

## Street art a estetyka miejskich przestrzeni publicznych

Martyna Fołta

Instytut Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Plac Sejmu Śląskiego 1

40-032 Katowice

[martyna.folta@us.edu.pl](mailto:martyna.folta@us.edu.pl)

### Abstract

#### Street art and aesthetics of urban public space

This paper attempts to define street art as a certain aesthetic phenomenon present in a contemporary city. The city is presented here as aesthetic space, some kind of venue to exhibit and display various aesthetic items. Street art is a phenomenon currently evolving very interestingly; it is not, however, unequivocal. Street art as a stream in contemporary art includes creative activity in public urban space not only with aesthetic but also social and frequently political significance. What is of key importance in this paper is the context of space, situation, as well as current social, cultural and political phenomena. Street artists constitute a unique community who somehow go beyond institutionalised 'world of art'; what matters in this context is creative independence and independence from public means. Additionally, what the paper underlines is the relation between contemporary understanding of street art with phenomena of aestheticisation and commercialisation of public space.

The paper begins with some thoughts on the city as aesthetic space. Next, general, lexical and scientific understanding of street art, as well as its understanding inherent in street art communities are carefully analysed; this analysis is accompanied by the presentation of multifacetedness and heterogeneity of the phenomenon. Street art is also examined within the theory of public art. As far as street art festivals are concerned, they are presented, on the one hand, as the phenomenon indicating the transformation of contemporary street art and, on the other hand, as a factor of such a transformation. Finally, the paper points out some threats arising from 'using' street art for commercial, ideological, educational and revitalising purposes as a means of temporary revitalisation of city's neighbourhoods.

Street art is a rapidly developing phenomenon that is related to politics, trade, law and communication and therefore, coming up with its unequivocal definition, is rather challenging. In this

respect, the paper attempts to present various aspects of street art; not all of them are, however, covered.

**Key words:** street art, public art, aesthetics, festival, aesthetisation, city.

**Słowa kluczowe:** street art, sztuka publiczna, estetyka, festiwal, estetyzacja, miasto.

## 1. Wstęp

Miasto w związku z nasilającym się procesem estetyzacji rzeczywistości<sup>1</sup> zmienia się bardzo szybko. Wśród wielu doświadczanych zjawisk ciekawie rozwija się *street art*. Ten ostatni termin oznacza nurt w sztuce współczesnej obejmujący aktywność twórczą, „której polem działania jest przestrzeń publiczna” (*Street art* 2006: 658). Termin ten jest stosowany w artykule jako polski, jak w najnowszej zbiorowej publikacji na ten temat (Duchowski, Sekuła, 2011). Termin ten nie jest równoznaczny ze *sztuką ulicy* ani *sztuką uliczną*. *Street art* od dłuższego czasu podlega skomercjalizowaniu oraz zinstytucjonalizowaniu. Szczególnie interesujące w tym kontekście są festiwale poświęcone sztuce ulicy, które urastają do rangi międzynarodowych wystaw oraz za sprawą większości działań artystycznych trwale zmieniają miasto, wnioskując w jego tkanę, tworząc galerię dostępną dla wszystkich i o każdej porze dnia.

*Street art* naznacza miasto estetycznie. Nie jest jednak tylko zjawiskiem estetycznym, ale także społecznym i nierzadko politycznym. Ponadto jego skomercjalizowanie oraz często czysto wizerunkowe funkcje sprawiają, że trudno rozstrzygnąć, czy *street art* to nadal *public art*, czy raczej wyraz urynkowanej estetyzacji. Interesujące jest także w tym kontekście, jak *street art* zmienia estetykę przestrzeni miejskiej.

Przedmiotem niniejszego artykułu jest ukazanie *street art* jako coraz powszechniejszego czynnika zmiany estetyki we współczesnych polskich miastach oraz próba określenia jego statutu w obrębie innych zjawisk estetycznych. Kontekstem rozważań nad umiejscowieniem *street art* w kontekście sztuki publicznej oraz festiwali mu poświęconych jest status współczesnego miasta rozumianego jako przestrzeń estetyczna.

---

<sup>1</sup> Termin *estetyzacja* jest stosowany w artykule w rozumieniu Wolfganga Welscha, który między innymi wskazuje, że współcześnie estetyzacja przenosi tradycyjne cechy sztuki na rzeczywistość, codzienność, nadając im artystyczny charakter (Welsch 1999: 13) i podkreśla, iż obecnie „obok estetyzacji powierzch[...]owej dokonuje się [...] estetyzacja głęboka” (Welsch 1999: 12).

## 2. Miasto jako przestrzeń estetyczna

We współczesnych opisach miasta w szczególności podkreśla się jego wielowarstwowość, pozbawienie hierarchii, heterogeniczność, podział na centrum i peryferie oraz podleganie silnym procesom estetyzacji. Ta ostatnia sięga, jak pisze Wolfgang Welsch, „od indywidualnej stylizacji przez planowanie przestrzenne i ekonomię do teorii [w wyniku której] świat staje się przestrzenią przeżycia” (Welsch 1999: 11-12). Miasto wypleniają elementy z jednej strony wzbogacone o estetyczny wygląd, z drugiej zaś *stricte* estetyczne, czyli prace artystyczne. Wolfgang Welsch w swojej koncepcji estetyzacji rzeczywistości podkreśla, że współcześnie dominuje stan anestetyki, „w którym zniesieniu ulega elementarny warunek estetyki – zdolność doznawania. Estetyka wyróżnia doznawanie, anestetyka tematyzuje brak doznań, w sensie utraty, ograniczenia albo wykluczenia zdolności doznawania i to na wszystkich poziomach: od fizycznego otępienia po duchową ślepotę” (Welsch 1998: 522). Anestetyka nie wyklucza estetyki, ale wprowadza do niej zjawiska dotychczas w niej nieobecne. Wskazuje na tymczasowość i powierzchwniowość doznawania, a właściwie przeżywania rzeczywistości. Poza tym przenoszenie tradycyjnych cech sztuki do świata codziennego nadaje mu artystyczną formę (Welsch 1999: 13), zacierając różnice i utrudniając rozróżnienie. Poglądy Wolfganga Welscha przyczyniają się bez wątpienia do przewartościowania tak silnie zakorzenionego w estetyce doświadczenia oraz zmiany postrzegania miasta i przestrzeni.

Mocno zestetyzowane współczesne miasto można odczytywać jako swoistą ekspozycję lub przestrzeń wystawienniczą, w której prezentuje się różne elementy estetyczne. Ekspozycja ta jest tymczasową i dynamiczną strukturą. Oprócz tego można ją porównać, jak Krzysztof Wodiczko, do swego rodzaju projekcji, „która dominuje, oślepia i uniemożliwia kreowanie innych projekcji i tego, co ukryte, słabe, nieprzyjemne i niewygodne” (Wodiczko 2007). Miasto to także swoiste dzieło sztuki, teatr zdominowany przez formy i wydarzenia (Wodiczko 2003: 44). Należy także podkreślić, jak słusznie zaważa Agata Stanis, że „wizualny czy materialny aspekt przestrzeni miejskiej wyraża nie tylko to, co i jak się w niej znajduje, ale także kondycje, światopoglądy oraz wartości ludzi, którzy w niej działają” (Stanisz 2007: 96). Wyrazistość form miasta ma także wpływ na to, czy przestrzeń jest przez ludzi konsu-

mowana, czy czytana i kontemplowana. A co za tym idzie „jest ono [...] tworem i wyrazem kultury, co z kolei powoduje wytworzenie się więzi międzyludzkich, łączących człowieka ze wspólnotą, w której żyje” (Siemiątkowska 2004: 157). Artysta tworzący w tej przestrzeni musi znaleźć sposób odróżnienia i dotarcia do widza. Wydaje się, że musi w tym względzie zdefiniować sobie swoje cele, ale także odnaleźć swoje miejsce w mieście, a konkretnie w przestrzeni publicznej. Pojawia się tutaj nierzadko konieczność umiejscowienia się w rozbudowanym kontekście, nawiązania z nim dialogu lub debaty. To samo dotyczy artystów *street art*.

### 3. Street art – trudności z definicją

Dookreślenie *street art* jako zjawiska estetycznego wbrew pozorom nie jest proste. Nie ma tutaj miejsca na refleksję nad historią nurtu, dlatego więc przedstawiono jedynie obecne sposoby jego pojmowania. Poszukiwania definicji są problematyczne. Można bowiem zaobserwować poważne rozbieżności między powszechnym rozumieniem *street art*, głoszonym przez jego twórców i propagatorów, a badaczy analizujących zjawisko naukowo.

W internecie znajdują się wypowiedzi artystów i publicystów związanych z tym nurtem, którzy chcą go wyjaśnić, ponieważ powszechne przekonania o *street art* są – ich zdaniem – mylne. W serwisie internetowym Urban Pirates (*Czym jest street art?*) wypowiadają się M-CITY (twórca *street art* z Gdańska), Peter Fuss (twórca *street art* działający głównie w Trójmieście), Łukasz Greszta (z serwisu sosm.pl), P-ism83 (z serwisów Typoets i Urban Pirates), Ixi Color (jeden z redaktorów magazynu vlepvnnet, współtwórca i kurator galerii V9 w Warszawie) oraz Pikaso (trójmiejski artysta *street art*). Każdy z nich podkreśla, że *street art* jest wynikiem kontestacji wyrażanej w przestrzeni publicznej. Wedle Petera Fussa, to „kontestacja mainstreamu, *art worldu*, systemu, ustroju, zasad, nakazów, polityki, estetyki, reklamy, mody itd.” (*Czym jest street art?*). Poza tym *street art* powstaje niezależnie, nielegalnie, nie zaś na zlecenie, zgodnie z czyimiś wytycznymi i ze środków publicznych.

Z kolei Łukasz Greszta podkreśla, że cechą charakterystyczną *street art* jest wykorzystywanie kontekstu przestrzeni, sytuacji i towarzyszących im zjawisk społeczno-kulturalnych. Istotna jest tutaj również niejednorodność pod względem for-

my. W wypowiedziach osób w serwisie jasno wyklucza się ze *street art* graffiti oraz murale, a zalicza do niego wlepki, plakaty i szablony. Interesujące jest także stanowisko Ixi Color, dla którego „street art to suma trzech czynników: estetycznego radykalizmu, osadzenia w kulturze alternatywnej i upodobania do działania w przestrzeni publicznej” (*Czym jest street art?*). Pierwszy z nich wiąże się z zamiłowaniem do „surowego, ostrego języka artystycznego” (*Czym jest street art?*). Drugi odnosi się przede wszystkim do kwestionowania międzynarodowego „świata sztuki” i poszukiwania, budowania własnego systemu wartości oraz produkcji, podkreślając tym samym „ludzką skalę twórczości”. Trzeci, tj. upodobanie do działania w przestrzeni publicznej, oznacza wchodzenie z nią w świadomą i widoczną relację.

Z tych przykładowych wypowiedzi wynika, że *street art* to sztuka mocno osadzona w kontekście miejsca, danego społeczeństwa i jego kultury, stanowiąca nierzadko wyraz sprzeciwu, a za każdym razem konkretny głos w debacie publicznej. Artyści podkreślają także swoją niezależność i tym samym niezależność od środków publicznych. Poza tym ci i inni artyści akcentują, że to, co tworzy się na festiwalach *street art*, to, co oni tworzą na nich, *street art*’em nie jest. Podobnie – w ich mniemaniu – jest z wykonywaniem prac na zlecenie, opłacanych ze środków publicznych lub prywatnych. Powodem tego jest silnie podkreślana niemalże konieczność niezależności lub nielegalności w tworzeniu *street art*. Istotne jest także, iż artyści podkreślają swoje bycie poza *mainstreamem*, co oznacza, że znajdują się poza „światem sztuki” i jego zasadami decydowania o ich statusie i karierze. Pojawia się zatem pytanie, kto tutaj decyduje. *Street art* jest bardzo mocno obecny w internecie, w pewien sposób jest to nawet medium utrwalającego jego istnienie. W różnych serwisach internetowych artyści prezentują swoje prace, dowiadują się o sobie, dyskutują i wymieniają doświadczeniami. Towarzyszący im publicyści rozpowszechniają twórców, którzy zdobywają największe uznanie i rozgłos w owych dyskusjach. Ci właśnie artyści pojawiają się później na festiwalach i na coraz popularniejszych wystawach. Wydaje się zatem, że pojawia się tutaj coś na kształt „świata *street art*”, w którym zasady może są inne niż w „świecie sztuki”, ale mechanizm jest podobny. Festiwale i wystawy w tym kontekście jawią się jako czynniki podstawowego wpływu na powszechne

pojmowanie *street art*, czemu więcej miejsca poświęcono w dalszej części niniejszego tekstu.

Warto bowiem zatrzymać się na chwilę przy obrazie *street art* w definicjach – błędnych dla autorów przytoczonych wypowiedzi. W „Słowniku Teorii i Metodologii Badań Kultury” (Kietlińska 2014) pojawia się definicja, która podkreśla obszerność pojęcia *street art*. Jej autorka, Bogna Kietlińska, umieszcza w obrębie *street art* „występy teatrów ulicznych, *happeningi* odbywające się w przestrzeni publicznej (np.[...] coraz bardziej popularne *flash mobs*), [...] *performance*, instalacje przestrzenne oraz graficzne formy wypowiedzi, których polem, [...] częściej[zaś] raczej poligonem, stają się miejskie przestrzenie” (Kietlińska 2014). Badaczka ta podkreśla także, iż tworzenie *street art* nadal w znacznym stopniu jest działalnością nielegalną, niemniej jednak coraz częściej bywa ujmowane jako sztuka i prezentowane na oficjalnych wystawach w galeriach. W tej definicji *street art* obejmuje, zdaje się, wszystko, co ma swoje umiejscowienie w przestrzeni miasta (na ulicy), chociaż Bogna Kietlińska zwraca uwagę na podobieństwa jego rodowodu do graffiti, uważa bowiem, że *street art* można uznać za postgraffiti. Bardzo istotna jest tutaj natomiast kwestia instytucjonalizacji i komercjalizacji. Artyści aktywnie uczestniczą w tych procesach, co zdaje się paradoksalne w kontekście wyżej przedstawionych ich poglądów w tej kwestii. Pojawia się zatem pytanie, czy ci artyści stają się wówczas, jak mówią, artystami, tworzącymi sztukę publiczną.

#### **4. Street art a sztuka publiczna**

Powstaje zatem pytanie, czy rzeczywiście *street art* nie mieści się w obrębie sztuki publicznej, ponieważ jest odmienny. Wydaje się, że wiele temu przeczy, ponieważ istnieje wiele stanowisk, wedle których społeczny aspekt *street art* jest ważniejszy od artystycznego.

Należy w tym miejscu zastanowić się nad cechami charakterystycznymi sztuki publicznej. Wedle najbardziej znanego stanowiska Haliny Taborskiej (1996), podstawowym wyróżnikiem sztuki publicznej jest usytuowanie, przeznaczenie dla przestrzeni publicznej. H. Taborska, odnosząc sztukę publiczną do sztuki tworzonej do galerii, muzeów itp., wskazuje, że rozszerza się tutaj „tradycyjny trójkąt artysta –

dzieło – odbiorca” (Taborska 1996: 8), ponieważ dochodzą z reguły jeszcze właściciele, administratorzy danej przestrzeni oraz fundatorzy, a także nierzadko podwykonawcy, producenci i kuratorzy. Podobnie jest w przypadku *street art*, powstającego w trakcie festiwali. Jego właściwa postać tworzona nielegalnie zdaje się pozbawiona tych zależności, ale – jak już zasygnalizowano – miasto i specyfika danej przestrzeni stanowią dla *street art* i sztuki publicznej ważne punkty odniesienia oraz nierzadko przesądają o kształcie ostatecznym dzieła.

Istotność kontekstu szczególnie jest widoczna w przypadku dzieł *site-specific*, tzn. „przynależnych do miejsca” (Taborska 1996). Prace w nurcie *street art* bez wątplenia bardzo często można za takie uznać. Halina Taborska w tym względzie wskazuje na swego rodzaju funkcję miejscotwórczą sztuki, uważa bowiem, że sztuka publiczna może współtworzyć miejsca, budować ich znaczenie, symbolikę dla miasta. Według H. Taborskiej, sztuka publiczna wspiera tym samym „pamięć miast, pamięć narodową lub określoną wizję państwowości” (Taborska 2005: 14). *Street art* nierzadko jest tutaj w opozycji. Niemniej jednak w tworzeniu sztuki chyba nie chodzi tylko o utrwalanie istniejącego porządku. Poza tym współczesna wizja świata raczej nie jest jednorodna, a przestrzeń miasta to z całą pewnością sfera ścierania się różnych światopoglądów. Miejscotwórcza właściwość sztuki publicznej, zdaniem H. Taborskiej, wiąże się także z instrumentalnością wobec „potrzeb mieszkańców i przyjezdnych, pragnących odpoczynku od zgiełku, monotonii [i] brzydoty miejskiego środowiska, poszukujących rozmaitych doznań estetycznych, których sztuka publiczna dostarcza dzięki swym walorom formalnym, powinowactwu z dekoracją, a także dzięki temu, że może być nośnikiem treści uniwersalnych, dostępnych” dla różnych ludzi (Taborska 2005: 14). Trudno zaprzeczyć, że *street art*, niezależnie czy tworzony na festiwalach, czy nielegalnie, jak najbardziej może pełnić tę funkcję. Dodatkowo prace o tematyce społecznej, tj. mające nie tylko walory estetyczne, mogą odpowiadać na inne potrzeby mieszkańców lub umacniać ich poglądy.

Gdy mowa o mieszkańcach, warto poruszyć zagadnienie odbioru. Sztuka umieszczana w przestrzeni publicznej, w przeciwieństwie do galeryjnej i muzealnej, z reguły nie odnosi się do przygotowanego, konkretnie nastawionego odbiorcy, ponieważ bywa on raczej przypadkowy. Poza tym jest pozbawiona ochrony ze strony

instytucji, co może powodować, że „odbiorca staje się panem życia i śmierci [sztuki publicznej], gdyż w zasięgu jego możliwości jest zniszczenie [dzieła sztuki] przez akt wandalizmu, bądź zmiana wyglądu” (Taborska 1996: 8).

Oprócz tego społeczność lokalna może być inaczej zaangażowana w istnienie dzieła sztuki publicznej. Halina Taborska w tym kontekście wyodrębnia dwa rodzaje relacji, przekładające się na rodzaje sztuki: sztukę społeczności i sztukę dla społeczności (Taborska 1996: 17-28). W pierwszej z nich artysta ma wiedzę na temat zainteresowań i potrzeb zbiorowości, do której praca będzie przede wszystkim skierowana lub której będzie dotyczyć, i na tym się opierając, tworzy. Relacja między artystą a odbiorcą opiera się tutaj na wiedzy. W drugiej „członkowie ponoszą współodpowiedzialność lub odpowiedzialność pełną za każdy aspekt przedsięwzięcia” (Juszkowiak 2010: 70), a więc odbiorcy stają się współpracownikami twórcy i aktywnie uczestniczą w powstawaniu dzieła. W obu przypadkach sztuka jest nacechowana społecznie. *Street art* nielegalny w wielu przypadkach ma cechy sztuki społeczności, tworzony podczas festiwali coraz częściej przyjmuje postać sztuki dla społeczności, kiedy to wiele prac powstaje z udziałem mieszkańców w formie na przykład warsztatów.

W tym miejscu można chyba śmiało stwierdzić, że *street art* ma wiele cech sztuki publicznej w ujęciu Haliny Taborskiej, chociaż kluczowa wydaje się tutaj kwestia jego nielegalności, tj. bycia poza mainstreamem i systemem zleceń. Niemniej jednak jego festiwalowa odmiana bez wątpienia znajduje się w obrębie sztuki publicznej. Pojawia się jednak pytanie, czy ów rozszerzony trójkąt zależności między artystą, pracą i odbiorcą powinien być tutaj traktowany jako podstawowy wyróżnik sztuki publicznej.

Inną badaczką, która poddaje analizie ten typ sztuki, jest Miwon Kwon (1997). Jej typologia nie koncentruje się na tym trójkącie. Należy podkreślić, że owa typologia należy do najczęściej przywoływanych, gdy mowa o rodzajach sztuki publicznej. Miwon Kwon wyróżniła: sztukę w miejscach publicznych (*art in public places*) – typowo dekoracyjną i estetyczną; sztukę jako przestrzeń publiczną (*art as public spaces*), w której sztuka jest zintegrowana z architekturą i krajobrazem oraz wizją administratorów danej przestrzeni; sztukę w interesie publicznym (*art in the public interest* lub



*new genre public art*), obejmującą tymczasowe realizacje o tematyce społecznej, zaangażowane w problemy środowisk marginalizowanych lub wykluczonych. Bez wątplenia *street art* nie wpisuje się w żadnej ze swoich postaci w tę typologię. Co ciekawe, typologia została rozwinięta całkiem niedawno przez Grzegorza Dziamskiego (2010: 285-306), który dodał do niej *street art*, wyróżniający się swoją niezależnością i niekończeniem akceptacją społeczną.

Zdaniem Grzegorza Dziamskiego, warto zwrócić bowiem uwagę na fakt, że nie każda sztuka publiczna jest akceptowana i też taka być nie musi (Dziamski 2010: 299). Nie dotyczy to oczywiście tylko *street art*, ale najbardziej się w jego przypadku uwidocznia. Wiąże się to z rolą i zadaniami artystów w przestrzeni. Według Grzegorza Dziamskiego bowiem, „artyści mogą pełnić – i pełnią – różne funkcje. Mogą być wykonawcami lub współtwórcami prowadzonej przez miasto polityki, mogą uczestniczyć w organizowanych przez miasto konkursach lub być zapraszani przez miasto do realizowania swoich projektów w przestrzeni. Mogą negocjować z władzami miasta swoje wizje artystyczne lub przeciwstawiać się oficjalnej polityce miasta swoimi subwersyjnymi projektami” (Dziamski 2010: 305). Poza tym mogą pełnić rolę fundatora dyskursywności (według terminologii Michela Foucaulta, 1969), który to stwarza innym możliwość wypowiedzenia się (Dziamski 2010: 305).

Zdaniem G. Dziamskiego, *street art* bez wątplenia można zaliczyć do sztuki publicznej – jako specyficzny jej nurt. Bardzo ważna jest tutaj rola artysty, który „uczestniczy w grze o miasto, współtworzy obraz miasta, zabierając głos w sprawach publicznych. Działa w przestrzeni oznakowanej, wypełnionej znaczeniami, ale nie poprzestaje na wprowadzeniu w tę przestrzeń kolejnego znaku, jego celem jest [bo- wiem] rozbudzenie dyskusji” (Dziamski 2010: 306). Wiąże się to z umiejętnością odpowiadania na treści zawarte w przestrzeni miejskiej i ponoszenie za to odpowiedzialności. Głównym celem artystów sztuki publicznej i *street art* jest, według Grzegorza Dziamskiego (2010: 306), sprawne wprowadzanie do przestrzeni nowych znaków. Tym samym z całą pewnością w działaniach artystów w przestrzeni publicznej można odnaleźć znamiona polityczności, oznaczającej zabieranie głosu w debacie publicznej w określonym celu. Sztuka polityczna, jak wskazuje Anna Kołodziejczyk, stanowi „swego rodzaju [k]ontinuum, przebiegające od estetyki do polityki [...], sta-

jąc] się społecznym działaniem (polityką), które ma swój wymiar estetyczny” (Kołodziejczyk 2008). Oznacza to, że sztuka nie zawsze bywa neutralna, ale także zaangażowana, przez co może być akceptowana lub nieakceptowana. W działaniach z nurtu *street art* te cechy sztuki publicznej najłatwiej odnaleźć.

### 5. Street art na festiwalach

Bez wątpienia można stwierdzić, że bardzo popularne w Polsce festiwale i inne wydarzenia poświęcone nurtowi *street art* mają duży wpływ na jego pojmowanie oraz statut w przestrzeni miejskiej. Jak już wskazano, przyczyniają się one do – być może błędnego – powszechnego rozumienia tego zjawiska, ale także do uznawania go za normalny element estetyki współczesnego miasta. Jest to całkowicie zrozumiałe, ponieważ trudno zaprzeczyć, iż owo współczesne miasto przemawia do ludzi głównie językiem obrazów. *Street art* używa specyficznego, ale jednak również obrazowego języka. To jeden z wielu, który wytwarza nowe sensy i jakości w przestrzeni. Można go przez to uznać za jeden z przykładów dominacji obrazów w kulturze oraz konsekwencję powszechnej estetyzacji rzeczywistości, a w szczególności miasta. Niektóre obrazy powstające w ramach festiwali z całą pewnością dołączają do obrazów dominujących, które bywają naśladowane i powielane w wytworach kultury popularnej (por. Drozdowski 2009). Tworzone nielegalnie, bywają przejawem protestu, tj. „obrazami nieprawomocnymi” (por. Drozdowski 2009), wyrażającymi niepokoję społeczne lub komentujące kontekst miejsca.

Należy także podkreślić, że w wielu tych realizacjach można odnaleźć o wiele więcej niż tylko warstwę wizualną, wzbogacającą estetykę miasta. To prace skłaniające do namysłu, głębszej refleksji i sprzeciwu. Z kolei *street art* powstający na festiwalach nie jest w pełni wyrazem indywidualnej ekspresji i twórczej samorealizacji artystów. Kluczowe są tutaj intencje organizatorów (idea festiwalu) oraz uwikłanie w różne zależności, na przykład od władz miasta lub innych admiratorów przestrzeni lub budynków, prowadzące do swego rodzaju wymogu poprawności politycznej. Mirosław Duchowski i Elżbieta Anna Sekuła słusznie zauważają, że „Street art jest miarą współczesności i dobrze oddaje jej złożoność. Skomplikowane i nierzadko niebezpieczne związki [...] między sztuką, polityką, rynkiem, prawem a mediami znaj-

dują tutaj [...] odbicie. Zjawisko to dobrze wpisuje się także w powszechną estetyzację nie tylko przestrzeni miejskiej, wraz ze wszystkimi kontekstami komercyjnymi” (Duchowski, Sekuła, 2011: 8).

Poza tym obecna sytuacja *street art* i jego rozumienie wiąże się z faktem, na który zwraca uwagę Marek Krajewski (2011). Zdaniem tego badacza, *street art* bywa bowiem obecnie wykorzystywany i używany do różnych celów: komercyjnych (promocji firm i produktów, projektowania ubrań), ideologicznych (reklamy społecznej, upamiętniania wydarzeń historycznych), edukacyjnych (w grupach zagrożonych wykluczeniem) oraz rewitalizacyjnych jako środek tymczasowej rewitalizacji miasta (Krajewski 2011: 23). Z tego powodu powszechne pojmowanie *street art* nie może być jednorodne. Ma to również wpływ na zatracenie przez *street art* autonomiczności jako sztuki i nierzadko wolności twórczej. Niemniej jednak w większości wskazanych przez M. Krajewskiego przykładów wykorzystywania *street art* trudno również odnaleźć dzieła sztuki. Pojawiają się tutaj raczej zjawiska estetyczne, w których sięga się po techniki artystyczne. Udowadniają one, że *street art* jest jednym z wyrazistszych czynników zmiany estetyki w mieście. Już w swoich formułach zaprasza bowiem do uważnego przyglądania się przestrzeni.

Oprócz tego podczas festiwali *street art* powstają swego rodzaju nowe punkty na mapach miast. Podążając za tymi punktami, można owe miasta zwiedzać i doświadczać. Niewykluczone, że popularność festiwali *street art* w Polsce wynika ze wskazanej przez W. Welscha tymczasowości i powierzchowności doznawania, przeżywania rzeczywistości oraz nagromadzenia w mieście estetycznych obrazów. Spektakularność wielu realizacji festiwalowych ma na celu z pewnością uwidocznienie, ale też chęć wyróżnienia. Niemniej jednak wpływają te realizacje na doświadczenie miasta. Być może przykuwają one uwagę na dłużej niż wszechobecne reklamy. Z kolei prace podejmujące tematy społeczne lub polityczne mogą zmieniać światopogląd albo chociaż skłaniać do reakcji, wyrrywającej z bezemocjonalnego doświadczenia otoczenia. Może dochodzić tutaj do wspomnianej przez Agatę Stanis (2007) swego rodzaju kontemplacji lub chociaż czytania, a nie tylko bezrefleksyjnego konsumowania.

Artyści nurtu *street art* bez wątplenia wytworzyli swój specyficzny język, który oczywiście ewoluuje, niezmiennie jednak ma cechy umożliwiające rozpoznanie przykładów tego nurtu w natłoku oślepiających obrazów komercyjnych. Nie jest to oczywiście zjawisko jednorodne. Jego zdefiniowanie ciągle będzie problematyczne ze względu na zmiany form i okolicznościach obecności *street art* w przestrzeniach publicznych miasta. Niewątpliwie *street art* „pozostaje w silnym związku z koncepcją i percepcją późnonowoczesnego miasta – wolność [... twórcy *street art*] jako autora tej przestrzeni jest bliska swobodzie wielu innych użytkowników i odbiorców miasta, tak mieszkańców, jak i turystów. Podobnie rzecz ma się z publiczną estetyką, która coraz częściej pozostaje domeną odmiennych ekspresji poszczególnych jednostek i grup” (Duchowski, Sekuła, 2011: 9).

## 6. Literatura

Czym jest *street art*?; <http://urbanpirates.org/street-art-definicja/>.

Drozdowski R., 2009: *Obraza na obrazy. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*. Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo.

Duchowski M., Sekuła A. E., 2011: *Zamiast wstępu*; w: M. Duchowski, A. E. Sekuła (red.) *Street art. Między wolnością a anarchią/Street Art: Between Freedom and Anarchy*. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 7-13.

Dziamiński G., 2010: *Artystyczne interwencje w przestrzeń miejską*; w: E. Rewers (red.): *Miasto w Sztuce – Sztuka Miasta*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 285-312.

Juskowiak P., 2010: *Sztuka wspólnoty Krzysztofa Wodiczki. Wokół Projektu Poznańskiej „Praktyka Teoretyczna”*, 1, 68-80;  
[http://www.praktykateoretyczna.pl/PT\\_nr1\\_2010\\_Wspolnota/05.Juskowiak.pdf](http://www.praktykateoretyczna.pl/PT_nr1_2010_Wspolnota/05.Juskowiak.pdf).

Kietlińska B., 2014: *Street art*; <http://ozkultura.pl/wpis/629/6>.

Kołodziejczyk A., 2008: *Czego kurator szuka w mieście?*  
<http://www.survival.art.pl/,17/>.

- Krajewski M., 2011: *Street art i władze(a) miasta*; w: M. Duchowski, A. E. Sekuła (red.) *Street art. Między wolnością a anarchią/Street Art: Between Freedom and Anarchy*. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 22-31.
- Kwon M., 1997: *For Hamburg: Public Art and Urban Identities*; <http://eipcp.net/transversal/0102/kwon/en/>
- Siemiątkowska A., 2004: *Od kontemplacji do konsumpcji – postrzeganie przestrzeni miejskiej*; w: D. Jędrzejczyk (red.) *Humanistyczne oblicze miasta*. Warszawa: Uniwersytet Warszawski. Wydział Geografii i Studiów Regionalnych, 157-174.
- Stanisz A., 2007: *Od ikonosfery do działań w przestrzeni miasta*; w: M. Krajewski (red.): *Wizualność miasta. Wytwarzanie miejskiej ikonosfery*. Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 95-106.
- Street art*, 2006; w: P. Marecki (red.): *Tekstyliabis. Słownik młodej polskiej kultury*, Kraków: korporacja ha!art, 658-659.
- Taborska H., 1996: *Współczesna sztuka publiczna: dzieła i problemy*. Warszawa: „Wiedza i Życie”.
- Taborska H., 2005: *Współczesna sztuka publiczna i nie-miejsca Warszawy – z Europą w tle*. „Kultura Współczesna”, 4, 14-33.
- Welsch W., 1998: *Estetyka i anestetyka*; w: R. Nycz (red.) *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 520-546.
- Welsch W., 1999: *Procesy estetyzacji. Zjawiska, rozróżnienia, perspektywy*; w: K. Zamiara, M. Golka (red.): *Sztuka i estetyzacja: studia teoretyczne: praca zbiorowa*. Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 11-52.
- Wodiczko K., 2007: *Miasto, demokracja i sztuka*; w: J. Marciniak (red.): *Krzysztof Wodiczko. Doktor honoris causa Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu*. Poznań; <http://www.crisma.nazwa.pl/signum/docs/wodiczko-laudacja.pdf/>.
- Wodiczko K., 2003: *Przyrządy, projekcje, pomniki*; w: M. A. Potocka (red.): *Publiczna przestrzeń dla sztuki?* Kraków: Bunkier Sztuki. Wien: inter esse, Triton Verlag; 39-63.

wpłynęło/received 11.06.2014; poprawiono/revised 16.11.2014.