność mediów. Natomiast *audio agitprop* utożsamiane jest z dekonstruktywizmem, polegającym na montażu różnych treści medialnych w celu uzyskania nowego sposobu interpretacji rzeczywistości⁴⁰.

Nowa semiologia reklamy

Prowokacja kulturowa jako bunt przeciwko hegemonii kultury masowej „polega na wykorzystywaniu istniejących mediów i subwersywnym przekształcaniu komunikatów w taki sposób, by stawały się swoim przeciwieństwem, zmuszając tym samym do krytycznego ich odbioru”⁴¹. Modyfikowanie zawłaszczonej przez reklamy outdoorowe przestrzeni publicznej poprzez *adbusting* (poprawianie billboardów), umieszczanie *vlepek* z enigmatycznymi hasłami na budynkach, miejskich przystankach czy latarniach zakłóca pierwotny przekaz reklamy. Poprzez działania tego typu następuje dezinformacja odbiorcy. Wówczas mamy do czynienia z rodzajem szumu komunikacyjnego.

Szum informacyjny stanowi jeden z kluczowych elementów procesu komunikacji, mających wpływ na skuteczność samego przekazu. Termin ten został sformułowany przez

³⁷ *Ibidem*.

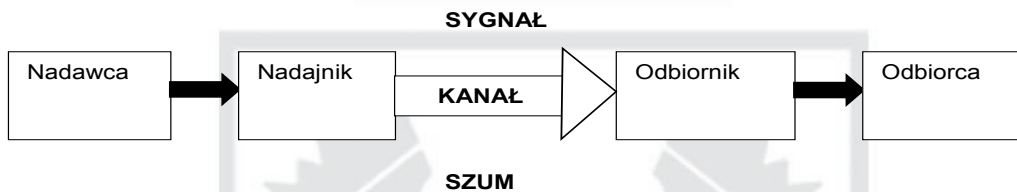
³⁸ Por. Ł. Biskupski, *Banksy: Ta rewolucja to atrapa*, „Kultura Popularna” 2008, nr 3.

³⁹ Por. M. Korczyński, *op. cit.*, s. 122.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ N. Klein, *Mury i wylomy, czyli bariery i szanse. Doniesienia z linii frontu debaty o globalizacji*, przeł. M. Fronia *et al.*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 270.

Claude'a Shannona i Warrena Weavera. Oznacza występowanie zakłóceń w procesie komunikacji. Pierwotny przekaz dociera do odbiorcy w formie zniekształconej. W literaturze przedmiotu wyróżniono trzy kategorie szumu: semantyczny, wewnętrzny i zewnętrzny. Ten pierwszy odnosi się do błędów popełnianych przez nadawcę przy kodowaniu komunikatu, co zniekształca jego percepcję w procesie dekodowania przez odbiorcę. Zakłócenia wewnętrzne oznaczają natomiast czynniki natury psychologicznej, odnoszące się do uczestników procesu porozumiewania się. Szumy tego typu wynikają zarówno ze stanów mentalnych uczestników komunikowania, jak i ich predyspozycji do określonych działań, wynikających z uprzedzeń czy stereotypów. Z kolei szum zewnętrzny odnosi się do czynników pochodzących z otoczenia, które mają wpływ na sam proces komunikowania⁴². Procesy komunikacyjne i ich skuteczność są jednym z najważniejszych czynników, którymi zajmuje się nauka o komunikacji społecznej⁴³. Ich istotę przedstawia Schemat nr 1.



Schemat 1. Model komunikacji C. Shannona i W. Weavera

Na podstawie: M. Korczyński, *Wielowymiarowość procesów zagłuszania i zakłócania kultury*, „Kultura Popularna” 2003, nr 3, s. 120.

Rozważając formę komunikacji, jaką jest *culture jamming*, należy podkreślić znaczenie szumu komunikacyjnego. W tym przypadku występuje koincydencja komunikatu pierwotnego (sygnał) z czynnikiem wpływu (szum), który przekształca pierwotną treść wiadomości, zanim dotrze ona do odbiorcy. Zjawisko zagłuszania fal kulturowych oznacza zatem ingerencję w strukturę samego komunikatu⁴⁴.

Strategia działania przedstawicieli nurtu *culture jamming* skupia się na dekompozycji pierwotnego przekazu reklamowego i nadaniu mu nowego sensu interpretacyjnego. Adbusterzy, przekształcając powszechnie rozpoznawalne marki czy produkty, tworzą ich swoiste antyreklamy⁴⁵. Celem nie są ataki na konkretne korporacje i ich produkty, lecz kojarzone z nimi symbole i propagowany styl życia: „Zagłuszanie fal kulturowych dotyczy przekazu wysyłanego za pomocą materialnych nośników, a nie samych nośników. Reklama ze swej natury akcentuje bowiem drugoplanowość produktu materialnego, podkreślając jego wymiar znaczeniowy”⁴⁶.

⁴² Por. A. Benedikt, *Reklama jako proces komunikacji*, Wydawnictwo Astrum, Wrocław 2004, s. 38–39.

⁴³ Por. T. Goban-Klas, P. Sienkiewicz, *Spoleczeństwo informacyjne: szanse, zagrożenia, wyzwania*, Wydawnictwo Fundacji Postępu Telekomunikacji, Kraków 1999, s. 6.

⁴⁴ Por. M. Korczyński, *Wielowymiarowość procesów zagłuszania i zakłócania kultury*, „Kultura Popularna” 2003, nr 3, s. 120.

⁴⁵ Zob. P. Pluciński, *Uwolnić billboardy, czyli o Subvertising*, „Kultura Popularna” 2003, nr 3, s. 114.

⁴⁶ M. Korczyński, *op. cit.*, s. 123.

Prowokacja kulturowa (*culture jamming*) jako nowa forma komunikacji czerpie także inspiracje z techniki *cut-up collage*, która polega na fragmentowaniu tekstu na mniejsze części i łączeniu ich w nową całość. Wykorzystywana jest przez nurt *culture jamming* nie tylko w wymiarze ikonicznym, ale także w wymiarze sonicznym – technika ta określana jest niekiedy terminem „dźwiękowy kolaż”. Jej najbardziej specyficznym przykładem jest *turntablism*, nurt muzyczny odrzucający posługiwanie się instrumentami na rzecz analogowych płyt. Do najbardziej znanych przedstawicieli gatunku należą: John Oswald, Tape-Beatles, People Like Us, Stock Hausen & Walkman, Christian Marclay oraz grupa Negativland⁴⁷. Wykorzystują oni w swojej twórczości między innymi taśmy instruktażowe i propagandowe, fragmenty z radiowych słuchowisk. W przypadku grupy Curd Duca technika *cut-up* polega na generowaniu muzycznych „plam”, które występują w przestrzeni publicznej po to, by „hipnotyzować i kontrolować”. Na płycie *Elevator 3* znajduje się 48 takich „cięć” (*cuts*). Niektóre trwają tylko sześć sekund⁴⁸.

Powszechna forma działań adbusterów polega na zmianie liter w hasłach reklamowych lub przekształceniu logo korporacji. Takim przykładem jest odwrócenie kolejności liter w nazwie znanej wody mineralnej *Evian*, które czytane wspak przekształcają się w hasło *naive* (naiwny)⁴⁹. Podobną konwersję znaków firmowych i haseł przedstawia ilustracja nr 1, na której uwidocznione zostały przekształcenia graficzne następujących firm: McDonald's, Bayerische Motoren Werke (BMW), Heineken oraz DHL Worldwide Express.

Działania adbusterów są również wykorzystywane przez specjalistów marketingowych wbrew intencjom tych pierwszych. „Niektórzy specjaliści od reklamy i PR traktują prowokację reklamową jako awangardową odmianę reklamy nieliniowej. Madison Avenue, wykorzystując techniki *adbusting*, znacznie zwiększyła sprzedaż. Antykampanie *Reasons for Living* (Powody, żeby żyć) i „Brand 0” przyczyniły się do wzrostu sprzedaży produktów Diesla z 2 do 23 mln dolarów w ciągu czterech lat, natomiast akcja *Image Is Nothing* (Wizerunek jest niczym) spowodowała trzydziestopięcioprocentowe zwiększenie sprzedaży produktów firmy Sprite⁵⁰. Jak słusznie zauważa N. Klein, marketing od zawsze zapożyczał znaki i symbole ruchów kontestacyjnych swojej epoki, wykorzystywał gniew prowokatorów kulturowych skierowany przeciwko takiemu właśnie typowi marketingu. Paradoksalnie, tenże marketing wykorzystywał nastroje antymarketingowe przeciwko tym, którzy protestowali⁵¹. I to wykorzystał skutecznie. Idea protestu przeciwko wszechobecnym reklamom i bezmyślnym zakupom została wykorzystana do zwiększenia sprzedaży.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 122–123.

⁴⁸ http://www.angbase.com/interviews/curd_duca.html (data dostępu: 11.03.2014).

⁴⁹ Por. P. Pluciński, *op. cit.*, s. 114.

⁵⁰ Zob. N. Klein, *op. cit.*, s. 317.

⁵¹ Por. *ibidem*, s. 318–320.

Bibliografia

- Abbey E., *The Monkey Wrench Gang*, Harper Perennial, New York 2006.
- Adbusting w kontekście jammingu kulturowego*, <http://shidokan.blox.pl/200/10/Adbusting-w-kontekście-jammingu-kulturowego.html>.
- Alvesson M., Willmott H., *Critical Management Studies*, Sage, London 2002.
- Benedikt A., *Reklama jako proces komunikacji*, Wydawnictwo Astrum, Wrocław 2004.
- Biedrzycki M., *Genetyka kultury*, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 1991.
- Biskupski L., *Banksy: Ta rewolucja to atrapa*, „Kultura Popularna” 2008, nr 3.
- Cook D., *Notes on Culture Jamming*, <http://www.sniggle.net/Manifesti/notes.php>.
- Cox D., *Notes on Culture Jamming*, <http://www.sniggle.net/Manifesti/notes.php> (data dostępu: 13.04.2012).
- Dawkins R., *The Selfish Gene*, Oxford University Press, Oxford 1976; polskie wydanie: R. Dawkins, *Samolubny gen*, przeł. M. Skoneczny, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 1996.
- Debord G., *Spoleczeństwo spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.
- Głuc K., *Culture jamming: Czym jest oraz czym być powinno*, <http://www.e-splot.pl/?pid=articles&id=53> (data dostępu: 15.04.2013).
- Goban-Klas T., Sienkiewicz P., *Spoleczeństwo informacyjne: szanse, zagrożenia, wyzwania*, Kraków 1999.
- Godzic K., *Culture jamming: Czym jest oraz czym być powinno*, <http://www.e-splot.pl/?pid=articles&id=53>.
- Kelly K., *Out of Control: The New Biology of Machines, Social Systems, and the Economic World*, Addison-Wesley, Boston 1994.
- Klein N., *Mury i wylomy, czyli bariery i szanse. Doniesienia z linii frontu debaty o globalizacji*, przeł. M. Fronia et al., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.
- Klein N., *No space, no choice, no jobs, no logo*, Wydawnictwo Świat Literacki, Izabelin 2004.
- Korczyński M., *Wielowymiarowość procesów zagłuszania i zakłócania kultury*, „Kultura Popularna” 2003, nr 3.
- Krajewski M., *Poprawione reklamy. Sztuka na billboardach, sztuka billboardów*, [w:] M. Krajewski (red.), *Sztuka w mieście. Zewnętrzna galeria AMS 1998–2002*, AMS SA, Warszawa 2003.
- Lasn K., *Culture Jam: How to Reverse America's Suicidal Consumer Binge – and Why We Must*, HarperCollins, New York 2000.
- McLuhan M., *Zrozumieć media. Przedłużenie człowieka*, przeł. N. Szczucka, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa 2004.
- Nowe idzie, czyli Culture Jamming!*, <http://portalwiedzy.onet.pl/4870,1471,1483494,1,czasopisma.html>.
- Pluciński P., *Uwolnić billboardy, czyli o Subvertising*, „Kultura Popularna” 2003, nr 3.
- Rorty J., *Our Master's Voice*, The John Day Company, New York 1934.
- Turek J., *Culture Jamming. (Sub)wersja 2.0. O strategiach subwersywnych w przestrzeni medialnej*, „Kultura Popularna” 2009, nr 2.

Walka o przestrzeń publiczną, <http://shidokan.blox.pl/html/1310721,262146,14,15.html?8,2009> (data dostępu: 13.04.2013).

What Is Monkeywrenching, www.wisegeek.com/what-is-monkeywrenching.htm (data dostępu: 13.05.2013).

http://www.angbase.com/interviews/curd_duca.html (data dostępu: 11.03.2014).



Katarzyna Citko

Zakład Kulturoznawstwa, Uniwersytet w Białymstoku

Malowanie kamerą

Joanna Aleksandrowicz, *Pomiędzy płótnem a ekranem. Inspiracje twórczością Goi w kinie hiszpańskim*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012, ss. 358.

Książka Joanny Aleksandrowicz jest pierwszą w Polsce (i nie tylko), obszerną i niezwykle interesującą monografią ukazującą inspiracje twórczością Francisca Goi y Lucientes w kinowych i telewizyjnych filmach hiszpańskich. Autorka poddała analizie imponującą ilość filmowego materiału oraz opracowań i źródeł hiszpańskojęzycznych, tworząc równocześnie oryginalną typizację poszczególnych wątków i tematów filmowych związanych z inspiracjami życiem i twórczością Goi. Przeanalizowany materiał źródłowy obejmuje łącznie – na co zwraca uwagę sama autorka we wstępie – 81 tytułów, w tym 41 filmów fabularnych, 32 filmy dokumentalne, 7 serii telewizyjnych oraz 1 film animowany. Większość z nich nie było pokazywanych w Polsce; w dystrybucji znalazło się zaledwie 14 pozycji. Nieznane na ogół są również w naszym kraju hiszpańskie opracowania źródłowe, dotyczące podjętej przez autorkę problematyki. Znajomość języka hiszpańskiego umożliwiła Joannie Aleksandrowicz wykorzystanie ponad 300 książek i artykułów związanych z życiem i twórczością Goi, inspiracjami plastycznymi w kinie, proble-

matyką filmową, historią Hiszpanii, kulturą i sztuką rozwijającą się na Półwyspie Iberyjskim na przestrzeni wieków. Dało to autorce szansę na ukazanie szerokiego kontekstu przeprowadzonej przez nią analizy, oddającego istotną rolę twórczości Goi w budowaniu hiszpańskiej tożsamości kulturowej od momentu powstania jego dzieł po czasy współczesne.

Omawiana publikacja jest z pewnością cenną pozycją dla wielu czytelników – filmoznawców zainteresowanych kinem hiszpańskim, historyków sztuki zajmujących się fenomenem twórczości Goi, antropologów i socjologów śledzących konteksty społeczne i kulturowe powstawania dzieł zarówno samego Goi, jak i reżyserów zainspirowanych jego życiem i pracą artystyczną. Jest to też interesująca lektura dla wszystkich czytelników niebędących znawcami tematu, gdyż prezentuje i porządkuje fakty, posługując się precyzyjnym, a zarazem przystępnym, pozbawionym naukowej hermetyczności językiem.

Autorka książki, poszukując różnorodnych inspiracji twórczością Goi w kinie hiszpańskim, poddaje analizie zarówno

wpływy o charakterze formalnym, jak i treściowym. Jak podkreśla Aleksandrowicz, obydwie perspektywy są istotne, gdyż znajdują odzwierciedlenie w obrazach filmowych nawiązujących do dzieł Goi. Autorka stwierdza: „Prowadzone przeze mnie badania porównawcze koncentrują się więc zarówno na zgłębianiu powracających w kinie wątków treściowych i motywów tematycznych wywiedzionych ze sztuki Goi, zestawieniu ich ze stanem badań dotyczących artysty oraz kontekstem kulturowym i społeczno-politycznym jego dzieł, jak i na analizie kompozycyjnej, światłocieniowej i kolorystycznej poszczególnych fragmentów filmowych (czasem są to pojedyncze kadry, kiedy indziej większe całości – sceny lub całe sekwencje) przez pryzmat dzieła hiszpańskiego mistrza”¹.

Praca Joanny Aleksandrowicz składa się z trzech części. W pierwszej autorka opisuje znaczenie twórczości i narosłej wokół życia Goi legendy dla rozwoju kultury hiszpańskiej. Ukazując niezwykle zróżnicowanie dzieł hiszpańskiego malarza (tematyczne, stylistyczne i techniczne), zastanawia się nad jego źródłami. Wśród przyczyn metamorfoz wymienia barwną biografię artysty, która obrosła wieloma tajemnicami i mitami, burzliwe historycznie czasy, w których przyszło artyście żyć i tworzyć, a także specyfikę kultury hiszpańskiej, będącej syntezą wielu ludów zamieszkujących na przestrzeni wieków Półwysp Iberyjski.

Interesującym wątkiem podjętym przez autorkę w pierwszej części jej książki są inspiracje biografią Goi pojawiające się w utworach literackich, muzycznych oraz

na deskach scen teatralnych w Hiszpanii. Jest to jednak wątek zaledwie zasugerowany (gdyż niezwiązany bezpośrednio z tematyką monografii Aleksandrowicz), domagający się bardziej wnikliwych opracowań – być może sama autorka będzie chciała kiedyś do niego powrócić.

Druga część książki osadzona jest – zgodnie z jej tytułem – w kręgu filmowych reminiscencji tematycznych, związanych z biografią Goi i narosłą wokół niej legendą, a także z kontekstami historycznymi i społecznymi jego twórczości. Szczególnie interesujące wątki związane są z biografią artysty, gdyż wokół faktów z życia Goi nadbudowano wiele mitów i romantycznych legend, dostarczających treści filmowym scenariuszom. Sylwetka mistrza portretowana była w kinie hiszpańskim wielokrotnie, a wiele powstałych filmów spletało biografię malarza z jego dziełami, z hiszpańską tradycją i historią. Dzięki tym zabiegom, jak podkreśla Aleksandrowicz, „(...) stał się on nie tylko bohaterem filmów *stricte* biograficznych, lecz także drugoplanowym świadkiem burz przetaczających się przez dziewiętnastowieczną Hiszpanię oraz barwnych opowieści pokazujących obyczaje epoki”².

Goya jako bohater filmowy pojawiał się już w okresie kina niemego. Niestety, wiele z tych filmów nie przetrwało do dziś; Aleksandrowicz wspomina, że znamy je jedynie z zachowanych recenzji prasowych z ówczesnych lat. Niektóre z wczesnych scenariuszy nie zostały również zekranizowane. Na przykład w późnych latach dwudziestych XX wieku powstał interesujący projekt Luisa Buñuela zatytułowany *Księżna Alba i Goya* (*La duquesa de Alba y Goya*), który

¹ J. Aleksandrowicz, *Pomiędzy płótnem a ekranem. Inspiracje twórczością Goi w kinie hiszpańskim*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012, s. 19.

² *Ibidem*, s. 105–106.

ostatecznie pozostał jedynie w wersji scenariuszowej. Buñuela zainspirował legendarny romans Goi z księżną Cayetaną Albą, który zresztą jest niemalże lejtmotywem w filmach wykorzystujących wątki biograficzne hiszpańskiego malarza. Przykładowo znajdziemy go w utworze Nino Quevedy *Goya, historia pewnej samotności* (*Goya, historia de una soledad*, 1970), w serialu telewizyjnym José Ramóna Larraza *Goya* (1985), produkcji José Juana Bigasa Luny *Volavérunt* (1999) czy dziele Carlosa Saury *Goya* (*Goya en Burdeos*, 1999). Ostatni film jest szczególnie interesujący ze względu na fascynację reżysera, a nawet utożsamianie się w pewnym stopniu z sylwetką Goi³. Podkreślając osobisty wymiar filmu Saury, Aleksandrowicz przywołuje opinię Jean-Paula Auberta, który określa go jako „portret wyobrażony” (*portrait imaginaire*), oscylujący „pomiędzy mitem, historią a subiektywną wizją reżysera”⁴. Saura kreuje w swoim dziele wyraziste odwołania plastyczne do twórczości nie tylko Goi, ale także Velázqueza i Rembrandta, tłumacząc je ustami swojego ekranowego bohatera następująco: „Mam trzech mistrzów: Velázqueza, Rembrandta i naturę”. Szczególnie interesujący wymiar mają malarskie odwołania umieszczone przez Saure w czołówce filmu, w której z obrazu Rembrandta *Ćwierć wołu* (*Geslachte os*, 1655) wyłania się twarz starego

Goi, oraz w finale, w którym reżyser ożywia cykl akwafort *Okropności wojny* (*Los desastres de la guerra*, 1810–1815), wykorzystując spektakl teatralnego zespołu La Fura dels Baus rozgrywający się w scenerii przeniesionej na ekran z grafik Goi.

Grafiki i obrazy Goi pojawiają się również w filmach ukazujących burzliwe dzieje Hiszpanii, szczególnie różnego rodzaju wojny i konflikty zbrojne. Do najczęściej pojawiających się na ekranie inspiracji należy słynne dzieło Goi *Rozstrzelanie powstańców madryckich* (*El tres de mayo 1808 o Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío*, ok. 1814) oraz grafiki z cyklu *Okropności wojny*. Obrazy na nie stylizowane odnajdziemy w takich filmach jak *Tango* (1998) Carlosa Saury, *Okropności wojny* (*Los desastres de la guerra*, 1983) Maria Camusa, *Widmo wolności* (*Le Fantôme de la liberté*, 1974) Luisa Buñuela czy *Krew majowa* (*Sangre de mayo*, 2008) José Luisa Garcii.

Twórczość Goi wykorzystywana jest również przez hiszpańskich reżyserów w tworzonych przez nich filmach o problematyce społecznej i obyczajowej. Niejednokrotnie inspiracje te związane są z chęcią ukazania poprzez stylizację współczesnego malarzowi Madrytu. W filmach inspirowanych pracami Goi motyw stolicy jest wątkiem częstym, podobnie jak nawiązanie do scen związanych z wielkomięską kulturą: spektakli tauromachii, procesji, targów czy codziennego życia *majos* i *majas*.

Wątki obyczajowe inspirowane twórczością Goi odnajdziemy nie tylko w filmach historycznych czy tych, których akcja toczy się w XIX wieku. Na przykład interesujące nawiązania do obrazu *Pojedynek na kije* (*Duelo a garrotazos*, 1820–1823) odnajdziemy w filmach *Lament dla bandyty* (*Llanto por el bandido*, 1963) Carlosa Saury

³ Alicja Helman, której książkę o twórczości Carlosa Saury Joanna Aleksandrowicz wymienia w bibliografii, ale omawiając film *Goya* bezpośrednio nie przywołuje, określa dzieło Saury jako nie tyle film biograficzny, ile rodzaj „artystycznego testamentu” reżysera utożsamiającego się ze swoim bohaterem (A. Helman, *Ten smutek hiszpański. Konteksty twórczości filmowej Carlosa Saury*, Rabid, Kraków 2005, s. 187).

⁴ J. Aleksandrowicz, *op. cit.*, s. 130.

oraz *Szynka, szynka (Jamón, jamón, 1992)* Juana José Bigasa Luny.

Autorka książki *Pomiędzy płótnem a ekranem...*, omawiając poszczególne filmy wykorzystujące dzieła mistrza, a także wątki biograficzne i legendę narosłą wokół życia Goi, grupuje je w trzech kręgach tematycznych reminiscencji (będących zarazem kolejnymi rozdziałami), którym nadaje metaforyczne, a zarazem znacząco trafne tytuły, zaczerpnięte z grafik Goi: *Aún aprendo* (1824–1828), *No se puede mirar* (1810–1814), *El espejo indiscreto* (1797). W pierwszym z nich, który został przetłumaczony jako *Wciąż się uczę*, autorka omawia filmy podejmujące wątki biograficzne związane z życiem Goi i narosłymi wokół faktów romantycznymi mitami. Wyłania się z nich bogaty, zróżnicowany portret mistrza, o czym świadczą mogą podtytuły klasyfikujące filmy do określonej kategorii tematycznej – na przykład: *Niemy świadek epoki*, *Kochanek ze złamanym sercem*, *Samotny geniusz*, *Niecierpliwy malarz w lustrach historii*, *Buntownik nie bez powodu* czy *Artysta w objęciach nocy*. Drugi obszar reminiscencji, a zarazem kolejny rozdział drugiej części książki, zatytułowany: *No se puede mirar* (Nie można na to patrzeć), zawiera omówienie filmów, które zostały poświęcone burzliwym historycznym czasom, w których przyszło Goi żyć; tytuły składających się nań podrozdziałów równocześnie ponownie tworzą typologię omawianych filmowych produkcji: *Od krwi do smugi światła*, *Rozstrzelania w błędnym kole zdarzeń*, *Ideologia na barykadach*, *Saturn w meandrach historii*. Wreszcie trzeci krąg tematyczny, zatytułowany *El espejo indiscreto* (czyli: *Niedyskretne lustro*), grupuje filmy o wydźwięku obyczajowym; odnajdziemy tutaj takie różnorodne konteksty społeczne

jak na przykład: *Waleczni toreadorzy i spojrzenia znad wachlarza*, *Madryt z palety mistrza*, *Gorycz krzywego zwierciadła*, *W sieci dworskich intryg*, *Kaprysy nowych czasów* czy *Dyskurs o sztuce i niepokoju*.

Trzecia część książki Joanny Aleksandrowicz, moim zdaniem najciekawsza, jest poświęcona, na co wskazuje jej tytuł, obrazom malowanym kamerą. Otwiera ją rozdział zatytułowany: *Czas zakrzepły w portretach. O filmowych galeriach postaci*. Autorka słusznie zauważa, że na twórczość Goi składa się nie tylko obraz obyczajów i burzliwych wydarzeń historycznych, lecz także szereg portretów znanych osobistości z trzech pokoleń królewskiego rodu, arystokratów, duchowieństwa i przedstawicieli innych stanów, także postaci z ludu, toreadorów, aktorki, wieśniaków oraz członków rodziny i przyjaciół. Namalowane przez Goyę portrety stały się doskonałym materiałem dla wielu reżyserów, którzy na ich podstawie mogli kreować wygląd swoich ekranowych bohaterów. Najczęściej oczywiście sięgano do postaci samego Goi. Aleksandrowicz stwierdza, że kreowanie wizerunku malarza zazwyczaj wiąże się „(...) z którymś z autoportretów, potraktowanym jako wskazówka przy doborze aktora i jego charakteryzacji. Wybór malarskiego pierwowzoru powiązany jest nie tylko z wiekiem filmowego Goi, lecz także z pomysłem na jego udział w akcji. Portrety wykorzystywane w danej opowieści, odzwierciedlają zwykle te cechy malarza, które najmocniej chce uwypuklić reżyser. Bardzo wyraźnie widać to na przykładzie filmu *La hora de los valientes (Godzina odważnych, 1998)* Antonia Mercero, choć Goya nie pojawia się tu jako osoba, a jedynie metaforycznie towarzyszy bohaterom pod postacią płótna ukrywanego podczas wojny domowej. Jak trafnie zauwa-

za Mónica Barrientos Bueno, spomiędzy licznych autoportretów nieprzypadkowo przywołuje reżyser obraz najbliższy widzowi, najbardziej codzienny i intymny – wizerunek artysty w jego starości, na którym spojrzenie Goi nie biegnie już w kierunku lustra, lecz szuka wzroku odbiorcy”⁵.

Postać malarza i związane z nią wątki biograficzne zostały najmocniej wyeksponowane w serii telewizyjnej *Goya* (1985) José Ramóna Larraza. Artysta został w nim uwieczniony w okresie od lat chłopięcych do chwili wyjazdu, już w podeszłym wieku, na emigrację. Aleksandrowicz szczegółowo analizuje wizerunki ekranowego Goi z kolejnych lat jego życia, wskazując na inspiracje wpływające z kolejnych autoportretów artysty. Szczególnie interesujące jest nawiązanie do słynnego autoportretu ze świeczkami na rondzie kapelusza *Autoportret w pracowni* (*Autorretrato en el taller*, 1790–1795) w scenie ukazującej malowanie na ścianie domu artysty cyklu *Czarne malowidła* (*Pinturas negras*, 1820–1823). Nawiązanie do tego samego autoportretu, będącego zresztą jednym z najbardziej znanych wizerunków Goi, pojawia się również w filmie Carlosa Saury *Goya* (*Goya en Burdeos*, 1999) oraz w sekwencji otwierającej film Nino Quevedo *Goya, historia pewnej samotności* (*Goya, historia de una soledad*, 1970). Odmienne niż w filmach Saury i Larraza ekranowy Goya zainspirowany wizerunkiem z autoportretu nie tworzy *Czarnych malowideł*, lecz stoi przy sztalugach, tak jak sportretował sam siebie na płótnie. W tym przypadku, podobnie jak w innych filmach kreujących postać Goi, filmowe wyobrażenia mistrza nie są jedynie prostym przeniesieniem na ekran podobieństwa wizerunku zaczerpnię-

tego z autoportretu. Aleksandrowicz podkreśla: „W przeciwieństwie do innych postaci zaczerpniętych przez kino z twórczości Goi, w wypadku samego artysty rzadko przywołuje się dzieła na zasadzie «żywego obrazu». Autoportrety stanowią raczej pewien punkt wyjścia. Jako świadectwo malarza o sobie samym, przekształcane są przez reżyserów i dostosowywane do ich własnej wizji Goi, charakteru opowieści oraz czasu akcji”⁶.

Najbardziej ukochaną przez kolejne filmy inspirowane życiem i twórczością Goi bohaterką jest María del Pilar Teresa Cayetana Manuela Margarita, znana jako księżna Alba. Wyobraźnię reżyserów rozpałały legendy związane z rzekomym romansiem Goi z księżną a także jej tajemnicza śmierć. Wizerunki Cayetany w poszczególnych filmach są zróżnicowane, gdyż, jak podkreśla Aleksandrowicz, aktorki kreujące rolę księżnej, dobierane są zazwyczaj na podstawie aktualnego ideału piękna, a nie na zasadzie podobieństwa do portretów Goi. Jako przykład tego rodzaju roli Aleksandrowicz przywołuje kreację Iriny Demick z filmu Quevedo *Goya, historia pewnej samotności*, która jest bardziej podobna do ideału kobiecej urody z lat siedemdziesiątych XX wieku niż do zachowanych płócien z wizerunkami Cayetany. Z kolei w serialu Larraza *Goya* poszczególne filmowe obrazy księżnej Alby nawiązują do świata znanego z grafik *Kaprysy* (*Caprichos*, 1796–1799), z tym że nie są to dosłowne przeniesienia poszczególnych rycin na ekran, lecz raczej aluzje do jej usposobienia i charakteru. Najpełniejszy kinowy wizerunek księżnej Alby zaprezentował José Juan Bigas Luna (którego autorka książki konsekwentnie przywołuje tylko z nazwiska) w filmie *Volavérunt* (1999). Po-

⁵ *Ibidem*, s. 221–222.

⁶ *Ibidem*, s. 228–229.

mimo że w dziele odnaleźć można wiele inspiracji stworzonymi przez Goyę portretami księżnej Alby (Aleksandrowicz wymienia tu głównie grafiki, rysunki oraz ryciny z tytułową *Volavérunt* włącznie), reżyser ukazał Cayetanę przede wszystkim jako kobietę atrakcyjną dla współczesnego widza. W filmie odnajdziemy również wątek malowania słynnego obrazu *Maja naga* (*La maja desnuda*, 1797–1800). Omawiając filmową scenę tworzenia dzieła, Aleksandrowicz zauważa, że: „W mniej lub bardziej dosłowny sposób ze słynną Mają wiąże Albę większość filmowych biografów. W *Goya lub niecierpliwość* dzieje się tak za sprawą montażowej aluzji łączącej z obrazem fragment korespondencji na temat malowania twarzy Cayetany. W *Goya, historia pewnej samotności* z płótnem zestawiona jest z kolei retrospekcja przedstawiająca Albę na brzegu morza. Co ciekawe, tego typu aluzje obecne są również w filmach, gdzie ani razu nie pada nazwisko księżnej”⁷.

Spośród innych bohaterów pojawiających się w filmach inspirowanych życiem i twórczością Goi przywołać warto żonę artysty, Josefę Bayeu, oraz domniemaną kochankę Leocadię, portrety władców z Marią Luisą na czele, a także Manuela Godoya, sekretarza stanu i kochanka królowej. Filmy zaludniają też postacie drugoplanowe, przeniesione z płócien Goi: arystokraci, aktorki i aktorzy, toreadorzy oraz postacie z ludu.

Kolejny rozdział swojej książki Aleksandrowicz poświęca filmowej scenografii i rekwizytom, które również inspirowane są dziełami Goi. Co prawda, jak podkreśla autorka, martwe natury nie były szczególnie cenione przez Goyę, również obecność architektury i pejzażu jest w jego dziełach

drugorzędna, niemniej stanowią one co najmniej tło dla scen rodzajowych – i jako takie są wykorzystywane przez reżyserów w ich filmach. Szczególnie często – z oczywistych zresztą względów – przenoszone są na ekran obrazy domu i pracowni malarza. Telewizyjny film *Goya lub niecierpliwość* (*Goya o la impaciencia*, 1974) w reżyserii José Antonia Paramo sięga do inspiracji pochodzącej nie z malarstwa, lecz z listu Goi, w którym artysta pisał: „W moim domu nie potrzebuję wielu mebli. Wszystko ponad obrazek Naszej Pani del Pilar, stół, pięć krzeseł, patelnię, beczkę, gitarę i rożen, wszystko ponad to wydaje mi się zbędne”⁸. Jest to przykład scenografii oszczędnej i skromnej, w innych filmach dekoracje są zazwyczaj znacznie bardziej eleganckie, „gdyż pracownie i mieszkania z filmów, w których pojawia się postać Goi, stają się swoistą wizytówką i świadectwem charakteru artysty”⁹. Z tego typu zabiegami mamy do czynienia w filmie *Volavérunt*, w którym sypialnia Goi pełna jest drogocennych i wytwornych mebli, obrazów wiszących na ścianie, drapowanych materii, dywanów i flakoników z pigmentami.

W filmowej przestrzeni stylizowanej na twórczość Goi pojawiają się podpatrzone w dziełach artysty przedmioty, nabierające w filmowym świecie znaczeń symbolicznych: huśtawka, drewniany słup jarmarczny, powóz. Aleksandrowicz pisze: „Podobnie jak przestrzenie, można podzielić goyowskie przedmioty przeniesione na mały bądź duży ekran. Dzielą się one na dwa zasadnicze podzbiory – do pierwszego należą rekwizyty zapożyczone bezpośrednio z dzieła

⁷ *Ibidem*, s. 237.

⁸ F. de Goya, *Cartas a Martín Zapater*. Cyt. za: J. Aleksandrowicz, *op. cit.*, s. 259.

⁹ J. Aleksandrowicz, *op. cit.*, s. 260.

Goi po to, by możliwie wiernie odtworzyć realia epoki, do drugiego natomiast przedmioty przeniesione z obrazów i grafik w odmienny kontekst, w którym zyskują nowe, nieraz zaskakujące znaczenia¹⁰. Istotnym komponentem scenograficznym są same obrazy Goi, pojawiające się w filmowych przestrzeniach jako elementy dekoracji wewnątrz mieszania czy pracowni artysty lub jako składniki ekranowych wizji reżyserów. W większości przypadków reżyserzy wykorzystują stworzone na potrzeby produkcji kopie dzieł mistrza, oryginały wypożyczone z muzeum Prado pojawiają się z oczywistych względów rzadko – miało to miejsce w telewizyjnym filmie José Ramóna Larrazy *Goya*. Wykorzystywane w filmowych wizjach obrazy Goi często odbiegają swoimi rozmiarami od autentycznych prac. Na przykład w dziele Bigasa Luny *Volavérunt* malowidło *El vuelo de brujas* (*Lot czarownic*, 1797–1798) powiększone zostało do dużo większego formatu niż oryginał. Podobny zabieg powiększenia cytowanych dzieł zastosował Carlos Saura w *Tangu* oraz *Goi*. Reżyser wplata malarskie wizje Goi w swoją osobistą, tworząc autorskie opowieści o mistrzu z Fuendetodos. Przykładem tego typu zabiegu jest scena z *Goi*, w której tytułowy bohater przechadza się pomiędzy reprodukcjami rycin z cyklu *Kaprysy* – w rzeczywistości są to grafiki niewielkich rozmiarów, ale na potrzeby filmu zostały wyolbrzymione i zreprodukowane na przezroczystej folii. W przestrzeni tej transparentnej galerii przechadzają się stojący u progu śmierci artysta oraz jego widmo z czasów młodości. Aleksandrowicz analizuje tę scenę filmową w sposób poetycki i metaforyczny, zawierając jej wykładnię w samym opisie:

¹⁰ *Ibidem*, s. 267.

„Ryciny przedzielone równymi odstępami czerni, prześwietlone tajemniczym niebieskim światłem narzucają skojarzenia z klatkami taśmy filmowej. Stary malarz wychodzi z tego magicznego seansu, powtarzając słowa ostatniej wypowiedzianej refleksji: «Wyobraźnia pozbawiona rozumu rodzi potwory. Połączona z nim staje się matką sztuki i źródłem cudów». Płynnie przechodzi w czerwień pokoju, aż wreszcie staje przed lustrem, aby dokończyć swoją myśl. Porusza się w świecie całkowicie odrealnionym, w którym sztuka buduje sekretne korytarze, łączące z sobą odległe czasoprzestrzenie¹¹».

Interesujący jest również wykorzystany przez Saurę wizerunek Saturna z obrazu Goi *Saturn pożerający swoje dzieci* (*Saturno devorando a su hijo*, 1820–1823) w filmie *Anna i wilki* (*Ana y los Lobos*, 1972). Co prawda nie został on przywołany na ekranie dosłownie, ale jego duch przenika całe dzieło Saury. Wątek Goyowskiego Saturna wykorzystał również Guillermo del Toro w *Labiryncie Fauna* (*El laberinto del Fauno*, 2006), tworząc na jego podobieństwo monstrum *Hombre Pálido*. Wiele filmów wykorzystuje również ryciny z cyklu *Okropności wojny*; dzieła te Aleksandrowicz omawia we wcześniejszych rozdziałach swojej książki.

Ostatni rozdział swojej obszernej monografii Aleksandrowicz poświęciła zagadnieniom koloru, światłocienia i kompozycji, podpatrywanym w dziełach Goi i wykorzystywanym przez reżyserów w celu stworzenia „żywych obrazów”, nawiązujących do konkretnych przedstawień malarskich. Najwięcej tradycyjnie rozumianych „żywych obrazów” można odnaleźć kinie z pierwszej połowy XX wieku, czego przykładem jest

¹¹ *Ibidem*, s. 259.

film Benito Perojo *Goyescas* (1942). Reżyser wiernie odtworzył sceny rodzajowe z obrazów Goi *Taniec nad brzegami Manzanares* (*El baile a orillas del Manzanares*, 1776), *Ciuciubabka* (*La gallina ciega*, 1788–1789), *Pajac* (*El pelele*, 1791–1792), zaś tworząc ekranowy portret Cayetany, posłużył się również znanymi obrazami przedstawiającymi księżną Albę. W filmach bardziej współczesnych, *tableau vivant* nie są dosłownymi inscenizacjami konkretnych płócien, lecz wciągają widzów w swoistą grę, próbując ich zaskoczyć, odwołać się do ich wiedzy, wywołać autorefleksję. Na przykład obraz *Pojedynek na kije* przywołany w filmach *Lament dla bandyty* Carlosa Saury oraz *Szynka*, *szynka* José Juana Bigasa Luny wpisany został w konkretne wizerunki ekranowego świata przedstawionego, zyskując nowe konteksty oraz budując intertekstualne odniesienia.

Styl i kompozycja obrazów Goi mogą zostać przeniesione na ekran także jako rodzaj *punctum*, jako kolorystyczna lub kompozycyjna aluzja, na zasadzie *quasi*-cytatów lub jako swoiste „kinomalarsztwo”. W tym ostatnim przypadku mamy do czynienia z wrażeniem malarskości kadru przy jednoczesnym braku odniesień do konkretnych obrazów. Interesująco wygląda zagadnienie wykorzystania światła w filmach inspirowanych twórczością Goi. Z reguły w opowieściach, które stawiają sobie za cel wierne oddanie realiów epoki, oświetlenie ma charakter realistyczny, natomiast symboliczne wykorzystanie jasności i mroku pojawia się w filmach stanowiących indywidualną interpretację reżysera, jak chociażby w wielokrotnie omawianym przez Aleksandrowicz filmie *Goya* Carlosa Saury. W podobny realistyczny bądź symboliczny sposób wyko-

rzystywana jest przez reżyserów paleta kolorystyczna.

W zakończeniu książki autorka wypunktowuje wnioski wypływające z przyjętej przez nią dwutorowej perspektywy ukazującej inspirację życiem i twórczością Goi w kinie hiszpańskim, prezentując miejsce i rolę Francisca Goi w kulturze i sztuce Hiszpanii oraz podsumowując sposoby wykorzystania plastycznych inspiracji w kinie. Z przeprowadzonych przez Aleksandrowicz analiz wyłania się wizerunek Goi jako artysty niezmiennie popularnego i aktualnego pomimo upływu czasu. Jednocześnie duża rozpiętość okresu, w którym powstawały filmy, daje szansę na prześledzenie zmian w postrzeganiu twórczości Goi w okresie dyktatury generała Franco i po przełomie ustrojowym, a także współcześnie. Aleksandrowicz podkreśla, że aktualność problemów społecznych, politycznych i obyczajowych podejmowanych w dziełach Goi niewątpliwie spowoduje, że reżyserzy niejednokrotnie jeszcze sięgną po inspiracje do jego twórczości. Jak bowiem pointuje autorka: „Uderzająca nowoczesność dzieła artysty sprowadza się nie tylko do prekursorstwa w zakresie technik wyrazu, ale przede wszystkim do typu refleksji bliskiej kolejnym pokoleniom twórców i odbiorców. W tej niezwykle aktualności tkwi w dużej mierze istota nieustających powrotów do Goi. Jako twórca przełomu wieków i przejścia pomiędzy sztuka dawną a nowoczesną, jako świadek swojego czasu, ale i artysta wykraczający myślą daleko poza swoją epokę, otwiera szerokie pole możliwości dla nawiązań i nowych odczytań, a jednocześnie jest jak zagadka, która wciąż kusi brakiem ostatecznego rozwiązania”¹².

¹² *Ibidem*, s. 307–308.

Jan Surman

Herder-Institute, Marburg

Wędrujące pojęcia i studia kultury

Pomimo dość długiego funkcjonowania jako dyscyplina naukowa kulturoznawstwo (i niesynonimiczne z nim, lecz genetycznie spokrewnione niemieckie *Kulturwissenschaft* czy angielskojęzyczne *cultural studies* i *culture studies*) w dalszym ciągu poszukują własnego miejsca na płaszczyznach tematycznej i teoretycznej. Kolejną próbę dokonania tego dookreślenia stanowi wydany niedawno przez wydawnictwo de Gruyter tom *Travelling Concepts for the Study of Culture* pod redakcją Birgit Neumann i Ansgara Nünninga¹. Wywodzi się on z usytuowanego w Giessen (Hesja) Graduate Center for the Study of Culture (GCSC), w którym to centrum *travelling concepts* – wędrujące pojęcia (Mieke Bal) – stały się motywem przewodnim szkolenia przyszłych kulturologów.

Idea wędrujących pojęć dla studiowania kultury pojawiła się w 2002 roku wraz z książką Bal, która ukazała się niedawno w języku polskim². Sam koncept „wędrujących pojęć” jest starszy, a jego początki sięgają w 1987 roku i tomu *D'une science*

à l'autre. Des Concepts Nomades pod redakcją Isabelle Stengers oraz książki Christiana Girarda *Architecture et concepts nomades: traité d'indiscipline*, w których wybrane pojęcia studiowane były pod kątem ich przemieszczania się pomiędzy dyscyplinami. Podczas gdy w języku francuskim nomadyczne pojęcia przyjęły się dobrze jako podejście do studiów nad naukami (ostatnio na przykład *Dictionnaire des concepts nomades en Sciences Humaines* pod redakcją Olivera Cristina [t. 1, 2010] czy *La circulation des savoirs: interdisciplinarité, concepts nomades, analogies, métaphores* pod redakcją Frédérica Darbellaya, 2012), angielskojęzyczna literatura podjęła nomenklaturę podróźowania i wędrowania. Sama Bal bazowała zresztą na podejściu Stengers, odrzucając jednocześnie jej zdaniem „modne” pojęcie nomadyczności (występujące np. u Gilles'a Deleuze'a/Félixa Guattariego czy ostatnio u Rosi Braidotti).

Koncepcja nomadycznych czy wędrujących pojęć jest podejściem do analizy takich terminów strukturujących pojmowanie i opisywanie rzeczywistości, których trajektorie prowadziły przez różne kultury – dyscyplinarne, językowe czy narodowe. Pojęcia widziane są tutaj nie jako słowa, lecz raczej jako miniteorie, wpływające na postrzeganie obiektu, do którego się odnosi. Analiza różnic pomiędzy kulturowymi formami definiowania i percepcji prowadzi

¹ Wcześniej figura wędrujących pojęć w użytym tutaj sensie pojawiła się w B. Neumann, F. Tygstrup (red.), *Traveling Concepts in English Studies* „European Journal of English Studies” 2009, nr 1 (13).

² M. Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012.

z jednej strony do podkreślenia charakteru *trans-* i *między-* tychże kultur, a z drugiej do zapoczątkowania dialogu pomiędzy nimi.

Książka pod redakcją literaturoznawców Birgit Neumann (Passau) i Ansgara Nünninga (Gießen) podnosi temat właśnie w tym miejscu, podkreślając, że nie chodzi tutaj wyłącznie o refleksje o pojęciach używanych w *transnational* i *cultural studies* (s. 16), lecz także o rozważania o różnicach pomiędzy lokalnymi wersjami kulturoznawstwa (jego „epistemicznymi konfiguracjami”, s. 2). „Śledzenie wędrówek pojęć może wydobyć na światło dzienne specyficzne struktury różnicy pomiędzy kulturami, lecz może także podkreślić specyfikę sfer hybrydowych” (s. 8). Autorzy nie proponują tutaj jednak ustanowienia fundamentów dla *cultural studies*, lecz nawiązując do programatycznego artykułu Sigrid Weigel³, chcą widzieć je jako pracę i myślenie na punktach przejściowych (s. 8). Otwartym pytaniem – także po lekturze tomu – pozostaje to, czy kierujące się na myślenie *pomiędzy* kulturoznawstwo próbuje rzeczywiście w Foucaultowskim sensie szukać każdorazowo nowych obiektów badań i dostosowywać do nich swoje metody, czy po prostu poszukując nowych, nieobjętych siecią klasycznych dyscyplinarnych epistemologii obiektów, kształtuje nową dyscyplinę, której płynne metody i podejścia są tylko retoryczną reakcją na wymagania oryginalności i interdyscyplinarności w nauce.

³ S. Weigel, *Kulturwissenschaft als Arbeit an Übergängen und als Detailforschung. Zu einigen Urszenen aus der Wissenschaftsgeschichte um 1900: Warburg, Freud, Benjamin*, [w:] A. Opitz (red.), *Erfahrung und Form. Zur kulturwissenschaftlichen Perspektivierung eines transdisziplinären Problemkomplexes*, Wissenschaftlicher Verlag, Trier 2001, s. 125–145.

Opisane we wstępie podejście do kulturoznawstwa jako „sfery pomiędzy” egzemplifikowane jest w dziewiętnastu rozdziałach podzielonych na dwie części. W pierwszej opisywane są teoretyczne podstawy – translacja (Doris Bachmann-Medick), transfer kultury (Anna Veronika Wendland) i pojęcie emergencji (Anita Traininger). Druga przedstawia natomiast kluczowe pojęcia dla studiów o kulturze takie jak sieci (Alexander Friedrich), płec kulturowa (Greta Olson) czy nastrój/*Stimmung* (Caroline Welsh). Pojawiają się tutaj także bardziej ogólne artykuły koncentrujące się znacznie na teoriach niż pojęciach – jak antropologia i ekologia mediów (Ingo Berensmeyer), logika studiów o kulturze (Uwe Wirth), narratologia (Ansgar Nünning) czy perspektywa transnarodowa i globalna (Frank Bösch i Hubertus Büschel). Już sam przegląd tematów daje do zrozumienia, że książka jest bardziej studium aparatu teoretyczno-pojęciowego studiów o kulturze niż konsekwentnym zastosowaniem wyłożonego we wstępie programu krytycznej analizy pojęć. Brakuje także chyba najbardziej kluczowego pojęcia – kultura, znaczenie którego różni się wielce w zależności od teorii i narodowych/geograficznych kontekstów. Część książki o kulturze jako tekście (Bachmann-Medick) przedstawia tylko jedną skromną część tej tematyki. Dość zróżnicowane jest także samo podejście pojedynczych autorów, sięgające od klasycznej historii pojęć („sieci” w artykule Friedricha) do egzemplifikacji pojęć na przykładach literackich, jak w eseju Wolfganga Müllera-Funka o tożsamości i inności/obcości.

Rozpiętość treściowa i tematyczna nie powinna być tutaj cechą dyskwalifikującą tom, lecz – wprost przeciwnie – wskazuje na różnorodność zainteresowań studiów

kultury. Pozycja skierowana jest wyraźnie do doktorantów i ma zaproponować alternatywę dla narracji standardowych podręczników. Pomimo że nie można zarzucić jej odtwórczości, jest ona raczej kreatywnym rozwinięciem zapoczątkowanego przez Bal sposobu opisywania studiów o kulturze niż nowym standardem pisania o nich.

Pomimo różnorodności artykułów wyróżnić można kilka powtarzających się motywów, które wskazują na główne trendy i otwarte pytania aktualnego kulturoznawstwa. Pierwszym jest pytanie o analityczne podejścia do kultury i jej badania. Bachmann-Medick widzi kulturę jako „strukturę znaczeń, w których akcje są stale tłumaczone w znaki” (s. 103). Kultura obejmuje więc nie tylko teksty, lecz jest transmedialna, co uzmysławia liczba artykułów poświęconych mediom. Na przykład Nünning podkreśla, że „narracje i kultury konstytuują się nawzajem (...) narracje mogą być postrzegane jako kulturowy sposób tworzenia świata (*cultural way of worldmaking*) lub jako performatywne medium konstrukcji kulturowych fenomenów jako tożsamości, wspólnoty, normy i wartości. Narracje nie są tylko powtarzanymi opowieściami czy mimetycznymi reprezentacjami rzeczywistych wydarzeń, lecz jako kognitywne modele tworzenia sensu, znaczenia i świata kreują alternatywne lub możliwe światy. (...) Z innej strony, conceptualizacja kultur jako wspólnot narratywnych (*narrative communities*) dowodzi swej heurystycznej produktywności, gdyż to właśnie głównie kolektywnie dzielone opowieści biorą udział w tworzeniu społecznej spójności, tworzeniu wspólnot interpretacji oraz proponują ramy dla negocjacji i rozumienia kulturowych wartości i norm” (s. 175). Leora Auslander (materialność), Martin Zierold (mass media) czy Hans Ru-

dolf Velten (performatywność) podkreślają właśnie takie heurystyczne wartości, nie kontynuują jednak rozmyślań w stronę prymatu tej czy innej strony ludzkiej i ponadludzkiej aktywności jak na przykład medialnego *simulacrum*.

Drugim motywem jest komunikacja międzykulturowa, występująca w tomie pod sloganami translacji, transferu kulturowego czy perspektyw globalnych i transnacyjnych. Pytanie o możliwości i korzyści globalnej wymiany stało się szczególnie w ostatnich latach nowym paradygmatem studiów historycznych, ekonomicznych i kulturowych, dość często dostrzec można było w nich nie tylko odwrót od narracji narodowych, lecz także neoliberalną i elitarną koncepcję bezgranicznej, symetrycznej i liberalnej komunikacji. Sceptycyzm jest więc wskazany i dostrzec można go w większym lub mniejszym stopniu we wszystkich artykułach. Wendland zastanawia się, czy globalizacja nie jest procesem nowego imperializmu kulturowego oraz rozszerza pole badania o wymianę poprzez konflikty; Bachmann-Medick podkreśla, że translacja jest „medium specjalnie odpowiedzialnym za ujawnienie różnic kulturowych, nierównowag władzy i możliwości działania” (s. 23). Frank Bösch i Hubertus Büschel twierdzą, że „otwartość i dialogiczna struktura wymiany kulturowej” nie powinny prowadzić do „romantycznej wizji globalnego świata” lecz „zawsze patrzeć na mniej lub bardziej ukryte asymetrie ekonomicznych, społecznych, politycznych, kulturowych i (...) rasowych kategorii ustalonych przez hegemoniczne struktury władzy” (s. 383–384). W mniejszym stopniu podejmowane jest pytanie, czy przez analizę transferu i translacji nie kreuje się jako produktu ubocznego różnicy kulturowej i „kultur” jako stabilnych jednostek,

które chociaż poprzecinane są liniami transferu oraz splecione z innymi, wykazują tak czy inaczej definiowane centrum.

Podczas gdy większość artykułów jest pogładowa i opisowa, na uwagę zasługują, moim zdaniem, szczególnie cztery artykuły: dwa z nich podejmują pytania teoretyczne – Uwe Wirth o logikę badań o kulturze i Wolfgang Hallet o transfer pojęciowy. Traninger, pisząc o emergencji, zadaje pytanie o alternatywne modele narracji historii, Greta Olson natomiast na przykładzie płci kulturowej ilustruje problemy związane z wieloznacznością pojęć.

Wirth w nawiązaniu do Clifforda Geertz i Hansa-Jörga Rheinbergera zastanawia się nad metodą („wewnętrzna logika”, s. 85) studiów o kulturze oraz zadaje pytanie, jak wpływa ona na koncept kultury. Pytając o sposób, w jaki studia o kulturze budują swoje metody, kluczowe podejścia stanowią dla niego widzenie procesu naukowego jako „wytwarzania, przesuwania i nakładania się śladów”⁴ oraz interpretacyjny paradygmat Geertza skoncentrowany na znakach: nauka o kulturze nie tylko musi zrozumieć znaczące struktury jako systemy śladów, lecz także musi nauczyć się zgadywania relacji pomiędzy znakiem a śladem. W końcu biorąc pod uwagę brak rozróżnienia pomiędzy poziomem obserwacji i formacji teorii, mamy do czynienia z podwójną dynamiką aranżacji konceptów niezbędną dla interpretacji kul-

tury: pomiędzy fenomenem a konceptem i w „sieciami konceptów kultury” (s. 96). Także Hallet podnosi pytanie o teorie transformacji pojęć i sieci pojęciowych – tutaj jednak w kontekście strategii adaptacji pojęć z jednej (dyscyplinarnej lub społecznej) kultury do innej. Patrząc na indywidualne strategie, przywołuje badania z psychologii kognitywnej (Wolfgang Peschl) i kognitywnych podejść filozofii poznania (Hans Lenk), wymieniając następujące strategie jako najbardziej efektywne: selekcja pojęć, antycypacja, referencja do systemu panującego w nowym środowisku, adaptacja i redefinicja oryginalnego pojęcia, re-kontekstualizacja, demonstracja poprzez studia przypadku, dalsze monitorowanie i metateoretyczna refleksja. Hallet przeciwstawia się tym samym nie biorącej pod uwagę aktorów teorii podróżujących konceptów i podkreśla aktywność procesu transferu, która w analizie pojęć często nie jest brana pod uwagę, ustępując miejsca skoncentrowanemu wyłącznie na kontekście kulturowym opisie (s. 406–408).

Oprócz teoretycznych rozważań Wirtha i Halleta dwa inne artykuły dyskutują krytycznie tradycje analizy konceptów. Traninger mierzy się z rozpowszechnioną w Niemczech percepcją emergencji jako kategorii związanej z teorią systemów Niklasa Luhmanna i prezentuje ją jako możliwość odejścia od pytań o przyczynę i pochodzenie⁵. Analizuje emergencję w kontekście zarówno nauk biologicznych (Lloyd Morgan, Konrad Lorenz), społecznych (Émile Durk-

⁴ H.-J. Rheinberger, *Von der Zelle zum Gen: Repräsentationen der Molekularbiologie*, [w:] H.-J. Rheinberger, M. Hagner, B. Wahrig-Schmidt (red.), *Räume des Wissens: Repräsentation, Codierung, Spur*, Akademie Verlag, Berlin 1997, s. 265–279, tu: s. 266 (w wersji polskiej artykuł ten ukazał się w wydaniu: H.-J. Rheinberger, *Wprowadzenie do epistemologii historycznej*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2014).

⁵ W pewien sposób artykuł ten powtarza tezy Michela Foucaulta dotyczące genealogii, zob. M. Foucault, *Nietzsche, la genealogie, l'histoire*, [w:] S. Bachelard et al. (red.), *Hommage à Jean Hyppolite*, Presses Universitaires de France, Paris 1971, s. 145–172.

heim, Michel Foucault), jak i nowszych trendów (Andrew Pickering, Hans Ulrich Gumprecht). Jak pokazuje, pomimo dość wyraźnych zmian znaczenia koncept ten cechuje się pewną stabilnością: w różnych kontekstach zawiera „charakterystyki, które są teraz częścią codziennego zrozumienia (tego pojęcia – przyp. aut.) – nieprzewidywalność, brak ciągłości, nowatorstwo, zmiany itd.” (s. 80). Olson natomiast zastanawia się, jakie konsekwencje ma kategoria *gender*/płci kulturowej na feminizm i politykę kobiet, wskazując, że „*gender*/płeć kulturowa została użyta przez niektórych do zneutralizowania żądań feminizmu” (s. 221). Szczególnie widoczne jest to według niej – z czym trudno się nie zgodzić – patrząc na konteksty Europy Środkowej, w dyskursach konserwatywnych Kościoła katolickiego „jako synonim lesbijskości i homoseksualności” (s. 222). Pojęcie to zmieniło więc znaczenie z kategorii krytyki na kategorię ekskluzji i dyskwalifikacji jako ekstremizm i zboczenie. Jak podkreśla Olson, *gender* nie jest więc pojęciem, które miało bardzo udane wędrowki, szczególnie że od samego początku bardzo ciężko wyrazić je w romańskich, germańskich i słowiańskich językach, gdzie istnieje jako neologizm⁶, tracąc produktywną wieloznaczność angielskojęzycznego terminu. Akurat w tym punkcie właśnie takie wypowiedzi jak Olson (bazujące zresztą na dyskusji pomiędzy Braidotti i Butler) mogą zmienić oblicze kulturoznawstwa i sprawić, że zawarte w różnych terminologiach historyczne i społeczne doświadczenia staną się tematem szerszej naukowej dyskusji.

Jak na ironię to właśnie artykuł Olson najbardziej odpowiada idei refleksji o naro-

dowych terminologiach, podczas gdy w innych przypadkach albo specyfiki terminologiczne nie są w ogóle brane pod uwagę i dominują pojęcia angielskojęzyczne, albo pojęcia podróżują bez zmian pomiędzy językami. Symptomatyczny tutaj jest artykuł Friedricha o historii pojęcia „sieci” (*network*), w którym autor zamienia i analizuje naprzemiennie *web* i *network*, nie biorąc pod uwagę semantycznych różnic pomiędzy tymi pojęciami w języku angielskim – przestaje to być konfundujące, gdy weźmie się pod uwagę, że tekst napisany został w języku angielskim, ale podtekstem jest niemieckie szerokie pojęcie *Netzwerk*. Innym tekstem z tym problemem jest esej o „*Stimmung*” (nastój, humor, strojenie [instrumentów] itd.) autorstwa Welsh, gdzie pojęcie to śledzone jest w podróży od estetyki przez psychologię i fizjologię z powrotem do muzykologii. Wieloznaczność tego pojęcia bardzo trudno zrozumieć w języku angielskim, nawet jeśli Welsh dokładnie je wyjaśnia. Zresztą artykuł ten nie ma wiele wspólnego z innymi w tomie i nie dotyczy zbytnio kulturoznawstwa – chociaż w warstwie metodologicznej jest wciągającą analizą warunków, w jakich pojęcia podróżują, i kondycji, w jakich zmieniają swoje znaczenia, zdecydowanie najlepszą pod tym względem w omawianym tomie.

Na tle analitycznych artykułów o historii i teraźniejszym użyciu pojęć nieco słabo wypadają generalne analizy podejść i teorii, które rzadko wychodzą poza znane dywagacje, dlatego ten czy inny element przydatny jest do analizy kultury. Tutaj jednak zmiana medium z języka niemieckiego na angielski jest bardzo przydatna, gdyż niektóre teorie przedstawione w artykułach znane są głównie znawcom dyskursu niemieckojęzycznego. Wymienić można chociażby Sybillę

⁶ Oprócz serbskiego i chorwackiego, gdzie *rod* używane jest jako *gender*, a *spol* jako „płeć” (*sex*).

Krämer (somatyzacja i performatywność, s. 259), Erika Meyera i Birgit Neumann (pamięć 2.0, s. 242 i n) czy Horsta Turka (semantyka operatywna, s. 106 i n). Artykuły wskazują tutaj na transformację w kierunku coraz to bardziej kompleksowych podejść i rozszerzenia obiektu analizy w stronę podejść „ekologicznych”, podejmują jednak pytanie, czy nie skutkuje to stratą analitycznych właściwości teorii i pojęć. Antypodami są tutaj ciekawy z powodu inkluzji Europy Wschodniej w analizę transferu kulturowego artykuł Wendland i wielce nieuporządkowana próba Nünninga przedstawienia zalet narratologii.

Patrząc krytycznie na założenia i realizację tomu, podnieść można jeszcze dwie kwestie. Pomimo że książka chce być wielokulturowa i transnacionalna, pozostaje wybitnie „zachodnioeuropejska”, z dominującym tutaj modelem kultury i jej analizy – z wyjątkiem Wendland i miejsca dla Europy Wschodniej. Wypada się tylko zgodzić z konkluzją artykułu Böscha i Büschela, że otwarcie kategorii studiów kultury na „translacje i negocjacje z obszarów w Azji czy Afryce, które w dalszym ciągu zdominowane są przez nasze Zachodnie perspektywy kulturowe” (s. 384) pozostaje melodią przyszłości. Lecz nawet idea transferu wewnątrz „Zachodu” nie pozostaje tutaj bez problemów: wyraźnym brakiem w tomie jest nieobecność podejść francuskich (z kompletnym pominięciem we wstępie osiągnięć Stengers i Girarda; „globalni” teoretycy, tacy jak Jacques Derrida, Michel Foucault czy Paul Ricœur, są oczywiście uwzględnieni); teoria postkolonialna funkcjonuje jedynie jako typowa referencja do oswojonych już w euroamerykańskim dyskursie Homiego Bhabhy, Dipesha Chakrabarty’ego i Gayatri Chakravorty Spivak. Z wyjątkiem

artykułu Olson nieobecna jest także krytyka lub alternatywa dla ustalonych pojęć i ich użycia – podczas gdy możliwości jest wiele – w kontekście wędrujących między dyscyplinami i kulturami pojęć przydatna wydaje się na przykład refleksja na temat idei hybrydyczności, której alternatywną latynoamerykańską wersję przypominała ostatnio Gudrun Rath⁷. Pomimo odnotowania we wstępie możliwości dekonstrukcji ustabilizowanych jednostek, istnienie różnych kultur jest punktem wyjścia studiów wędrówek pojęć, podczas gdy analiza miała (lub powinna była) dostarczyć ciekawych spostrzeżeń na temat kreacji „struktur różnicy” właśnie w procesie wędrówki.

Podsumowując, *Traveling Concepts...* jest pozycją dość nierówną, która rozpięta jest pomiędzy artykułami podchodzącymi do tematu z punktu widzenia *Begriffsgeschichte* i takimi, które wydają się fragmentami wprowadzenia do kulturoznawstwa. I te, i te mają niezaprzeczalne zalety, lecz ich obecność w jednym tomie nie jest oczywista. Mimo tego książka prezentuje ciekawą paletę odcieni kulturoznawstwa i stanowi niezaprzeczalnie interesującą lekturę wykraczającą poza typową propedeutykę. Niestety wysoka – nawet jak na niemieckie warunki: zaporowa – cena stu euro (według cennika wydawnictwa) jest niewspółmierna do treści. Pozostaje tylko mieć nadzieję, że niedługo pojawi się wersja w wydaniu *paperback*, która będzie miała szanse dotrzeć do publiki, do której jest skierowana.

⁷ G. Rath, »Hybridität« und »Dritter Raum«. *Displacements postkolonialer Modelle*, [w:] E. Eblinger, T. Schlechtriemen, D. Schweitzer, A. Zons (red.), *Die Figur des Dritten – Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2010, s. 137–151.