



UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

Wydział Geografii Społeczno-Ekonomicznej
i Gospodarki Przestrzennej

Malwina Balcerak

**Murale w procesie kształtowania
przestrzeni publicznej poprzez sztukę**

*Murals in the process of shaping
public space through art*

Rozprawa doktorska napisana
pod kierunkiem
dra hab. Krzysztofa Stachowiaka, prof. UAM

Poznań 2023

*Pracę dedykuję mojej ukochanej Cioci Hani,
która niestety nie doczekała tego momentu,
ale do końca zachęcała mnie do nieustawiania
w osiąganiu wielkich rzeczy,
a teraz na pewno nade mną czuwa.*

Podziękowania

Trudno wyrazić słowami, jak bardzo jestem wdzięczna mojemu Mistrzowi, Promotorowi prof. UAM dr hab. Krzysztofowi Stachowiakowi, bez którego ta praca nie powstałaby w takim kształcie. Promotor merytorycznie i mentalnie wspierał mnie na każdym etapie doktoratu, wierzył we mnie bardziej niż ja sama w siebie wierzyłam, motywował do działania i pokonywania własnych słabości, a także inspirował, znosząc przy tym chwile słabości i dziesiątki moich „rezygnacji”. Praca z kimś tak ambitnym i wymagającym, a przy tym tak zaangażowanym i pełnym pasji, była dla mnie ogromnym wyzwaniem, ale przede wszystkim przyjemnością i nauką. Dziękuję Profesorowi również za włączenie mnie do zespołu projektu „Filmind – Indyjski przemysł filmowy jako czynnik nowych powiązań społeczno-ekonomicznych między Indiami a Europą” oraz do badań nad „Profiłem uczestnika festiwalu filmowego”, przez co rozbudził moją pasję badawczą do geografii filmu i festiwalizacji, ale również wprowadził mnie w tajniki realizacji projektów naukowych od strony administracyjnej.

Chciałabym także podziękować kolegom i koleżankom z Zakładu Geografii Ekonomicznej, którzy służyli mi radą i pomocą podczas pisania rozprawy, ale również za rodzinną atmosferę, którą tworzą w Zakładzie. W szczególności pragnę podziękować dr inż. Przemysławowi Ciesiołce, który był moim pierwszym opiekunem naukowym i mentorem od drugiego roku studiów aż do końca studiów magisterskich. Nauczył mnie on dyscypliny, dbałości o szczegóły, ale także zainspirował do rozwijania pasji naukowej. Dziękuję również prof. dr hab. Tadeuszowi Strykiewiczowi za opiekę nad moją pracą magisterską, za wszelkie rady i kilka lat wspólnej pracy w Zakładzie oraz dr Bartoszowi Stępińskiemu za pomoc przy analizach statystycznych w ramach dysertacji.

Pragnę podziękować Pracownikom Wydziału Geografii Społeczno-Ekonomicznej i Gospodarki Przestrzennej za dyskusje oraz cenne wskazówki, które otrzymywałam podczas zebrań naukowych. Jestem również wdzięczna kolegom Doktorantom, Patrykowi i Krystianowi, za wspólny czas kształcenia w szkole doktorskiej.

Dziękuję moim najbliższym Przyjaciółkom: Paulinie, Klaudii, Agnieszce i Natalii, za ogromne wsparcie i wyrozumiałość w tym trudnym i pracowitym dla mnie czasie, a także mojej Siostrze Pauli za to, że była dla mnie oparciem i ostoją na ostatniej prostej pisania.

Dziękuję moim Rodzicom za to, że od początku wymagali ode mnie więcej i motywowali do bycia ambitnym. Dziękuję im za trud włożony w moje wychowanie i wsparcie podczas całego okresu studiów inżynierskich oraz magisterskich, dzięki któremu mogłam skupić się tylko i wyłącznie na nauce, bez konieczności podejmowania pracy zarobkowej.

Spis treści

1	Wstęp.....	5
1.1	Zwrot kulturowy w badaniach nad przestrzenią miejską.....	5
1.2	Cele pracy, pytania badawcze oraz struktura pracy.....	7
1.3	Schemat postępowania badawczego.....	9
1.4	Metody badań.....	10
2	Podstawowe ustalenia terminologiczne – współczesne rozumienie sztuki publicznej i murali.....	16
2.1	Charakterystyka sztuki publicznej.....	16
2.1.1	Sztuka czy nie-sztuka? – dylematy definicyjne sztuki publicznej.....	16
2.1.2	Rodzaje sztuki publicznej.....	21
2.1.3	Sztuka publiczna a pojęcia pokrewne.....	23
2.1.4	Typologia sztuki publicznej w przestrzeni publicznej.....	25
2.2	Dyskusje wokół rozumienia muralu.....	27
2.2.1	Powszechne sposoby rozumienia muralu.....	27
2.2.2	Cechy murali.....	28
2.2.3	Relacje między murałem a graffiti.....	30
3	Publiczna przestrzeń kulturowa i jej kształtowanie poprzez sztukę.....	35
3.1	Przestrzeń publiczna w ujęciach badawczych.....	35
3.2	Od kulturowej wartości przestrzeni publicznej do publicznej przestrzeni kulturowej.....	37
3.3	Ewolucja publicznej przestrzeni kulturowej na przełomie XX i XXI w.	40
3.3.1	Rewitalizacja w oparciu o kulturę.....	40
3.3.2	Demokratyzacja przestrzeni publicznej poprzez kulturę i sztukę.....	43
3.3.3	Festiwalizacja polityki miejskiej oraz kultury.....	46
3.3.4	Media społecznościowe jako cyfrowa przestrzeń kulturowa.....	49
3.3.5	Sztuka publiczna jako komponent publicznej przestrzeni kulturowej.....	53
3.4	Proces artyfikacji przestrzeni jako kształtowanie publicznej przestrzeni kulturowej poprzez sztukę..	54
3.4.1	Źródła estetycznej refleksji nad sztuką publiczną w przestrzeni publicznej – estetyka codzienności.....	54
3.4.2	Koncepcja artyfikacji przestrzeni.....	56
4	Ewolucja relacji sztuki publicznej i murali z przestrzenią publiczną.....	59
4.1	Od sztuki w przestrzeni publicznej do sztuki publicznej.....	59
4.2	Lokalne zakorzenienie sztuki publicznej.....	62
4.3	Zakorzenienie przez pryzmat ewolucji zmian w malarstwie ściennym.....	67
4.3.1	Malarstwo ścienne od paleolitu do końca XIX w.....	67
4.3.2	Rozwój malarstwa ściennego w XX wieku.....	69

4.4	Role murali w wielkowiejskiej przestrzeni publicznej.....	74
5	Artyfikacja wielkowiejskiej przestrzeni publicznej za pomocą kreowania murali	93
5.1	Założenia badania.....	93
5.2	Aktorzy i ich role w procesie artyfikacji wielkowiejskiej przestrzeni publicznej za pomocą kreowania murali.....	94
5.3	Fazy procesu artyfikacji wielkowiejskiej przestrzeni publicznej za pomocą kreowania murali	101
5.3.1	Faza inicjująca i koncepcyjna.....	103
5.3.2	Faza przygotowawcza	107
5.3.3	Faza realizacyjna	112
5.3.4	Faza promocyjna i ekspozycyjna.....	114
5.4	Proces artyfikacji przestrzeni za pomocą festiwalu murali na przykładzie Galerii Malarstwa Monumentalnego na Osiedlu Zaspą w Gdańsku.....	117
5.4.1	Rozwój Osiedla Zaspą w Gdańsku – rys historyczny.....	117
5.4.2	Etapy artyfikacji przestrzeni poprzez festiwal murali na Osiedlu Zaspą	119
5.4.2.1	Pierwsze murale – faza inicjująca	119
5.4.2.2	Festiwal Monumental Art i jego bezpośrednie efekty.....	120
5.4.3	Pośrednie efekty artyfikacji przestrzeni poprzez festiwal murali na Osiedlu Zaspą.....	123
5.4.4	Czynniki współtowarzyszące artyfikacji przestrzeni poprzez festiwal murali na Osiedlu Zaspą	125
6	Lokalne zakorzenienie murali w wielkowiejskiej przestrzeni publicznej w opinii jej użytkowników	127
6.1	Założenia badania.....	127
6.2	Postrzeganie murali przez użytkowników wielkowiejskiej przestrzeni publicznej.....	132
6.3	Lokalne zakorzenienie wybranych murali w opinii użytkowników miejskiej przestrzeni publicznej.....	140
7	Zakończenie	157
	Literatura	163
	Wykaz aktów prawnych	174
	Spis źródeł internetowych.....	175
	Spis rycin	176
	Spis tabel.....	180
	Załączniki	181

1 Wstęp

1.1 Zwrot kulturowy w badaniach nad przestrzenią miejską

W ostatnich dziesięcioleciach, miasta na całym świecie zaczęły kłaść większy nacisk na politykę dotyczącą kultury i sztuki (Bassett i in. 2005; Van Aalst, Van Melik 2012). Przestrzeń, kultura i gospodarka zaczęły żyć ze sobą w symbiozie, a miasta ją wykorzystujące zyskały większe znaczenie w postfordowskiej hierarchii miast (Bassett i in. 2005; Featherstone 2007). Charakter działań w miastach zmienił się z produkcyjnego na konsumpcyjny, z produkcji użytkowej na produkcję dóbr i usług estetycznych. Jak piszą Klekotko i inni (2015, s. 24) „w nowoczesnych społeczeństwach poprzemysłowych potrzeby mieszkańców znacznie wykraczają poza kwestie zakwaterowania, lokalnej gospodarki czy usług edukacyjnych lub zdrowotnych i obejmują także sferę aktywności społeczno-kulturalnych”. Miasta przestały być przestrzeniami przemysłowymi, a stały się scenami konsumpcji kulturowej (Klekotko i in. 2015). Wykazuje się rosnące znaczenie działalności kulturalnej i sztuki jako jednego z głównych czynników rozwoju miast (Zukin 1995; Klasik 2010; Lis 2013; Działek, Murzyn-Kupisz 2014; Klekotko i in. 2015; Cudny 2016). W swoich różnorodnych formach i przejawach kultura i sztuka stały się istotne dla turystyki miejskiej i odgrywają znaczącą rolę w przekształcaniu i renesansie miast. Co więcej, nie wpływają jedynie na poprawę jakości estetycznej miast, ale stały się kluczowym sektorem gospodarki (Zukin 1995; Van Aalst, Van Melik 2012). Sposób, w jaki postrzega się działalność kulturalną i jej rolę w rozwoju miast, jest wynikiem tzw. zwrotu kulturowego w miastach, który polega na traktowaniu kultury jako autonomicznej sfery rzeczywistości społecznej, jak również dostrzegania jej jako czynnika oddziałującego na pozostałe strefy (Klekotko i in. 2015).

Kultura i sztuka stały się zatem istotną częścią sił wytwarzających fizyczną i symboliczną publiczną przestrzeń miast. Stanowią także reakcję na wyzwania związane z rozwojem społeczno-gospodarczym i przestrzennym miast. Wśród działań zmierzających do kształtowania przestrzeni publicznej miast, tj. do jej estetyzacji, odrodzenia, animacji i ożywienia czy do jej zawłaszczania, ogromną rolę odegrały właśnie działalność kulturowa i praktyki artystyczne. Aktywności te nie miały tylko funkcji instrumentalnej, ale wpłynęły na wartość społeczną, ekonomiczną i symboliczną przestrzeni. Stały się one również jedną z form zaangażowania obywatelskiego w kształtowanie przestrzeni miejskiej.

Jednym z przejawów praktyk artystycznych, które wpływają na kształtowanie się przestrzeni publicznej w miastach, jest sztuka publiczna. Ma ona istotny i trwały (zarówno

pozytywny, jak i negatywny) wpływ estetyczny, społeczny, ekonomiczny i symboliczny na formę i funkcję tej przestrzeni (Evans 2002). Sztuka, która jest szczególnym wytworem ludzkiej kultury, z czasem zaczęła wymykać się normom i „wyszła” poza muzea i galerie. Mimo, iż początki sztuki publicznej datuje się na czasy prehistoryczne, to dopiero od kilkudziesięciu lat coraz bardziej widoczna jest jej demokratyzacja, zmierzająca do włączenia jej w przestrzeń publiczną i w życie codzienne człowieka.

Refleksja geografów nad sztuką, jak również nad jej związkiem z przestrzenią wpisuje się w rozwijającą się od lat 80. XX wieku „nową geografiją kultury”. Zjawisko to określono mianem „zwrotu kulturowego w geografii” (Rembowska 2002; Grésillon 2014). Mimo to, zainteresowanie badaniami kultury i sztuki w polskiej geografii społeczno-ekonomicznej i gospodarce przestrzennej jest zdecydowanie mniejsze niż w zachodniej literaturze. Jak wskazuje Działek (2021, s. 13) „mimo dostrzeganych związków między działalnością artystyczną a przestrzenią, wiele autorów jest zgodnych, że do niedawna sztuka rzadko stawała się przedmiotem badań geograficznych”. Dlatego wciąż odczuwalny jest niedostatek spójnych podstaw teoretycznych, integrujących dotychczasowe ujęcia i podejścia do relacji „sztuka-przestrzeń”, który utrudnia zbadanie ogólniejszych zależności. Można wyróżnić cztery główne związki między sztuką a przestrzenią (geografiją): „geografia jako sztuka”, „sztuka jako geografia”, „przestrzeń w sztuce” oraz „sztuka w przestrzeni” (Działek 2021, s. 19). W niniejszej pracy uwaga zostanie poświęcona tej ostatniej relacji, a ściślej rzecz ujmując, relacji sztuki publicznej z wielkomiejską przestrzenią publiczną. Treść niniejszej dysertacji wypełni zatem w pewnym stopniu wspomnianą lukę poznawczą.

Jedną z bardziej wyrazistych form sztuki publicznej w wielkomiejskiej przestrzeni publicznej, są murale. Wywodzą się one z tradycji malarstwa ściennego i stały się w ostatnich dekadach jedną z najbardziej powszechnych form artystycznej ingerencji w przestrzeń publiczną. Murale stanowią jedno z narzędzi ekspresji publicznej, będąc często odzwierciedleniem społecznych, politycznych i kulturowych wartości przestrzeni publicznej, również wpływając na te wartości (Mendelson-Shwartz, Mualam 2021). Są one swoistymi artefaktami kultury symbolicznej umieszczonymi w miejskiej przestrzeni publicznej. Murale to forma, w której ogniskuje się większość procesów związanych z powstawaniem i funkcjonowaniem sztuki publicznej. Stają się one coraz częstszym elementem krajobrazu miejskiego. Co więcej, w ostatnim czasie murale stały się przedmiotem dyskusji związanej z uregulowaniem funkcjonowania tej formy w przestrzeni publicznej miast. Pomimo szeroko wymienianych korzyści związanych z pojawianiem się murali w przestrzeni publicznej, wywołują one również napięcia i sprzeczności, co rzuca wyzwanie dla decydentów, twórców i osób zaangażowanych w ich tworzenie.

W związku z powyższym, murale mogą stanowić egzemplifikację relacji między sztuką publiczną a przestrzenią publiczną, dlatego stanowią przedmiot badań w ramach niniejszej dysertacji.

1.2 Cele pracy, pytania badawcze oraz struktura pracy

Głównym celem pracy było określenie roli sztuki publicznej, a w szczególności murali, w kształtowaniu wielkomiejskiej przestrzeni publicznej. W aspekcie teoretycznym praca ma na celu uporządkowanie dyskusji na temat sztuki publicznej w przestrzeni publicznej w badaniach z zakresu geografii społeczno-ekonomicznej i gospodarki przestrzennej, a także próbę rozwinięcia koncepcji przestrzeni kulturowej. W związku z tym praca stawiała tezę, iż sztuka publiczna, która jest coraz bardziej obecna we współczesnej miejskiej przestrzeni publicznej, prowadzi do kształtowania specyficznego wymiaru tej przestrzeni, który można nazwać publiczną przestrzenią kulturową. Natomiast w aspekcie empirycznym praca ma na celu pozyskanie nowej wiedzy na temat przebiegu kształtowania przestrzeni publicznej poprzez sztukę publiczną – zarówno w kontekście kreowania sztuki publicznej, jak i jej postrzegania przez publikę.

Realizacja głównego celu pracy wymagała sformułowania celów szczegółowych, którym odpowiadają pytania badawcze. Pierwszy cel dotyczy wyjaśnienia roli sztuki w miejskiej przestrzeni publicznej w badaniach z zakresu geografii społeczno-ekonomicznej i gospodarki przestrzennej. W ramach tego celu sformułowano dwa pytania badawcze:

- 1.1. Czym jest sztuka publiczna i murale oraz jakie role pełnią w przestrzeni publicznej?
- 1.2. Dlaczego sztuka publiczna stała się istotnym elementem współczesnej przestrzeni miejskiej?

Drugi cel szczegółowy związany jest z rekonstrukcją procesu artyfikacji wielkomiejskiej przestrzeni publicznej za pomocą kreowania murali, identyfikacją głównych aktorów tego procesu i określenie ich roli w jego przebiegu. W realizacji tego celu pomogły dwa pytania badawcze:

- 2.1. Jaka jest rola głównych aktorów w procesie artyfikacji wielkomiejskiej przestrzeni publicznej za pomocą kreowania murali?
- 2.2. Jak przebiega proces artyfikacji wielkomiejskiej przestrzeni publicznej za pomocą kreowania murali?

Trzeci cel szczegółowy dotyczy określenia lokalnego zakorzenienia murali w wielkomiejskiej przestrzeni publicznej. Realizacja celu odbywała się poprzez poszukiwanie odpowiedzi na następujące pytania badawcze:

3.1. Jakie aspekty murali decydują o ich lokalnym zakorzenieniu?

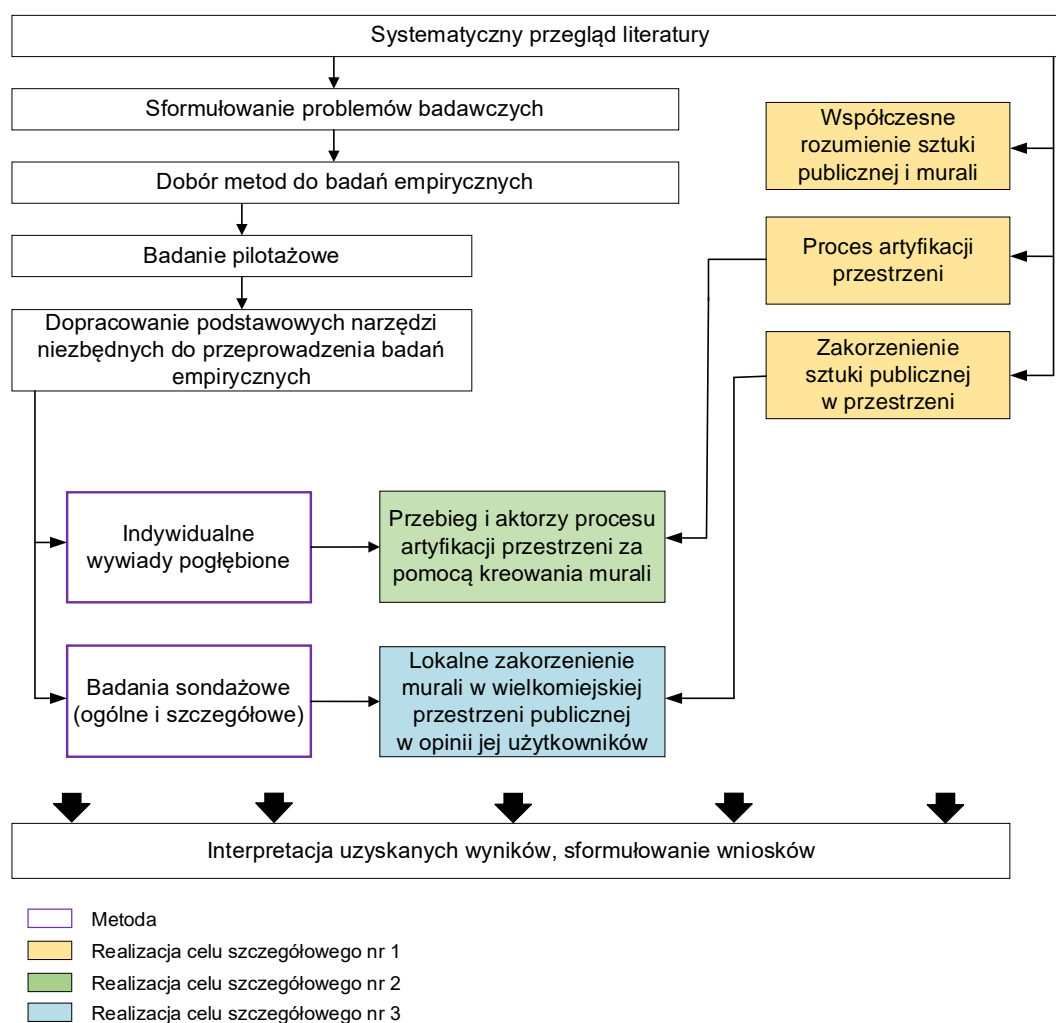
3.2. Jak lokalne zakorzenienie wpływa na odbiór i ocenę murali?

Praca składa się z siedmiu rozdziałów. **Rozdział pierwszy** ma charakter wstępny – wprowadza on w tematykę dysertacji. Określono w nim cele pracy, pytania badawcze, metody badań oraz opisano etapy postępowania badawczego. **Rozdział drugi** poświęcony jest podstawowym ustaleniom teoretycznym, które dotyczą sztuki publicznej i murali. Dokonano w nim systematyzacji różnych podejść do tych dwóch pojęć, które występują w literaturze. Skupiono się przy tym na dylematach definicyjnych sztuki publicznej, jej rodzajach, relacji sztuki publicznej z pojęciami pokrewnymi, typologii form sztuki publicznej, jak również przedstawiono dyskusję na temat rozumienia muralu, w tym jego cech oraz podobieństw i różnic z graffiti. W **rozdziale trzecim** skoncentrowano się na publicznej przestrzeni kulturowej, jej kształtowaniu i ewolucji na przełomie XX i XXI w. Rozdział ten wskazuje na to, że jednym z elementów kształtujących publiczną przestrzeń kulturową jest sztuka publiczna, a proces tego kształtowania można nazwać artyfikacją przestrzeni. W rozdziale tym wprowadzono koncepcję artyfikacji i zaadaptowano ją do rozważań o przestrzeni publicznej. **Czwarty rozdział** opisuje ewolucję relacji sztuki publicznej z przestrzenią publiczną. Rozdział ten wskazuje, że w miarę rozwoju wspomnianych relacji, sposoby wykorzystywania przestrzeni publicznej w procesie twórczym, a w efekcie w samym wytworze zacieśniały się. Można powiedzieć, że coraz bardziej zakorzeniano sztukę publiczną w lokalnej specyfice i kulturze danej przestrzeni. W rozdziale tym zaproponowano zatem koncepcję lokalnego zakorzenienia sztuki publicznej, która polega na związaniu treści wytworu sztuki publicznej lub procesu jego powstawania z lokalnością. Na koniec omówiono zakorzenienie przez pryzmat ewolucji zmian w malarstwie ściennym oraz role murali w wielkomiejskiej przestrzeni publicznej. Kolejne dwa rozdziały mają już charakter empiryczny. **Piąty rozdział** przedstawia rekonstrukcję procesu artyfikacji wielkomiejskiej przestrzeni publicznej oraz głównych aktorów biorących udział w tym procesie oraz ich role. W ostatniej części tego rozdziału, przedstawiono proces artyfikacji przestrzeni na przykładzie festiwalu murali w posocjalistycznym osiedlu mieszkaniowym w Gdańsku. **Rozdział szósty** skupia się na lokalnym zakorzenieniu murali w wielkomiejskiej przestrzeni publicznej w opinii jej użytkowników. Przedstawiono w nim postrzeganie murali przez użytkowników badanych przestrzeni publicznych oraz opinie na temat lokalnego zakorzenienia wybranych murali. **Rozdział siódmy** ma charakter podsumowujący oraz zawiera potencjalne kierunki dalszych badań.

1.3 Schemat postępowania badawczego

Badania były prowadzone według opracowanego planu badawczego, składającego się ośmiu etapów (Ryc. 1.1). Na początku dokonano przeglądu literatury, podczas którego rozpoznana została problematyka badawcza, w tym stan badań, luka badawcza, podejścia badawcze oraz aktualna wiedza na temat roli kultury i sztuki w rozwoju miast w literaturze przedmiotu (którą równoległe do dalszych etapów pogłębiano). Następnie sformułowano cel główny, cele szczegółowe pracy oraz pytania badawcze. W kolejnym etapie wybrano metody badawcze, a także przygotowano podstawowe narzędzia niezbędne do przeprowadzenia badań empirycznych, tj. kwestionariusz ankiety oraz scenariusz wywiadów. W dalszej kolejności przeprowadzono badania pilotażowe, które pozwoliły zweryfikować sformułowane cele i pytania badawcze oraz wybrane metody. Zmiany te wynikały z konieczności konkretyzacji tematu pracy i problemów badawczych. Następnie rozpoczęto realizację badań empirycznych.

Ryc. 1.1. Schemat postępowania badawczego



Źródło: opracowanie własne.

Podczas systematycznego przeglądu literatury ustalono, że do określenia roli sztuki publicznej w kształtowaniu przestrzeni publicznej, pomocne może być zastosowanie wyjaśniania genetycznego. Za Topolskim (1968) przyjęto, że wyjaśnianie genetyczne jest odpowiedzią na pytania „jak do tego doszło?”, a nie pytanie „dlaczego?”. Podejście to polega na przedstawieniu kolejnych etapów rozwojowych pewnego procesu, który kończy się zjawiskiem wyjaśnianym (Topolski 1968). Inny pogląd prezentuje Nowak (1985/2007), który stwierdza, że w zakresie wyjaśniania genetycznego mamy do czynienia ze specyficzną kategorią wyjaśniania przyczynowego – występują przyczyny pośrednie i bardziej odległe w czasie od wyjaśnianego skutku. Niemniej jednak oba podejścia podkreślają istotność genezy badanego faktu dla wyjaśnienia jego obecnego kształtu. Współczesna postać przestrzeni kulturowej jest wynikiem długotrwałych procesów zmian trendów zachodzących z jednej strony w sztuce, a z drugiej w studiach miejskich. Wyjaśnianie genetyczne pozwoliło ustalić różnice i zależności między badanymi zjawiskami, np. różnicę między muralami a graffiti. Genetycznie rzecz ujmując, cel do powołania murali był inny niż graffiti¹. Zrozumienie tej różnicy wymagało odwołania się do tego jak powstawały wspomniane formy. W kontekście problematyki niniejszej rozprawy zaobserwowano ciąg zdarzeń i zjawisk, który wpłynął na współczesny kształt sztuki publicznej (w tym szczególnie murali) oraz na relacje tej sztuki z przestrzenią publiczną i jej kształtowanie.

Na koniec postępowania badawczego dokonano analizy i interpretacji uzyskanych wyników przez pryzmat przyjętych założeń badawczych. W tym celu udzielono odpowiedzi na postawione pytania badawcze. Przedstawiono również ogólne wnioski oraz podjęto dyskusję na temat wyników w kontekście wcześniejszych ustaleń teoretycznych.

1.4 Metody badań

W postępowaniu badawczym wykorzystano trzy metody (Tab. 1.1). Pierwszą z nich jest **systematyczny przegląd literatury**. Polega on na „przejrzeniu podporządkowanym jasno zdefiniowanych kryteriów, z zastosowaniem jawnych metod identyfikacji, selekcji i krytycznej oceny istotnych badań oraz zbioru i analizy danych z badań zakwalifikowanych do tego przeglądu” (Booth i in. 2012, s. 271). Metoda ta umożliwia syntezę zebranych dowodów. Pozwala ona zrozumieć badane zagadnienie oraz zidentyfikować luki w wiedzy na dany temat. W ramach niniejszej dysertacji, systematyczny przegląd literatury umożliwił realizację pierwszego

¹ „Linie ewolucyjne” w pewnym momencie zeszyły się ze sobą, stąd często trudność jasnym określeniu różnic między muralami a graffiti.

celu szczegółowego, który ma charakter teoretyczny i pomógł odpowiedź na postawione w ramach tego celu pytania.

Dotychczasowe badania nad sztuką publiczną w ograniczonym stopniu podejmują jej związki z przestrzenią i otoczeniem, w którym się znajduje. Identyfikacja tych związków przestrzennych wymaga wyjścia poza humanistyczną perspektywę badawczą i rozszerzenia ją o badania empiryczne. Zastosowany w tym celu pluralizm metodologiczny zakłada komplementarność podejścia jakościowego oraz ilościowego. **W ramach podejścia jakościowego zastosowano indywidualny wywiad pogłębiony (IDI – Individual In-depth Interview).** Polega on na bezpośredniej interakcji między respondentem a prowadzącym wywiad, który nadaje ogólny kierunek (ma pewien ogólny plan, ale nie jest to zestaw pytań, które należy zadać w ustalonym porządku), kładąc szczególny nacisk na konkretne tematy poruszane przez respondenta (Babbie 2003). Jest to metoda służąca zbieraniu informacji jakościowej, tj. pozwala ona na ustalenie zjawisk, które umknęłyby podczas badania narzędziem standaryzowanym (Kotus 2001). Charakteryzuje się ona większą swobodą – pytania nie muszą być zadawane w określonej kolejności według scenariusza, zachęca się rozmówcę do swobodnego opisywania swoich doświadczeń i odpowiedzi na zadane pytania lub poruszone zagadnienia.

Na potrzeby niniejszej pracy przeprowadzono 18 indywidualnych wywiadów pogłębionych, w okresie od grudnia 2020 r. do listopada 2022 r. Wśród respondentów znaleźli się artyści zajmujący się tworzeniem murali (7 osób), reprezentanci administracji publicznej (3 osoby), przedstawiciele instytucji kulturalnych (2 osoby) i fundacji upowszechniających kulturę i sztukę publiczną (1 osoba), a także firm zajmujących się tworzeniem murali (2 osoby), jak również kuratorzy festiwalu murali (1 osoba) oraz mieszkańcy badanych przestrzeni (2 osoby). Podczas wywiadów podejmowano tematy takie jak:

- rola aktora w procesie artyfikacji wielkomiejskiej przestrzeni publicznej za pomocą murali (relacje między aktorami),
- przebieg procesu artyfikacji wielkomiejskiej przestrzeni publicznej za pomocą murali z perspektywy danego aktora,
- opinia na temat odnoszenia się w treści i formie murali do kontekstu historycznego miejsca, kolorystyki otoczenia, szczególnych cech społeczności lokalnej.

Scenariusze wywiadów zostały przygotowane w pięciu wersjach dedykowanych każdej z grup respondentów (załączniki nr 1).

Treść odpowiedzi respondentów uczestniczących w wywiadach poddano analizie, która składała się z czterech etapów. Na początku zostały przeanalizowane wszystkie odpowiedzi

respondentów pod kątem identyfikacji określonych wątków tematycznych, które wynikały z celów pracy. Następnie określono kody i stworzono ich listę, by w kolejnym etapie przypisać każdej z wypowiedzi odpowiedni kod. Kodowanie to metoda polegająca na kategoryzowaniu tekstu poprzez nakreślenie siatki głównych wątków występujących w tym tekście (Gibbs 2011). Ostatni etap polegał na pogrupowaniu kodów w większe kategorie i subkategorie. Do powyższej analizy posłużył program Weft QDA.

Jak wskazuje Stachowiak (2018) badania nad przestrzenią publiczną i zjawiskami w niej zachodzącymi mają najczęściej charakter jakościowy, tj. dotyczą aspektów społecznych, ekonomicznych, politycznych lub projektowych, jak również odnoszą się do studiów przypadków poszczególnych miast. Uzupełnieniem perspektywy jakościowej było **badanie sondażowe**, które pozwoliło na **ilościowy pomiar opinii** na temat roli sztuki publicznej, w szczególności murali w kształtowaniu przestrzeni publicznej. W metodzie tej wykorzystuje się standaryzowany kwestionariusz do zbierania informacji od respondentów (Babbie 2003). Badanie to przeprowadzono za pomocą techniki *PAPI (Paper And Pencil Interview)*, która polega na zadawaniu pytań respondentowi (osobiste zaangażowanie ankietera) i notowaniu uzyskiwanych odpowiedzi; a także przy wykorzystaniu techniki *CAWI (Computer Assisted Web Interview)*, tj. wspomagany komputerowo wywiad internetowy, który umożliwia skierowanie kwestionariusza do ściśle określonej grupy respondentów (proszeni są oni o wypełnienie ankiety w formie elektronicznej).

W ramach niniejszej dysertacji przeprowadzono dwa badania sondażowe² – ogólne oraz szczegółowe, w okresie od czerwca 2021 r. do grudnia 2022 r. Pierwsze dotyczyło opinii respondentów na temat murali w ogóle oraz procesu ich powstawania (m.in. ocena murali, cechy muralu wpływające na ich zapamiętywanie, widoczność murali a ich obiór, opinia na temat odnoszenia się w treści i formie murali do kontekstu miejsca, opinia na temat roli społeczności lokalnej w procesie kreowania murali). Drugie badanie dotyczyło opinii na temat konkretnych murali i ich postrzegania (m.in. ocena muralu, częstotliwość spotykania muralu, treść muralu, co przyciąga na nim uwagę, ocena kolorystyki muralu, opinia na temat odnoszenia się w treści i formie muralu do kontekstu historycznego miejsca, kolorystyki otoczenia, szczególnych cech społeczności lokalnej, opinia na temat postrzegania funkcji danego muralu oraz jego roli w danej przestrzeni). W ramach tego badania przeprowadzono po ok. 50 ankiet na każdy mural (dokładna liczba została podana przy omawianiu wyników).

² Kwestionariusze wykorzystane w ramach badań sondażowych do dysertacji stanowią załączniki nr 2-4.

Murale mogą powstawać w różnych typach przestrzeni publicznych. Jednak budynki, na których ścianach mają się one znaleźć, nie są przypadkowe – muszą być odpowiednie dla powstania wielkoformatowego malowidła. Budynki te muszą posiadać warunki techniczne, które umożliwią powstanie muralu, tj. ściany muszą mieć stosunkowo dużą powierzchnię, niezakłóconą elementami uzupełniającymi, takimi jak np. okna lub drzwi. W związku z powyższym założono, że badania zostaną przeprowadzone w dwóch typach przestrzeni publicznej, które charakteryzują się takim potencjałem budynków: w przestrzeni śródmiejskiej oraz w przestrzeni posocjalistycznego osiedla mieszkaniowego. Kryteriami wyboru tych przestrzeni do analiz było:

- 1) występowanie warunków technicznych budynków umożliwiających powstanie murali (przyjęto, że są to budynki o wysokości powyżej 12 m),
- 2) relatywnie duże nasycenie danej przestrzeni muralami.

Na tej podstawie ustalono, że budynki o podanej wysokości występują na osiedlach mieszkaniowych oraz w przestrzeniach śródmiejskich. Spośród tych typów przestrzeni, wskazano te, które wyróżniają się relatywnie dużym stopniem nasycenia murali i dlatego wybrano przestrzeń posocjalistycznego osiedla mieszkaniowego³ oraz przestrzeń śródmiejską.

Zdecydowano się na celowy dobór innego miasta do każdego typu przestrzeni. Przestrzeń posocjalistycznego osiedla mieszkaniowego została zbadana w Gdańsku (Osiedle Zaspą, 243 ankiety), natomiast przestrzeń śródmiejska w Poznaniu⁴ (580 ankiet). Dobór celowy (zwany również teoretycznym) pomija kryterium reprezentatywności, jednakże umożliwia opis oraz objaśnienie badanego zjawiska, poprzez włączenie do badania takich przypadków, które są „bogate w informacje” na interesujący nas temat (Frankfort-Nachmias, Nachmias 2001; Babbie 2003). W obserwowalny i wyrazisty sposób ilustrują one badane zjawisko. Celowy dobór tych dwóch miast pozwolił na uzyskanie pogłębionej wiedzy na temat roli sztuki publicznej, a w szczególności murali, w kształtowaniu przestrzeni publicznej w różnych uwarunkowaniach. Osiedle Zaspą w Gdańsku wybrano z uwagi na to, że jest to fenomen na skalę kraju, a nawet Europy, ze względu na powstanie największej na tym obszarze Galerii Malarstwa Monumentalnego, jak również zważywszy na to jakie wieloaspektowe efekty te działania tam wywołały. Jest to zatem modelowy przykład, który pozwolił w pełni prześledzić badane procesy. W Gdańsku największa koncentracja murali ma miejsce właśnie na Osiedlu Zaspą, natomiast w przestrzeni śródmiejskiej (w drugim badanym typie przestrzeni) jest ich relatywnie niewiele.

³ W pracy wymiennie będzie stosowane określenie przestrzeni osiedlowej.

⁴ W skład której wchodzi dzielnice: Jeżyce, Św. Łazarz, Stare Miasto, Wilda, Ostrów Tumski.

Dlatego do badań murali w przestrzeni śródmiejskiej wybrane zostało inne miasto. W wielu dużych miastach polskich murale stały się nieodłącznym elementem krajobrazu miejskiego. Przegląd przestrzeni śródmiejskich dużych miast takich jak Łódź, Katowice, Kraków, Poznań i Wrocław, pokazuje, że współcześnie wyróżniają się one nie tylko dużą intensywnością murali, ale także procesami artystycznymi i społecznymi prowadzącymi do ich powstawania. Do badań wybrano przestrzeń śródmiejską w Poznaniu. Miasto to charakteryzuje się zróżnicowaną zabudową w przestrzeni śródmiejskiej, która nie znajduje się w kryzysie (tak jak np. Łódź), a proces kreowania murali jest dość zróżnicowany. Poznań ma wiele murali, które ozdabiają ściany budynków w różnych częściach miasta, a w sumie, w Poznaniu można znaleźć ponad 100 murali, dla których opracowano przewodnik i mapę⁵. Wiele poznańskich murali zostało wykonanych przez znanych artystów, ale także duża ich ilość jest efektem współpracy z lokalnymi społecznościami, co nadało im specyficzny charakter. Murale powstają jako indywidualne projekty, ale także w ramach zorganizowanych wydarzeń, jak Festiwal Outer Spaces. Często projekty te mają nowatorski charakter, czego przykładem jest pierwszy w Polsce mural na drodze (tzw. „drogal”)⁶. Stylistyka poznańskich murali jest zróżnicowana – od abstrakcyjnych kompozycji po realistyczne portrety, czy surrealistyczne dzieła. Wszystkie te cechy sprawiają, że Poznań może stanowić reprezentatywny wielkomiejskiej przestrzeni śródmiejskiej dla badania zjawiska murali i sztuki publicznej.

Wyniki badania sondażowego ogólnego poddano pogłębionej analizie. Polegała ona na sprawdzeniu wpływu zmiennych demograficznych na określone odpowiedzi grup respondentów. W tym celu przeprowadzono testy istotności różnic, które pozwoliły na ocenę różnic między grupami i ustalenie, czy różnice między nimi są istotne statystycznie, tj. czy różnice te są wynikiem przypadku czy też faktycznych różnic między grupami (Bedyńska, Cypryańska 2013). Przeprowadzono dwa rodzaje testów:

- a) dla prób niezależnych (przy dwóch kategoriach w zmiennych) przy normalnym rozkładzie test t-Studenta,
- b) dla więcej niż dwóch kategorii zmiennych jednoczynnikową ANNOVĄ, a jeśli była taka potrzeba, dodatkowo testy post-hoc: Turkeya lub Bonferroniego.

Założenia testów szczegółowo opisano w rozdziale 5.1. Do statystycznej analizy wyników badań sondażowych wykorzystano program SPSS.

⁵ <https://zbliskazdaleka.wordpress.com/2019/08/31/pobierz-mape-z-bliska-z-daleka-2019/>, data dostępu: 1.05.2021 r.

⁶ <https://www.poznan.pl/mim/info/news/w-poznaniu-powstal-pierwszy-w-polsce-mural-na-drodze,183306.html>, data dostępu: 1.05.2021 r.

Tab. 1.1. Powiązanie między pytaniami badawczymi a metodami badań oraz rozdziałem dysertacji

Pytanie badawcze	Metoda	Rozdział
Czym jest sztuka publiczna i murale oraz jakie role pełnią w przestrzeni publicznej?	Systematyczny przegląd literatury	2, 3, 4
Dlaczego sztuka publiczna stała się istotnym elementem współczesnej przestrzeni publicznej?	Systematyczny przegląd literatury	3
Jaka jest rola głównych aktorów w procesie artyfikacji wielkowiejskiej przestrzeni publicznej za pomocą kreowania murali?	Indywidualne wywiady pogłębione	5.2
Jak przebiega proces artyfikacji wielkowiejskiej przestrzeni publicznej za pomocą kreowania murali?	Indywidualne wywiady pogłębione	5.3
Jak postrzegane są murale na tle wielkowiejskiej przestrzeni publicznej?	Badanie sondażowe ogólne	6.2
Jak lokalna treść i forma murali odbierane są przez ich publikę?	Badanie sondażowe ogólne (pyt. 16) i szczegółowe	6.3

Źródło: opracowanie własne.

2 Podstawowe ustalenia terminologiczne – współczesne rozumienie sztuki publicznej i murali

2.1 Charakterystyka sztuki publicznej

2.1.1 Sztuka czy nie-sztuka? – dylematy definicyjne sztuki publicznej

Pomimo, że dynamiczny rozwój sztuki publicznej nastąpił pod koniec XX wieku, nadal brakuje klarownej odpowiedzi na pytanie czym ta sztuka publiczna jest. W literaturze można znaleźć wiele różnych definicji sztuki publicznej. Pojawiło się wiele definicji dotyczących tego zagadnienia, jednak każda z nich w pewien sposób jest niewystarczająca. Definiujący często popełniali błędy związane z konstruowaniem definicji – często było to błędne koło bezpośrednie, jak również definicja sztuki publicznej była zbyt wąska lub przeciwnie – za szeroka. W niniejszym podrozdziale dokonano analizy pojęcia sztuki publicznej, koncentrując się osobno na „sztuce” i osobno na przymiotniku „publiczna”. Następnie przeprowadzono przegląd istniejących w literaturze definicji i sposobów rozumienia i określania sztuki publicznej.

Zanim zostaną przedstawione dotychczasowe rozważania na temat sztuki publicznej, należy zastanowić się nad tym czym jest „sztuka” i jej „publiczny” charakter. Jak można łatwo stwierdzić „sztuka publiczna” jest oksymoronem, co oznacza, że pojęcie to zbudowane jest z wyrazów sobie sprzecznych. Należy więc wyjaśnić dlaczego te dwa słowa zostały ze sobą zestawione. Istnieje spór wobec określenia czym w „sztuce publicznej” jest „sztuka”, a czym jest to co w niej publiczne”.

Sztuka jako szczególny wytwór ludzkiej kultury, stanowi przedmiot refleksji wielu dyscyplin badawczych. Poglądy dotyczące definicji sztuki zmieniały się, a współczesne jej rozumienie jest wynikiem przemian społecznych, które w efekcie odmieniły spojrzenie na „działalność artystyczną” (Działek 2021). W ciągu wielu stuleci pojęcie sztuki, z bardzo szerokiego, jednak o precyzyjnie wytyczonych granicach, znacznie zawężyło swój obszar, zacierając przy tym jego granice. Tatarkiewicz w swojej alternatywnej definicji podchodzi do sztuki uwzględniając jej intencję, jak i działanie stwierdzając, że jest ona „odtworzeniem rzeczy, bądź konstruowaniem form, bądź wyrażaniem przeżyć – jeśli wytwór tego odtwarzania, konstruowania, wyrażania jest zdolny zachwycać, bądź wzruszać, bądź wstrząsać” (1975, s. 52). Kłoskowska natomiast zdefiniowała sztukę poprzez pryzmat socjologicznej koncepcji sztuki uważając, iż „stanowi [ona] dziedzinę ludzkich działań, w której najpełniej i w sposób najbardziej typowy dokonuje się przerastanie procesów semiotycznych poza bez pośrednie instrumentalne użycie. Jest sferą hipertrofii semiozy właściwej społecznym formom współżycia ludzi” (1981, s. 394).

Do niedawna główną funkcją sztuki była jej zdolność do wywoływania przeżycia estetycznego (m.in. Tatarkiewicz 1975; Schlesinger 1979; Beardsley 1983; Lind 1992), obecnie pełni ona szereg pozaestetycznych funkcji (Zadora 2014): komunikacyjną, poznawczą, propagandową, edukacyjną, metafizyczną (religijną), emocjonalną, terapeutyczną, ludyczną, integracyjną i użytkową (np. rzemiosło artystyczne, wzornictwo przemysłowe). Podporządkowanie sztuki funkcjom pozaestetycznym sprawiło, że jej status stał się podrzędny względem rzeczywistości. Dziś rozróżnienie między sztuką a nie-sztuką jest coraz trudniejsze. Sztuka stała się historycznym konstruktem i wytworem działań, które umieszczają przedmioty i aktywności w estetyczne ramy (Wiles 2003).

Potocznie pojęcie sztuki kojarzy nam się z czymś elitarnym, dostępnym dla osób, które poprzez specjalne kompetencje kulturowe mogą ją w pełni doświadczać. W przeciwieństwie do tego, słowo „publiczny” to przymiotnik charakteryzujący zjawisko lub obiekt, który jest dostępny lub przeznaczony dla wszystkich, dotyczy całego społeczeństwa lub zbiorowości lub odbywa się przy świadkach w sposób jawny. Kiedy zatem możemy nazwać sztukę publiczną? Badacze nie są zgodni co do odpowiedzi na to pytanie. Zazwyczaj podaje się, że sztuka staje się publiczna, kiedy fizycznie ulokowana jest w przestrzeni publicznej, czy również gdy podejmuje tematy związane z publicznymi problemami lub stanowiące publiczny dyskurs. Sztuka jako zjawisko publiczne nie może być traktowana jako produkt indywidualnego i autonomicznego aktu ekspresji – artysta zmuszony jest po części do podporządkowania się zbiorowości (Hein 1996). Sztuka staje się publiczna z powodu pytań jakie stawia i do kogo je adresuje (Phillips 1989). Publiczność sztuki wynika ze zdolności do jej zrozumienia, a niekoniecznie jej społecznej akceptacji. Powszechna dostępność i sposób jej ekspozycji nie czyni więc sztuki publiczną. Lippard (1984) wskazuje, że sztuka jest publiczna, kiedy odpowiada na potrzeby społeczne danego środowiska, przy czym zaspokaja estetyczne intencje artysty. Staje się tak, gdy wychodzi poza funkcje dekoracyjne. Co więcej, niektóre źródła podają, że sztuka jest publiczna jeśli odnosi się do atmosfery i ducha przestrzeni, w której jest ulokowana, jak również do znaczenia tej przestrzeni dla jej mieszkańców (Niziołek 2015b). Jednak gdyby powyższe cechy miały decydować o publicznym charakterze sztuki, która już istnieje w przestrzeni publicznej, trudno byłoby określić mianem sztuki publicznej większość wytworów do tej pory w tej przestrzeni umieszczonych, z uwagi na częsty brak powiązania z przestrzenią.

Wobec powyższych rozważań, przyjrzyjmy się definicjom sztuki publicznej, które pojawiają się we współczesnej literaturze. Toczy się wiele debat i sporów wokół definicji sztuki publicznej. To, co od razu można zauważyć, to dwa podejścia do definiowania. Pierwsze, które odnosi się do umieszczania wytworów sztuki w przestrzeni publicznej (Knight 2008)

(autonomiczne wytwory niepowiązane z przestrzenią, w której się znajdują), natomiast drugie do stałych lub tymczasowych wytworów, w tym społecznych i kontekstowych praktyk artystycznych (Zebracki 2013). Niektórzy badacze, pojęcia „sztuki w przestrzeni publicznej” oraz „sztuki publicznej” traktują synonimicznie (np. Kluszczyński 2010). Krytycznie podchodzi do tego Taborska (1996), która wskazuje, że pojęcie „sztuki publicznej” może obejmować cechę *site-specific*, więc w tym przypadku można przeciwstawić sztukę publiczną jako taką, która wchodzi w interakcje z przestrzenią, w której została umieszczona, dziełom sztuki tylko ulokowanym w jakiejś przestrzeni publicznej. Sztuka publiczna według tego rozumienia, tworzona jest w odpowiedzi na przestrzeń i społeczność, która w niej przebywa.

Wspólnym mianownikiem wszystkich definicji sztuki publicznej jest określanie jej umiejscowienia. Sztukę publiczną najczęściej definiuje się jako sztukę poza muzeami i galeriami (M. Miles 1997; Cartiere 2008), czyli poza konwencjonalnymi miejscami jej eksponowania. Co ciekawe, w nielicznych dyskusjach pojawia się stwierdzenie, że sztuka publiczna nie tylko może być lokalizowana na zewnątrz budynku, ale także wewnątrz publicznego obiektu, który nie jest tradycyjnym miejscem jej ekspozycji, np. centra handlowe, obiekty usługowe. Jej publiczne umiejscowienie jest jej podstawową i konstytutywną cechą. Sztukę publiczną określa się jako publicznie dostępną zarówno fizycznie, jak i wizualnie. Pozostałe właściwości ją charakteryzujące, traktuje się jako dookreślenie różnych odmian sztuki publicznej (Kluszczyński 2010). W literaturze można napotkać na opozycję do tego stwierdzenia, kładącą nacisk na cel sztuki publicznej, jako cechę decydującą o tym, czy dany wytwór można określić tym mianem. Tym celem jest tworzenie jej dla ogółu społeczeństwa w procesie publicznym. Sztukę publiczną definiuje się jako sztukę znaczącą społecznie, która w swojej treści odnosi się do doświadczeń danej społeczności, czy do warunków jej życia. Sztuka staje się przez to publiczna w związku z tematami i postawami, które podejmuje oraz prezentowanymi poglądami (Izdebska 2015). Sztuka publiczna w tym rozumieniu istnieje wtedy, kiedy zachodzi dynamiczna relacja między jej treścią a społecznością. W związku z tym sztukę publiczną nazywa się także odzwierciedleniem wizji społeczności (zbiorowego odbiorcy). Nawiązując do powyższego sztukę publiczną definiuje się również jako sztukę angażującą odbiorcę w proces twórczy, skupioną przy tym na kreowaniu miejsca (Izdebska 2015). Artyści w tym procesie traktują działania twórcze jako mówienie o tym co wspólne, jako sposób na przekształcanie tego, co społeczne (Krajewski 2005). Sztuka publiczna staje się w ten sposób wytworem społeczności, który wizualizuje działania, idee i interwencje, a także podkreśla istnienie społeczności w akcie twórczym. Jednym z celów istnienia sztuki publicznej w przestrzeni publicznej, w kontekście działań dla społeczeństwa, jest także według wielu badaczy przybliżanie sztuki do codziennego życia.

W tym przypadku sztuka publiczna to sztuka, która poszukuje swojego odbiorcy (Potocka 2008).

W odniesieniu do wspomnianego wyżej procesu publicznego również pojawiają się dyskusje, które dotyczą inicjatywy i jego finansowania. W wielu definicjach jako jedno z kryteriów określające artefakt jako sztukę publiczną, wskazuje się finansowanie go ze środków publicznych (Cartiere 2008). Sztukę publiczną określa się więc także jako każdy wytwór zakupiony ze środków publicznych, bez względu na to, gdzie się znajduje w społeczności lub kto je widzi⁷. Dodaje się przy tym, że sztuka publiczna to taka sztuka, która służy celom publicznym (Niziołek 2015b). Pojawiają się również poglądy, że sztuka publiczna istnieje wtedy, kiedy została zainicjowana oddolnie, właśnie przez jej odbiorców.

W dyskusjach nad współczesną sztuką publiczną wysuwają się dwa zagadnienia: opisywany wyżej stosunek do jej odbiorcy (relacja treści z odbiorcą, społeczne zaangażowanie w procesie powstawania), a także interakcja artefaktu z przestrzenią, w której jest eksponowane (do fizycznych cech tej przestrzeni). Często sztukę publiczną synonimizuje się ze sztuką site-specific, która jak już wcześniej przedstawiono, w treści i formie odnosi się do kontekstu przestrzeni, tj. do jej fizycznych cech. W tym przypadku przestrzeń jest częścią treści wytworu. Jako ważne elementy istnienia wytworów sztuki publicznej uznaje się jego wpasowanie do kolorystyki otoczenia, do kształtu i detali architektury, czy też do specyficznych elementów krajobrazu miejskiego lub krajobrazu naturalnego. W odniesieniu do takiego rozumienia, sztukę publiczną często utożsamia się z dekoracją (Taborska 1996).

Sztuka publiczna, jak przedstawiono, posiada różnorodny wachlarz cech i trudno jest poddać je uogólnieniom. Przegląd literatury w tym zakresie pozwolił wyodrębnić najczęściej powtarzające się cechy:

1. sztuka publiczna to sztuka umiejscowiona poza galeriami i muzeami (nie tylko na zewnątrz, ale i wewnątrz budynków publicznych);
2. sztuka publiczna to sztuka społecznie zaangażowana, której treść wyraża problemy i poglądy danej społeczności, jak również taka, w której społeczność jest aktywnie zaangażowana w proces twórczy artefaktu;
3. sztuka publiczna to sztuka, która od w formie i treści nawiązuje do fizycznych cech przestrzeni, w której jest zlokalizowana;
4. sztuka publiczna to sztuka, która finansowana ze środków publicznych;

⁷ <http://www.visual-arts-cork.com/public-art.htm>, data dostępu: 21.07.2022 r.

5. sztuka publiczna to sztuka, która jest inicjowana i finansowana przez oddolne inicjatywy,
6. sztuka publiczna to taka sztuka, w której publika ma w tym swój aktywny udział – cały proces jej kreowania i odbioru ma charakter publiczny, tzn. każdy może to zobaczyć, brać udział, być inicjatorem, twórcą lub konsultantem; każdy jest niejako zaproszony do tego procesu.

Jak pokazano, sztuka publiczna jest pojęciem nieprecyzyjnym i definiowanym przez pryzmat wielu właściwości. Jest to skutek różnorodności wytworów, które uznawane są za sztukę publiczną. Wśród nich⁸ są m.in. artefakty trwałe, jak również czasowe, zdarzenia artystyczne (wydarzenia o charakterze kulturalnym, performance), prace site-specific, czy też projekty społeczne (Izdebska 2017, s. 19).

Zastanawiająca jest także w tym kontekście granica między sztuką a nie-sztuką. Czy taką stację transformatorową z murałem można już nazwać sztuką? Toczą się liczne debaty i spory wokół kwestii granicy między sztuką (sensu stricte) a sztuką publiczną i tego, czy tą drugą można określać mianem sztuki. Wielu badaczy reprezentuje krytyczne podejście do samego zjawiska sztuki publicznej. Z uwagi na zmiany jakie zaszły w świecie sztuki i na polu estetyki, rozróżnienie między sztuką a nie-sztuką jest coraz trudniejsze. Coraz częściej słyszemy tendencje do określania mianem sztuki przeróżnych aktywności – np. sztuka gotowania, sztuka sprzątnia, „sztuka mówienia nie”, sztuka odpoczynku. Spór o przyznanie wytworom sztuki publicznej statusu sztuki związany jest konfliktem między zwolennikami elitarności sztuki, a zwolennikami populistycznego podejścia do sztuki (Izdebska 2017). Pierwsza strona konfliktu zwraca uwagę na konieczność profesjonalizacji sztuki i na jej wyższe cele związane z doświadczeniem estetycznym. Natomiast druga strona opowiada się za udostępnieniem sztuki jak najszerszej publiczności, by ta mogła ją doświadczać przy codziennych czynnościach i publicznie uczestniczyć w kulturze (Knight 2008).

Podsumowujące te dyskusje stwierdzenie Willeta (1984, s. 11), że sztuka publiczna jest „szczególnym rodzajem socjoestetycznej mieszanki” pokazuje, że trudno jest jednoznacznie stwierdzić, czy sztuka publiczna jest sztuką i gdzie znajduje się obecnie granica między sztuką a nie-sztuką. Wynika to z faktu, iż pojęcie sztuki publicznej jest obarczone sprzecznością związaną z zestawieniem tego co elitarnie i ekskluzywne (w kanonach estetyki i piękna), z tym co publiczne, co przez instytucje artystyczne określane jest jako pozbawione jakości estetycznej (M. Miles 1997). Przeświadczenie, że publiczne mogą być finanse, usługi czy transport

⁸ Szczegółowy opis rodzajów i typów sztuki publicznej znajduje się w podrozdziałach 2.1.2 oraz 2.1.4.

powoduje dysonans w rozumieniu sztuki publicznej. Wprowadzenie sztuki do przestrzeni wiąże się, według wielu, z ryzykiem odarcia sztuki z jej „sacrum”, do obniżenia jej wartości estetycznej. obrońcy pojęcia „sztuka publiczna” wskazują, że sztuka przez wiele stuleci podlegała różnorodnym zmianom, a jej zakres jest obecnie nieograniczony. Sztuka rozszerzała się na inne dziedziny, gatunki, rodzaje, przez co nie można zastosować tradycyjnych definicji sztuki do współczesnych praktyk (Izdebska 2017). Zwolennicy pojęcia „sztuki publicznej” dodają również, że jest ona sztuką w tym sensie, że jej funkcja jest głównie estetyczna, a publiczna – ponieważ wpisana jest w przestrzeń, która nie była do tej pory przeznaczona do prywatnego doświadczania sztuki (Hein 1996).

Jedną z prób wyjaśnienia tego, w jaki sposób artefakty tak różne, jak obraz „Gwieździsta noc” Vincenta van Gogha i rzeźba amerykańskiego artysty Roberta Indiany pt. „Love” w Nowym Yorku, mogą być uważane za sztukę była estetyka instytucjonalna. Przedstawiciel tego nurtu George Dickie (1969) wskazuje, że dziełem sztuki jest a) artefakt, 2) któremu ze względu na pewne cechy jednostki działające w imieniu świata sztuki nadały status kandydata do oceny (uznania za obiekt estetyczny). Takie instytucjonalne rozumienie dopuszcza, aby prawie każdy przedmiot stał się dziełem sztuki. Wielu badaczy zarzuca jednak Dickiemu, że jego definicja nie pomaga odróżnić dzieł sztuki od pozostałych artefaktów (m.in. Stecker 1986). Wskazują również na niekonsekwencję w jego twierdzeniach dotyczących publiczności sztuki – Dickie sugeruje, że publiczność sztuki powinna posiadać specjalistyczną wiedzę na temat sztuki i systemu świata sztuki, przy czym w innych pracach podkreśla, że nawet dzieci posiadają podstawowe kompetencje kulturowe, by nazywać ją publicznością sztuki.

Na potrzeby niniejszej pracy przyjęto, że **sztuka publiczna to działalność artystyczna i jej wytwory zarówno materialne, jak i performatywne, które są ulokowane w zewnętrznych przestrzeniach publicznych (poza konwencjonalnymi przestrzeniami sztuki, takimi jak muzea czy galerie) i w związku z tym łatwo dostrzegalne i dostępne, a proces jej kreowania i odbioru mają charakter publiczny (każdy może brać udział zarówno w jej tworzeniu). W odróżnieniu od sztuki w przestrzeni publicznej, proces kreowania sztuki publicznej ma charakter publiczny, tj. tworzona jest z publiką.**

2.1.2 Rodzaje sztuki publicznej

Sztuka publiczna może przybierać różne formy. Zanim jednak zostaną one przedstawione, należy zastanowić się nad rodzajami sztuki publicznej. Pierwsze rozróżnienie sztuki publicznej dotyczy jej czasowości (Alle 2010). Może ona występować jako artefakt trwały,

czyli taki, który z zamierzenia ma pozostawać w danym miejscu przez długi okres. Najczęściej są to projekty, które na stałe mają wpisywać się w krajobraz danej przestrzeni, np. nadanie funkcji symbolicznych danej przestrzeni, wizualna jej zmiana lub upamiętnienie wydarzeń lub postaci. Tworzone są one z materiałów, które w niewielkim stopniu podatne są na warunki atmosferyczne, które gwarantują trwałość przez co najmniej 10 lat. Istnieją także artefakty o charakterze tymczasowym, zwane również efemerycznymi. Mają one z góry określony czas „życia” i często są to praktyki odnoszące się do aktualnych wydarzeń (np. tymczasowa propaganda, protest, komunikat), czy są wykorzystywane do celów komercyjnych (np. reklama). Do tymczasowych artefaktów sztuki publicznej zalicza się również performance (np. teatr uliczny). Materiały z którego może być wykonany taki artefakt mogą należeć do grupy trwałych, jednak często używa się również tworzyw lub surowców mniej odpornych na warunki atmosferyczne i z ograniczoną żywotnością (np. rośliny, papier).

Kolejna grupa rodzajów sztuki publicznej związana jest z jej integracją z otoczeniem. Można wyróżnić wytwory wolnostojące (samodzielne, autonomiczne) i zintegrowane z elementami przestrzeni. Pierwszy typ, to dzieła trójwymiarowe, których istnienie nie jest uzależnione od występowania budynku lub nawierzchni. Natomiast drugi typ odnosi się do wytworów sztuki publicznej, które powstają wokół tego co jest w przestrzeni dostępne. Jednym ze sposobów integracji wytworu z przestrzenią jest nakładanie materiału, z którego ma powstać, na elewację budynków lub nawierzchnię chodnika lub drogi.

Sztuka publiczna może przybrać również formę materialną i performatywną. Materialna sztuka publiczna dotyczy m.in. takich form sztuki jak malarstwo, rysunek, grafika, rzeźba, które można wykorzystać w odniesieniu do przestrzeni publicznej. W przypadku tego rodzaju sztuki publicznej wykorzystuje się np. farby i inne materiały do tworzenia fizycznych i statycznych artefaktów. W przeciwieństwie do tego występuje performatywna sztuka publiczna. Wykorzystuje ona muzykę, taniec i dramat do ingerencji w przestrzeń publiczną. Są to tymczasowe (często nawet jednorazowe) występy, które są wykonywane przed publicznością na żywo. W przeciwieństwie do artefaktów materialnych, niematerialną sztuką publiczną można doświadczać tylko w chwili jej odbywania (nie można do niej wrócić, czy doświadczać o czasie dla siebie dogodnym).

W ramach materialnej sztuki publicznej, można wyróżnić również artefakty statyczne i dynamiczne. Statyczny artefakt sztuki publicznej to takie, które nie „porusza” się, ani nie zmienia się – jest nieruchome. Natomiast drugi rodzaj dotyczy dynamicznej formy wytworu, które zbudowane jest z ekranów pozwalających na wyświetlanie animacji, które są istotą tego

wytworu. Jedną z odmian jest sztuka interaktywna, która reaguje na jej odbiorców lub jego otoczenie (Kluszczyński 2010).

2.1.3 Sztuka publiczna a pojęcia pokrewne

W literaturze, oprócz problemu niedookreślenia definicji sztuki publicznej, występuje także chaos związany z wielością pojęć, które często używa się jako synonimy do sztuki publicznej lub uważa się je jako jej odmiany. W związku z powyższym w niniejszej rozprawie przyjęto, że wszystkie niżej przedstawione formy działalności artystycznej są równe sobie, przenikają się, przez co nie można postawić między nimi jasnej granicy, choć istnieją między nimi pewne różnice.

Najczęściej jako synonim lub pojęcie pokrewne do sztuki publicznej wymieniany jest *street art* (sztuka uliczna). Przemiany polityczne i społeczne na przełomie XX i XXI wieku motywowały do powstawania różnorodnych subkultur, które sprzeciwiały się narzucanym ideom i światopoglądowi. Jedną z nich stał się *street art*, który w swoich pracach był wyrazem drogi do wolności. Termin „*street art*” został po raz pierwszy użyty przez Allana Schwartzmana (1985) w latach 80. XX wieku w celu odróżnienia tej praktyki od wandalizmu. Sztukę uliczną definiuje się jako bezprawną ingerencję artystyczną, która wyróżnia się materialnym lub artystycznym wykorzystaniem ulicy, która jest niezbędna dla jej znaczenia – ulica jest źródłem sztuki (Riggle 2010). *Street art* jest praktyką osadzoną w kontekście miejsca, społeczeństwa i jego przekonań oraz kultury, która często jest wyrazem sprzeciwu, zabiera głos w debacie publicznej (Fołta 2014). Artyści *street artowi* są niezależni w wyrazie artystycznym i nie korzystają z publicznych środków finansowych na realizację swoich prac. W ostatnim czasie osłabia się nielegalny charakter sztuki ulicznej. Coraz częściej władze miasta wyznaczają przestrzenie przeznaczone na wykonywanie *street artu*, w celu ograniczenia jego pojawiania się w przypadkowych miejscach, które nie są do tego przeznaczone. Wyznaczenie tych przestrzeni kłóci się jednak z ideą niezależności *street artu*, więc nie zawsze cieszą się one popularnością i akceptacją przez twórców (Jach 2008). Dyskusje wokół legalności *street artu* jako jego cechy konstytutywnej rozgrywają się także w wyniku festiwali, które dedykowane są tej praktyce i które są legalnym wydarzeniem.

Sztuka uliczna i sztuka publiczna mają kilka wspólnych cech. Mimo, że pojęcia te często zestawiane są ze sobą jako synonimy z uwagi na dość płynną granicę między nimi, należy zachować ich rozróżnienie. Sztuka publiczna w przeciwieństwie do *street artu* ma bardziej usankcjonowany charakter (Izdebska 2021) – jest zaplanowana i zatwierdzona do ekspozycji w

przestrzeni publicznej. Jednak brak akceptacji władz publicznych i działanie poza prawem, nie stoi dla wielu badaczy na przeszkodzie, by street art określać jako szczególny rodzaj sztuki publicznej (Bengtson 2013).

Do kategorii street artu zalicza się wlepki, szablony, plakaty (street art wizualny) oraz hip-hop, nielegalne happeningi, flashmoby (street art performatywny) (Niziołek 2015a). Bardzo często jako na jedno z rodzajów sztuki ulicznej wskazuje się graffiti. Wielu badaczy zaprzecza temu stwierdzeniu argumentując, że terminy te reprezentują dwa różne kierunki. Inni mówią, graffiti było siłą napędową rozwoju street artu (Riggle 2010). Według Biskupskiego (2017, s. 45) graffiti to „wizualna praktyka twórcza, kojarzona przede wszystkim z oznaczaniem przestrzeni przez nowojorską młodzież z ubogich dzielnic”, którą wyróżnia międzynarodowy styl graficzny stworzony na Bronxie w latach 70. i 80 XX wieku. Graffiti tworzone jest po to, by w pewnym sensie zakłócić porządek miejski. Już pod koniec lat 60. XX wieku graffiti było wyrazem buntu mniejszości czarnoskórych wobec dominacji białej rasy i zawłaszczania przez nich przestrzeni, co było konsekwencją zamieszek rasowych w tym miejscu. Było ono również używane przez amerykańskie gangi w celu oznaczania swojego terytorium. Z czasem graffiti zaczęto postrzegać przez pryzmat sztuki, co doprowadziło do częściowego zacierania się granicy między graffiti a muralami. Niezmiennie jednak graffiti, poprzez specyficzny dla tej formy styl (*style-writing*) polegający na tworzeniu za pomocą farby w sprayu liter i znaków, które są głównym elementem obrazu, określa się jako odrębną formę artystycznej ekspresji w przestrzeni publicznej.

Kolejnym z „krewnych” sztuki publicznej jest *land art*, czyli sztuka ziemi. Zjawisko *land artu*, które pojawiło się w latach 60 i 70. XX wieku, poszerzyło granice sztuki o wykorzystywane materiały oraz lokalizację wytworów. Jest to forma sztuki wpisanej w krajobraz. Materiały, z których tworzy się wytwory to naturalne surowce występujące na danym terenie, takie jak gleba, skały, roślinność, woda. Wytwory te zlokalizowane w odległych od skupisk ludzi przestrzeniach, są efemeryczne i mogą zajmować ogromne powierzchnie. Nie są one zatem nastawione na doświadczanie ich przez masowego odbiorcę (Izdebska 2021). Często dokumentowany jest za pomocą fotografii lub map, które twórca może wystawiać do publicznej ekspozycji⁹. Ruch artystyczny, który narodził się z tego nurtu, opowiada się za odrzuceniem komercjalizacji tworzenia sztuki.

Często *land art* utożsamiany jest także z nurtem zwanym *environmental art* (sztuka środowiskowa). W odniesieniu do przestrzeni polega na wprowadzaniu artefaktów stworzonych

⁹ <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/l/land-art>, data dostępu: 27.05.2022 r.

z naturalnych elementów lub wytworów zainspirowanych naturą do przestrzeni miejskiej. Jedną z najbardziej znanych realizacji jest rzeźba „Time Landscape” umieszczona na rogu ulic Houston i LaGuardia w nowojorskiej dzielnicy Greenwich Village. Rzeźba składa się z roślin, które pochodziły z obszaru Nowego Jorku w czasach przedkolonialnych i stanowi żywy pomnik lasu, który kiedyś pokrywał wyspę Manhattan¹⁰.

Z nurtami *land art* i *environmental art*, związany jest także *ecological art* (sztuka ekologiczna). W ostatnim czasie, wśród twórców sztuki publicznej wzrosło zainteresowanie kwestiami środowiskowymi, choć nie jest to novum. Zajmował się nimi w swoich pracach już od początku XXI w. słynny artysta Banksy, który m.in. w dziele „Very Little Helps” wyraził sprzeciw wobec konsumpcyjnego stylu życia i koncernu Tesco, zarzucając mu nieodpowiedzialność ekologiczną. Wiele takich projektów ma zwrócić naszą uwagę na pogłębiające się problemy środowiskowe, szerzyć świadomość ekologiczną, wzbudzić troskę, wrażliwość i szacunek dla środowiska naturalnego, stymulować dialog i przyczynić się do przemian społeczno-kulturowych (Wallen 2012).

2.1.4 Typologia sztuki publicznej w przestrzeni publicznej¹¹

Jedną z najstarszych i też najtrwalszych form materialnej sztuki publicznej jest rzeźba. Jest to trójwymiarowy obiekt tworzony z różnych form materiałów, np. z metalu, drewna, kamienia, a nawet z lodu. Rzeźba zmieniała swoje przeznaczenie, jak również przedstawianą treść. Do lat 60. XX wieku dotyczyła głównie tematów politycznych, upamiętnienia ważnych wydarzeń lub postaci historycznych (pomniki) (Stasiak 2017). Oprócz funkcji nośnika komunikatów politycznych (propagandy) czy komemoracji, może ona pełnić także funkcję dydaktyczną, jak również może stanowić symbol miasta.

Kolejną z form materialnej sztuki publicznej jest instalacja artystyczna. Jest to zazwyczaj wieloelementowy obiekt, który może mieć zarówno stały jak i tymczasowy charakter. Instalacja jest najczęściej złożona z elementów gotowych lub wykonanych do tego celu. Forma ta wykracza poza kształt małej architektury lub typowo rzeźbiarskiej twórczości pomnikowej (Kadłuczka 2010). Wywodzi się z praktyk rzeźbiarskich, asamblażu (zestawienia przedmiotów gotowych, aranżacji rzeźbiarskich zwracających uwagę na relację pomiędzy obiektami), a także z koncepcji *environmentu* (środowisko zbudowane z autorskich elementów). Instalacja jest wynikiem rozwoju wczesnej awangardy w sztuce w drugiej połowie XX wieku (Kadłuczka 2010).

¹⁰ <https://www.nycgovparks.org/parks/time-landscape/history>, data dostępu: 4.08.2022 r.

¹¹ W rozdziale tym celowo pominięto charakterystykę murali, ponieważ ich szczegółowy opis jest przedmiotem rozdziału 2.2.

Wraz z upowszechnieniem się tej formy, granice tego, co można było określać jako instalacja artystyczna zaczęły się zacierać. Współczesne instalacje mogą zawierać w sobie dźwięk, wideo, performance i udział widza (Cartiere 2008). Z pojęciem instalacji wiąże się zjawisko intermedialności. Instalacja staje się intermedialna nie tylko poprzez połączenie różnych mediów, ale poprzez oryginalne, autorskie ich połączenie.

W ramach performatywnej sztuki publicznej możemy wyróżnić także wydarzenia artystyczne w przestrzeni publicznej, które przybliżają sztukę w postaci muzyki, tańca i teatru, do życia codziennego człowieka. Należy dodać, że wydarzenia te mają miejsce głównie w sezonie letnim, gdy pogoda pozwala na udział w nich. Do tych wydarzeń zalicza się teatr plenerowy (teatr uliczny). Jest on współczesną formą widowiska, który jest odgrywany w przestrzeniach nieteatralnych (por. Tyszka 1998), tj. na ulicach, w parkach czy na placach. Rodzaje przedstawień plenerowych wywodzą się z teatru environmentalnego, który znosi tradycyjny podział na scenę i widownię i dąży do zatarcia granicy pomiędzy sztuką i życiem (Sobiecka 2011). Podczas wydarzenia często nie ma tradycyjnych elementów teatralnych, takich jak scena, kurtyna, miejsce za kulisami czy światła (Popławska i in. 2014). Niekiedy wystawiane przedstawienia są improwizowane, a widz staje się często aktywnym ich uczestnikiem. Historia teatrów ulicznych sięga widowisk zwanych Wielkimi Dionizjami u podnóża ateńskiego Akropolu. Rozwój takiego rodzaju teatru wiąże się nurtem teatru alternatywnego w latach 60. i 70. XX wieku, którego celem był bliski kontakt z szeroką publicznością (Sobiecka 2011).

Kolejnym z wydarzeń w przestrzeni publicznej wykorzystującym głównie muzykę, jest koncert plenerowy. Współcześnie repertuar koncertów plenerowych jest rozmaity – od muzyki klasycznej symfonicznej po muzykę kameralną. Podczas koncertu można usłyszeć wszelkie rodzaje muzyki – m.in. pop, rock, muzykę sakralną, folklor, jazz. Często koncertom towarzyszą inne wydarzenia, np. występy kabaretowe, zabawy dla dzieci, pokazy tańca. Koncerty mogą występować pojedynczo, ale również w ramach festiwali muzycznych, które od wielu lat cieszą się ogromną popularnością. Festiwale stały się najpowszechniejszą formą cyklicznej prezentacji dokonań twórczych muzyków.

Mniej popularną formą materialnej i zarazem performatywnej sztuki publicznej jest wystawa plenerowa. Można wyróżnić trzy rodzaje tego przedsięwzięcia. Pierwsze polega na umieszczaniu dzieł sztuki w przestrzeni publicznej, najczęściej w ramach jednodniowej wystawy, czy wernisażu. Wystawiane są obrazy, rzeźby, instalacje, których właściwym miejscem ekspozycji jest muzeum lub galeria, jednak sam artysta lub instytucja zdecydowali o wystawie (najczęściej chwilowej) poza budynkiem. Drugi rodzaj polega na organizacji wydarzenia, podczas którego artyści na oczach widzów tworzą prace, które później przez pewien okres czasu

są prezentowane w tej przestrzeni. Trzeci rodzaj to wystawa zdjęć zarówno tych sensu stricto (pejzaże, portrety, martwa natura, wydarzenia), jak i takich, które przedstawiają dzieła sztuki.

2.2 Dyskusje wokół rozumienia muralu

2.2.1 Powszechne sposoby rozumienia muralu

Jak już wskazywano, murale to jedna z dominujących form sztuki publicznej, które odgrywają znaczącą rolę w kształtowaniu wielkomiejskiej przestrzeni publicznej i mogą stanowić doskonałą egzemplifikację relacji między sztuką publiczną a przestrzenią publiczną. Na początku rozważań nad pojęciem muralu, warto przedstawić jego etymologię słowa mural. W literaturze można spotkać dwa źródła jego pochodzenia:

- słowo „mural” wywodzi się z łacińskiego *muralis*, tj. znajdujący się na murze,
- „mural” to przymiotnik pochodzenia hiszpańskiego, które oznacza „ścienny”.

Odwołując się do słownikowych definicji, można wskazać, że mural to „wielkie malowidło wykonane bezpośrednio na ścianie budynku” (Słownik języka polskiego PWN¹²), czy też „dekoracyjne malarstwo ścienne” (Zwolińska, Malicki 1974/1990, s. 304), a także „rodzaj monumentalnego malowidła ściennego” (Encyklopedia PWN¹³). Przytoczone definicje są jednak zbyt szerokie, co powoduje mnożenie się często całkowicie różniących się od siebie prób nazwania tego zjawiska (Statucki 2019).

W literaturze można odnaleźć szeroki wachlarz definicji muralu, od ogólnych do bardziej szczegółowych. Najczęściej definiuje się mural przez pryzmat jego rozmiaru, tj. jako wielkopowierzchniowe czy też monumentalne malowidło ścienne (np. M. Rutkiewicz 2013; Warner 2017; Kaznowski 2018; Hołda 2020). Pojawiają się też definicje, które określają mural nie poprzez rozmiar, ale konkretną lokalizację, czyli jako malowidła ścienne umieszczone na zewnętrznej ścianie budynków wystawione na widok publiczny (np. Greaney 2002; Smoczyńska, Łapiński 2019; Mendelson-Shwartz, Mualam 2021). Wiele definicji podkreśla także legalny (np. Skinner, Jolliffe 2018) oraz dekoracyjny (np. Stępień 2010) charakter murali.

W kontekście sztuki publicznej mural definiowany jest jako coś więcej niż malowidło ścienne. Należy przy tym podkreślić, że w odniesieniu do muralu jako wizualnej formy sztuki publicznej, ulokowanie na zewnętrznej ścianie budynku stanowi oczywiście jego cechą konstytutywną. Polemizuje z tym Krajewski (2013, s. 30), który stwierdza, że istotą muralu nie jest

¹² <https://sjp.pwn.pl/sjp/murale;2568616.html>, data dostępu: 18.10.2022 r.

¹³ <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/mural;3944435.html>, data dostępu: 18.10.2022 r.

monumentalny rozmiar czy też umiejscowienie na zewnętrznej ścianie budynku, ale „przede wszystkim to, na co wskazują ich najlepsze przykłady: związek z miejscem, w którym powstały, działanie na rzecz konkretnej wspólnoty, która jest ich współtwórcą, zaangażowanie społeczne lub polityczne”. Bąkowska (2007) charakteryzuje mural jako autonomiczną kompozycję malarską, która wchodzi w relacje z budynkami i przestrzenią, w której się znajdują. Skinner i Jolliffe (2018) dodają do tego, że jest to obiekt, który wnosi kolor, czasem nawet chaos i wyraz do jednolitej i anonimowej przestrzeni.

2.2.2 Cechy murali

Przyjmijmy na wstępie, że mural to materialny wytwór sztuki publicznej, noszące cechy sztuk plastycznych (głównie malarstwa). Cechą wyróżniającą murale wśród innych form sztuki publicznej jest ich rozmiar – jest to największa forma sztuki publicznej. Wielu badaczy określa je wręcz jako monumentalne obrazy w przestrzeni. Murale najczęściej pokrywają całą powierzchnię ściany budynku, mogą także zajmować jej fragment. Trudno jest jednak stwierdzić od jakiej powierzchni malowidło ściennie jest już murem. W przestrzeni publicznej możemy dostrzec murale o wielkości od nawet 4m² do 23 688 m²¹⁴. W Polsce największy mural znajduje się w Łodzi (stan na 24.10.2022 r.) na trzech ścianach wieżowców przy ul. Piotrkowskiej 182¹⁵ (Ryc. 2.1). Przedstawia on Geralta z Rivii, czyli Wiedźmina z sagi stworzonej przez łodzianina Andrzeja Sapkowskiego. Rozmiar murali jest niewątpliwie czynnikiem oddziałującym na ich korzyść – obraz jest lepiej zapamiętywany i postrzegany przez społeczeństwo, tym bardziej w czasach społeczeństwa cywilizacji obrazu (Krzywik 2022).

¹⁴ Taką powierzchnię posiada największy mural na świecie (stan na 24.10.2022 r.), który powstał w położonym na zachód od Seulu mieście Incheon (Korea Południowa). Został on wpisany do Księgi Rekordów Guinnessa pod koniec 2018 r.

¹⁵ <https://portalkomunalny.pl/najwiekszy-mural-w-polsce-powstal-w-lodzi-424934/>, data dostępu: 24.10.2022 r.

Ryc. 2.1. Największy mural w Polsce (Łódź)



Źródło: zasoby własne.

Mimo, że murale są artefaktami nieefemerycznymi, to nie są trwałą formą. Niemniej jednak, mogą one funkcjonować w przestrzeni publicznej zarówno kilka godzin (od momentu jego skończenia) do kilkuset lat. Wszystko zależy od dwóch czynników: (1) samoistnej degradacji muralu, (2) celowego usunięcia lub uszkodzenia muralu. Na samoistną degradację muralu ma wpływ (1a) ‘zużycie’ materiału, z którego jest wykonany, czyli od farby. Z uwagi na umieszczenie muralu na zewnętrznej ścianie budynku jest on narażony na działanie czynników atmosferycznych, które wpływają na jego trwałość – mural może wyblaknąć. Również (1b) jakość podłoża, tj. ściany ma wpływ na ‘długość życia’ muralu. Podłoże to może ulec pogorszeniu – fragmenty tynku mogą zacząć odpadać. Natomiast celowe usunięcie muralu jest uwarunkowane kwestiami formalno-finansowymi. Mural może zostać zamalowany, ponieważ (2a) zakończył się okres najmu ściany– najemca lub wynajmujący nie będzie chciał go przedłużyć (często z uwagi na podwyższenie czynszu najmu). Celowe usunięcie muralu może także wynikać z (2b) zastąpienia go innym murem. Najczęściej zdarza się to w przypadku murali reklamujących dany produkt lub usługę. Obowiązuje tu podobna zasada jak w przypadku tradycyjnych nośników reklam – po pewnym czasie reklama zostaje zastąpiona inną. Na trwałość muralu wpływa także jego celowe uszkodzenie, które jest następstwem (2c) wandalizmu. Często w przestrzeni publicznej można dostrzec murale, które zostały zniszczone przez nielegalne, często wulgarne napisy wykonane farbą w sprayu. Jak wskazano, w murale wpisana jest względna nietrwałość. Jak piszą Smoczyńska i Łapiński (2019, s. 16) „nietrwałość murali sprawia, że można je traktować jako rodzaj metafory”. Inaczej kwestia ‘długości życia’ murali wygląda w przypadku przestrzeni wirtualnej. Poprzez umieszczenie fotografii na stronach internetowych lub w mediach społecznościowych mural staje się długowieczny. Kwestia przestrzeni

cyfrowej i roli jaką odgrywa w kontekście sztuki publicznej będzie rozwinięta w rozdziale 5 niniejszej pracy.

Mural, jako jedna z form materialnej sztuki publicznej podlega pewnym formalnym normom, przez co ma w znacznym stopniu usankcjonowany charakter. W związku z tym są to wytwory sztuki publicznej w głównej mierze legalne, które mogą być namalowane na podstawie zezwoleń właściciela lub zarządcy nieruchomości, a w określonych przypadkach także za zgodą właściwego urzędu oraz konserwatora zabytków¹⁶.

Na potrzeby niniejszej pracy, na podstawie powyższej charakterystyki przyjęto, że **mural to indywidualna kompozycja artystyczna w postaci wielkopowierzchniowej (często monumentalnej) grafiki ściennej.**

2.2.3 Relacje między murem a graffiti

Powszechnie często traktuje się mural jako synonim graffiti. Co więcej, w wielu publikacjach naukowych czy popularno-naukowych można spotkać stwierdzenie o tym, że mural jest jedną z form street artu (np. Biskupski 2017; Petri 2018; Smoczyńska, Łapiński 2019). Jak ustalono w rozdziale 2.1 formy takie jak sztuka publiczna oraz street art przenikają się i choć istnieją między nimi pewne różnice, to nie można postawić między nimi wyraźnej granicy. Między muralami a graffiti również coraz trudniej jednoznacznie stwierdzić kiedy mamy do czynienia z jednym, a kiedy z drugim. Zastanówmy się zatem jaka zachodzi między nimi relacja, tj. jakie są podobieństwa i różnice. Rozważania te mogą pomóc w określeniu tego której formie interwencji artystycznej w przestrzeni publicznej jest bliżej do muralu, a której do graffiti.

Porównania muralu i graffiti dokonano w oparciu o zróżnicowane kryteria: sposób przedstawienia treści, stopień legalności, proces ich powstawania w przestrzeni, nośnik, rodzaj materiału/farby, z którego dana forma została wykonana (Tab. 2.1).

Tab. 2.1. Relacje między murem a graffiti w oparciu o wybrane kryteria

Kryterium	Mural	Graffiti
Sposób przedstawienia treści	Obraz (zaplanowana kompozycja), napisy uzupełniające kompozycję	Tag (nazwy, znaki), pojedyncze postacie
Stopień legalności	Najczęściej legalny	Najczęściej nielegalny
Proces powstawania w przestrzeni	Skoordynowany, złożony	Często skoordynowany, ale też często spontaniczny
Nośnik	Mur, ściana budynku	Mur, ściana budynku

¹⁶ Szerzej zostanie to omówione w rozdziale 5.

Kryterium	Mural	Graffiti
Rodzaj materiału	Farby tradycyjne, farby w sprayu	Farby w sprayu
Możliwość społecznego zaangażowania	W proces powstawania mogą być zaangażowana lokalna społeczność	Proces powstawania ma charakter indywidualnej pracy twórcy

Źródło: Opracowanie własne na podstawie: (Cooper, Chalfant 1984; Gralińska-Toborek, Kazimierska-Jerzyk 2014; Salim 2017; Skinner, Jolliffe 2018).

Pierwszym zasadniczym kryterium porównania muralu i graffiti jest sposób przedstawienia treści, który wynika ze stylu każdego z wytworów. W tym miejscu mamy do czynienia z kluczowymi różnicami. Treść muralu przedstawiana jest w postaci zaplanowanej kompozycji, tak jak wygląda to np. w przypadku obrazu na ścianie. Często kompozycja ta jest uzupełniona formą tekstową, w postaci pojedynczych wyrazów czy zdań lub też całych sentencji. W przypadku graffiti twórcy posługują się formą *Style-Writing* czy też tagowaniem. W pierwszym przypadku pismo (litery i znaki) jest głównym elementem projektu, w drugim mamy do czynienia z własnym specyficznym alfabetem twórców, przez co napis może być trudny (a czasem nawet niemożliwy) do odczytania przez publikę.

Stopień legalności to kolejne kryterium, w którym ukazują się różnice między murałem a graffiti, jednak występują pewne podobieństwa. Murale to najczęściej legalna forma interwencji artystycznej w przestrzeni publicznej, z uwagi na konieczność pozyskania odpowiednich zgód oraz opinii. Graffiti wyrosło z potrzeby przejawu buntu, czy też poszukiwania własnej tożsamości i, jak wskazywano w rozdziale 2.2, od początku wiązało się z nielegalnością procesu jego powstawania. W konsekwencji nie jest ono prawnie usankcjonowane (nie ma mowy o pozwoleniach czy zgłaszaniu chęci realizacji graffiti). Często nawet działalność graficyarzy jest zaliczana jako wandalizm i karana. Jednak coraz częściej władze miast udostępniają specjalnie przeznaczone przestrzenie dla działalności graficyarskiej. Przykładowo, w Poznaniu od 2013 r. funkcjonuje program „Poznań promuje sztukę nie wandalizm”, dzięki któremu graficyarze mogą legalnie malować na murach, ścianach i wiaduktach. W ramach programu wyznaczono kilka przestrzeni w mieście dla „legalnego” graffiti. W takich miejscach obowiązuje regulamin. O zamiarze malowania graffiti można powiadomić Wydział Zarządzania Kryzysowego i Bezpieczeństwa, ale nie jest to obowiązkowe – wykorzystane będzie to jedynie do powiadomienia policji i straży miejskiej celem uniknięcia ich interwencji¹⁷. Jednak w tym kontekście pojawia się pytanie o niezależność i swobodę graffiti, które pojawiło się w przestrzeni jako wyraz buntu środowisk zmarginalizowanych społecznie, niezależnej

¹⁷ <https://www.poznan.pl/mim/main/-,p,24598,24601,24693.html>, data dostępu: 23.06.2022 r.

ekspresji twórczej. Zdania wśród grafficiarzy w tym temacie są podzielone. Zwolennicy tej idei twierdzą, że dzięki temu każdy może wykonać swoją pracę bez obaw przed zbliżającą się strażą miejską i karą. Natomiast przeciwnicy wyrażają niepokój związany z ograniczeniem wolności graffiti (wynikającej z jego idei) oraz ograniczeniem swobody kreacji jego twórców.

Kolejne kryterium porównawcze dotyczy procesów powstawania muralu lub graffiti. To jak bardzo złożony jest dany proces zależy od dwóch czynników: stopnia legalności (im więcej potrzeba zezwoleń, tym proces staje się bardziej skomplikowany i dłuższy, musi być zaplanowany), a także od skali przedsięwzięcia (im większy rozmiar projektu, tym sam proces twórczy wymaga większej koordynacji i planowania). W związku z powyższym, w przypadku powstania murali, z uwagi na ich rozmiar i koniecznymi formalnościami, mamy do czynienia z procesem złożonym, skoordynowanym i zaplanowanym. Graffiti jako działanie zazwyczaj nielegalne jest często spontaniczne i nie angażuje większej grupy osób niż autor (autorzy). Mimo to, proces opracowywania projektów murali, jak również jego realizacja w wielu przypadkach jest zaplanowanym i skoordynowanym przedsięwzięciem.

Kryterium, które łączy murale i graffiti (przez co często są one ze sobą mylone lub nawet utożsamiane) jest nośnik danej formy, czyli miejsce, na którym ono powstaje. W obydwu przypadkach nośnikiem tym może być ściana budynku lub fragment muru, czy wiaduktu.

Kolejne kryterium dotyczy rodzaju farb, którymi można stworzyć mural oraz graffiti. W tym przypadku występują podobieństwa. Mural najczęściej powstaje przy pomocy farb tradycyjnych, ale istnieje wiele prac wykonanych również farbami w sprayu. Graffiti charakteryzuje się tzw. „malowaniem z ręki” (w przeciwieństwie do murali, które ze względu na swój rozmiar wymagają najpierw stworzenia szkicu na ścianie) i powstaje najczęściej z użyciem farb w sprayu (tworzy się również sprayem przez szablon) lub rzadziej pędzla z farbą tradycyjną.

Ostatnie kryterium porównawcze dotyczy możliwości społecznego zaangażowania w proces tworzenia danej formy w przestrzeni publicznej. Na tej płaszczyźnie między muralami a graffiti występują znaczące różnice (Blanché 2015). W przypadku murali stopień zaangażowania może być zarówno niski (społeczeństwo nie bierze udziału w powstawaniu muralu), jak i wysoki (społeczność partycypuje w powstawanie malowidła – zostają zaangażowani w dany etap procesu lub uczestniczą w nim od początku do końca, czasami będąc także jego inicjatorem). Natomiast graffiti jest najczęściej wykonywane przez danego artystę (rzadko duet artystów), który od początku do końca zajmuje się procesem powstawania tej formy. Graffiti jest w pewnym sensie działalnością o charakterze indywidualnym.

Powyższe porównanie potwierdza postawione na początku założenie, że trudno jest odzielić mural od graffiti. Można powiedzieć, że częściowo mural „wyrósł” z graffiti, o czym

może świadczyć transfer grafficiarzy do świata murali. Polega on na tym, że twórcy wytworów kultury niezależnej (alternatywnej), jakim jest graffiti, przechodzą do działalności w ramach kultury głównego nurtu (mainstream), do której to zaliczyć już można murale.

3 Publiczna przestrzeń kulturowa i jej kształtowanie poprzez sztukę

3.1 Przestrzeń publiczna w ujęciach badawczych

Przestrzeń publiczna stanowi przedmiot zainteresowań wielu dyscyplin naukowych, m.in. geografii, socjologii, urbanistyki, historii, nauk politycznych, czy psychologii środowiskowej, a przedstawiciele każdej z nich analizują przestrzeń publiczną przez pryzmat różnych aspektów (Słodczyk 2001; Maik 2011). Maik (2011) wyróżnia trzy charakterystyczne ujęcia badawcze, które rozwijane są w poszczególnych dyscyplinach naukowych: ujęcie geograficzne, ujęcie socjologiczne oraz ujęcie urbanistyczne. Ujęcie geograficzne analizuje przestrzeń publiczną w perspektywie struktury przestrzennej miast (nawiązując przy tym do dorobku geografii osadnictwa). W tym kontekście przestrzeń publiczna rozpatrywana jest w aspektach: morfologicznym, funkcjonalnym i społecznym. Z perspektywy badań morfologicznych analizuje się te przestrzenie w ujęciu genetyczno-historycznym, a także rozplanowania miejskich struktur rozpatrując ich korzenie i ewolucję w rozwoju miasta. W aspekcie funkcjonalnym, przestrzeń publiczna analizowana jest z punktu widzenia użytkowania ziemi oraz funkcji, jakie pełnią w mieście. Natomiast w aspekcie społecznym rozpatrywana jest przez pryzmat roli społecznej w systemie społeczności miejskiej. Ujęcie socjologiczne analizuje przestrzeń publiczną jako „pewien typ przestrzeni społecznej, w której zachodzą specyficzne relacje między jednostką a społecznością” (Maik 2011, s. 11). W tym kontekście przestrzeń publiczną rozpatruje się w dwojaki sposób. Po pierwsze, jako arenę procesów społecznych – w tym przypadku przestrzeń publiczna jest widownią, po której poruszają się aktorzy (członkowie danej społeczności), którzy biorą udział w złożonej grze działań i wzajemnych oddziaływań (przestrzeń publiczna jako obszar spotkania). Po drugie, jako arenę życia codziennego – rozpatrywanie przestrzeni publicznej jako obszaru, w którym zachodzą jednostkowe zdarzenia wplecione w specyficzne konteksty społeczne i kulturowe. Ujęcie urbanistyczne bada przestrzeń publiczną z perspektywy teorii urbanistyki i praktyk projektowych. W tym kontekście analizuje się jakość tych przestrzeni, o której (z perspektywy urbanistów) świadczą estetyka, funkcjonalność, elementy, z jakich jest zbudowana i dostępność (Piotrowska 2010). Przestrzeń publiczną, w tym ujęciu, rozpatruje się przez pryzmat zapisów Karty Lipskiej, w której wskazano, że tworzenie przestrzeni publicznych wysokiej jakości zwiększy konkurencyjność miast europejskich.

Ze względu na to, że przestrzenie publiczne w historii rozwoju miast pełniły różnorodne funkcje istnieje wiele definicji przestrzeni publicznej i podejść do jej badania. Wejchert (1984)

zdefiniował przestrzeń publiczną jako dostępną dla całej społeczności (mieszkańców i przybyszy), w której toczy się intensywne życie miasta i gdzie zlokalizowane są najważniejsze dla niego obiekty o znaczeniu społecznym, usługowym i kulturowym. Carmona i in. (2008, s. 4-5) dodaje, że przestrzeń publiczna (w szerszym ujęciu) „odnosi się do tych elementów środowiska antropogenicznego i naturalnego, będącego własnością publiczną bądź prywatną, o charakterze wewnętrznym lub zewnętrznym, miejskim lub wiejskim, do których każdy ma wolny, choć niekoniecznie nieograniczony, dostęp. (...) W węższym ujęciu przestrzeń publiczna odnosi się do tych elementów środowiska antropogenicznego i naturalnego, do którego każdy ma wolny dostęp”. Lorens (2010) jednak zauważa, że ta fizyczna dostępność przestrzeni publicznej może być czasowo ograniczana ze względu na kwestie bezpieczeństwa lub sposób organizacji wykorzystania tej przestrzeni. Jak wskazuje Czepczyński (2012, s. 12) „przeźren publiczna jest przykładem lokalnego dobra publicznego”. Oznacza to, że jest ona wytwarzana na szczeblu lokalnym, pełni funkcje użytkowe dla społeczności lokalnej (nikt nie może być wyłączony z jej użytkowania) i zaspokaja jej potrzeby (Czepczyński 2012).

Przeźren publiczna cechuje się pewnym poziomem autonomiczności i złożonymi relacjami kompozycyjnymi i funkcjonalnymi, które zachodzą między elementami, a które tworzą tą przeźren (Zuziak 2002). Lorens (2010, s. 10) dodaje do tego aspekt społeczny i stwierdza, że przeźren publiczna to „fragment przeźreni miejskiej, który – poprzez sposób swojego urządzenia oraz lokalizację w strukturze urbanistycznej – jest przeznaczony na potrzeby realizacji bezpośrednich kontaktów pomiędzy uczestnikami życia społecznego oraz inne potrzeby społeczne korzystających z niego zbiorowości, pozostając jednocześnie fizycznie dostępny dla wszystkich zainteresowanych osób”.

Przeźren publiczna stanowi zatem pewnego rodzaju platformę dla budowy społeczności i rozwoju interakcji w ramach tej społeczności. Wynika ze związania przeźreni publicznej ze sferą publiczną, czyli sferą zbiorowej opinii i działań, które pośredniczą między społeczeństwem a państwem (Gregory i in. 2009). Sfera publiczna to niematerialny obszar wolnego i racjonalnego dyskursu publicznego i wymiany poglądów (Habermas 2008), czy też domena pośrednicząca między prywatnym życiem jednostki a jej publiczną rolą (Goodman 1992). Pojęcie sfery publicznej może stanowić metaforę dla społeczeństwa obywatelskiego (Dymnicka 2013). W tym kontekście przeźren publiczna pełni rolę platformy komunikacji, w ramach której odbywa się wolny dyskurs między ludźmi. Innymi słowy, przeźren publiczna, w takim ujęciu sfery publicznej, jest istotą życia społecznego, miejscem spotkań, nawiązywania kontaktów i wymiany komunikatów.

3.2 Od kulturowej wartości przestrzeni publicznej do publicznej przestrzeni kulturowej

Przestrzeni publicznej można przypisać zarówno wartość użytkową, jak i wartość kulturową. Wartość użyteczna przestrzeni publicznej związana jest z tym, co jest w niej użyteczne, tj. tym, co pozwala zaspokoić potrzeby człowieka (por. Hostyński 2006), zarówno te podstawowe jak i wyższe. W tym kontekście przestrzeń publiczna przyjmuje formy wzbogacone o czysto użytkowy charakter – są to np. obiekty użyteczności publicznej, czy obiekty handlowo-usługowe. Przestrzeń publiczna stwarza zatem warunki dla pragmatycznej relacji „podmiot-świat zewnętrzny”, której wartość polega na zapewnieniu przetrwania podmiotowi (Hostyński 2006).

Z drugiej strony mamy wartość kulturową przestrzeni publicznej, która odnosi się do sfery dyskursu, co wykracza poza jej użytkowy charakter. Pojęcie wartości kulturowej wprowadzili D. Throsby (2001) i M. Hutter (?) na gruncie ekonomii. Zaproponowali oni pewne ramy konceptualne z uwagi na specyfikę kultury i sztuki, a przede wszystkim ze względu na ich trudno mierzalny i niematerialny charakter. Punktem wyjścia jest fakt, że wytworów kultury nie ocenia się z praktycznego punktu widzenia, tylko przypisuje się im wartości autoteliczne, ponieważ są już one wartością samą w sobie (z powodu samego istnienia). Mimo, iż wartość kulturowa jest dość złożoną kategorią można ją określić, co zaproponował Stachowiak (2017). Określił on wartość kulturową jako sumę następujących wartości składowych (tamże, s. 140): wartości semiotycznej, estetycznej, artystycznej, historycznej oraz autentyczności. Tabela 2.1 przedstawia wyjaśnienie każdej z tych wartości oraz jej przejaw w kontekście przestrzeni publicznej.

Tab. 3.1. Wartości składające się na wartość kulturową i ich przejawy w przestrzeni publicznej

Wartość składowa	Przykład przejawu danej wartości w przestrzeni publicznej
Wartość semiotyczna – wytwory kultury, a więc artefakty są (...) nośnikami sensów; jeśli indywidualna interpretacja takiego artefaktu wymaga dotarcia do jego znaczenia, wówczas semiotyczną wartością jest sens przekazywany przez ten artefakt oraz jego wartość dla konsumenta (wartość znakowa)	Obiekty umieszczone w przestrzeni są nośnikami określonych znaczeń (np. reklamy na billboardach, tablice informacyjne, ale także kościół).
Wartość estetyczna – zdolność przedmiotu do wywoływania u odbiorcy przeżycia estetycznego, z którym najczęściej wiąże się poczucie przyjem-	Przeżycie estetyczne mogą wywołać cechy przestrzeni publicznej, takie jak harmonia, ład przestrzenny, proporcje budynków

Wartość składowa	Przykład przejawu danej wartości w przestrzeni publicznej
ności, poruszenia emocjonalnego lub intelektualnego	
Wartość artystyczna – pewien czynnik, którego występowanie w danej czynności kulturowej bądź w wytworze tej czynności (obiekcie kulturowym) jest warunkiem niezbędnym, by daną czynność bądź jej wytwór można było uznać za dzieło sztuki (Morawski 1962)	Za obiekty posiadające wysoką wartość artystyczną w przestrzeni publicznej można uważać architekturę (zaliczaną jako jedną z dziedzin sztuki) oraz sztukę publiczną.
Wartość historyczna – sposób, w jaki dobro odzwierciedla charakter epoki, w której powstało; dzięki temu wzbogaca ono teraźniejszość, zapewniając poczucie ciągłości z przeszłością	Obiekty w przestrzeni publicznej są nośnikami pamięci zbiorowej lub indywidualnej, które mają przypominać o konkretnych postaciach, wydarzeniach lub miejscach (np. pomniki, tablice pamięci, murale upamiętniające).
Wartość autentyczności – oryginalność i unikatowość danego dobra; za autentyczne można uznać również dobro, które nie jest kopią, falsyfikatem ani przeróbką	Obiekty w przestrzeni publicznej są specyficzne dla tej przestrzeni, stanowią często ich wizytówkę lub znak rozpoznawczy (np. Wieża Eiffla w Paryżu).

Źródło: opracowanie własne na podstawie Stachowiak (2017, s. 140).

Nadawanie tych wartości w przestrzeni publicznej, czy wręcz ich odkrywanie, wpływa na wykrystalizowanie się specyficznego wymiaru tej przestrzeni, mianowicie **publicznej przestrzeni kulturowej**. Nawiązuje ona do koncepcji przestrzeni kulturowej zaproponowanej przez Lisowskiego (2003). Opisuje on tę przestrzeń w dwojaki sposób. Po pierwsze, jako przestrzeń fizyczna będąca „nośnikiem rzeczywistości kulturowej rozumianej jako zbiór znaczeń przypisanych obiektom fizycznym lub w postaci bardziej zaawansowanej jako przestrzeń formalna (układ, system znaków), oderwana niejako od bytu materialnego w postaci przestrzeni fizycznej” (Lisowski 2003, s. 48). Po drugie, jako przestrzeń niefizyczną obejmującą wielorakie, subiektywnie lub intersubiektywnie interpretowane układy relacji przestrzennych będące przedmiotem doświadczenia jednostkowego lub grupowego (Lisowski 2003, s. 39).

Lisowski (2003) wskazuje, że zainteresowanie koncepcją przestrzeni kulturowej jest związane z przemianami życia społeczno-gospodarczego, które miały miejsce w związku z procesami industrializacji i urbanizacji. Doprowadziły one do radykalnych zmian jakościowych w otoczeniu człowieka do połowy XX w. Mianowicie, niezwykle zwiększył się udział wytworów materialnych w tym otoczeniu, co w konsekwencji nadało w strefach zurbanizowanych środowisku sztuczny charakter. Przestrzeń fizyczną, która ulegała coraz większym przekształceniom, cechował „brak ludzkiej skali, gigantyzm form, rozbieżność funkcji i znaczeń, tendencja do

standaryzacji, ujednolicenia, połączona z destrukcją form powstałych w przeszłości, (...), zorientowanie lokalnych form przestrzeni na potrzeby przybyszów z zewnątrz” (Lisowski 2003, s. 114). Carr i in. (2007) dodają, że została zaniedbana perspektywa ludzka zarówno w projektowaniu, jak i zarządzaniu przestrzenią publiczną. Przestrzenie stały się „proponowane” i wytwarzane na podstawie założeń opartych na celach planistów czy też projektantów przestrzeni, ich zleceniodawców, czy zarządców przestrzeni, nie odnosząc się do potrzeb społeczności lub sposobów, w jakie te przestrzenie publiczne mogłyby funkcjonować, by służyć tym potrzebom (Carr i in. 2007). Doprowadziło to do zatarcia lokalności (Walmsley, Lewis 1997), ogołocenia przestrzeni publicznej z „kulturowego sensu, (...) degradacji jej publicznego charakteru” (Kopel 2007, s. 23), a także do utraty przez nie funkcji generatorów więzi społecznych (Dymnicka 2011). Freino (2009, s. 295) zwraca również uwagę na to, że nie wytwarzano „przestrzeni witalnych”, które zachęcałyby ich użytkowników do aktywności i które emanowałyby specyficznym duchem.

Odpowiedzią na to „zniżenie” przestrzeni (Lisowski 2003) była próba jej oswojenia poprzez emocjonalne podejście do jej wytwarzania, które polega na traktowaniu przestrzeni jako źródło wrażeń, przeżyć estetycznych, a forma elementów w niej umieszczanych ma oddziaływać i utrzymywać kontakt z człowiekiem poprzez wydzźwięk symboli. Symboliczna rola elementów umieszczanych w przestrzeni publicznej miała na celu jej oswojenie. Tak oto zaczęto przywiązywać większą wagę do kulturowego wymiaru przestrzeni publicznej. Przedmiotem badań geografów kultury stały się relacje między człowiekiem, jego umysłem i emocjami a krajobrazem – nowe ujęcie przedmiotu ich badań (Rembowska 2002). Rozpatrywanie krajobrazu w zakresie jego wartości semiotycznej pozwoliło umieścić percepcję ludzką do centralnej pozycji teoretycznej (Rembowska 2002). Ta „nowa geografia kultury” rozpatruje relacje pomiędzy kulturą symboliczną a przestrzenią przez pryzmat więzi człowieka z miejscem, a także poprzez rangę znaków w kształtowaniu tej więzi. Analizuje ona głównie poziom identyfikacji człowieka z miejscem, próbując odczytać i odkodować znaczenia i sensory, które jednostki lub grupy nadały elementom środowiska życia grupy (Rembowska 2002).

Wynikiem rozważań na temat wpływu kultury symbolicznej na przestrzeń i ludzi doprowadziło do powstania koncepcji przestrzeni kulturowej. Przestrzeń kulturowa jest w pewnym sensie przestrzenną manifestacją kultury symbolicznej opisywanej jako warstwa działań będących zobiektywizowanym wyrazem sfery norm i wartości (Kłoskowska 1991). Kultura symboliczna jest jednym z trzech aspektów składających się na całościowe rozumienie kultury. Oprócz kultury symbolicznej Kłoskowska (1991, s. 23-24) wyróżnia również kulturę społeczną, tj. „zinternalizowaną, tkwiącą w świadomości ludzi warstwę norm, wzorów i wartości”

oraz kulturę materialną, czyli „warstwę wytworów takich czynności lub innych obiektów stających się przedmiotem kulturowych działań.

Przestrzeń kulturowa może pełnić dwie funkcje. Po pierwsze, stanowi ramy, w których „dzieje się kultura” (Lisowski 2003, s. 118). Po drugie, przestrzeń kulturowa pełni funkcję kanału komunikacji. Wytwory kultury symbolicznej w przestrzeni publicznej mają pewne znaczenia, które powstały w wyniku doświadczenia zbiorowego. To drugie pojmowanie przestrzeni kulturowej związane jest pośrednio z fizyczną jej warstwą, aczkolwiek uwaga skoncentrowana jest tu na uchwyceniu zbioru znaczeń. Jak już wskazywano, przestrzeń kulturowa ma zatem nie tylko fizyczny, ale również, a może przede wszystkim, niefizyczny charakter.

3.3 Ewolucja publicznej przestrzeni kulturowej na przełomie XX i XXI w.

3.3.1 Rewitalizacja w oparciu o kulturę

Od połowy XX wieku wysiłkom prowadzonym na rzecz odrodzenia obszarów zdegradowanych towarzyszyło rosnące zainteresowanie wykorzystaniem kultury jako narzędzia ich rewitalizacji (Hall, Robertson 2001; Murzyn 2003; García 2004; Evans 2005; Colomb 2011; Jagodzińska 2013). Miasta, chcąc podnieść swój status i poprawić wizerunek, inwestowały w infrastrukturę kulturalną. Pierwsze takie działania odnotowano w USA, gdzie w celu odrodzenia zaniedbanych obszarów budowano prestiżowe obiekty kulturalne, m.in. sale koncertowe, galerie sztuki i muzea (Bassett i in. 2005). W wielu miastach na świecie obiekty i działania kulturalne zaczęły być wykorzystywane jako siła napędowa i kluczowy czynnik rewitalizacji obszarów zdegradowanych. Często były one wizytówką całego procesu rewitalizacji tych przestrzeni, a wprowadzenie funkcji kulturowych określano jako zabezpieczenie przeciwko potencjalnemu upadkowi miasta (Jagodzińska 2013) oraz jako czynnik przyspieszający jego rozwój (Evans, Shaw 2006).

W miastach europejskich większość inwestycji kulturalnych podejmowano na terenach poprzemysłowych, których dotychczasowy wizerunek nie był związany z kulturą i wręcz stał się w pewnym momencie negatywny (Murzyn 2003). Gwałtowne zmiany związane ze spadkiem produkcji przemysłowej pociągnęły za sobą pogorszenie jakości życia oraz degradację sfery ekonomicznej i przestrzennej (Vargas Tetmajer 2005). Po erze przemysłowej pozostały ogromne kompleksy zabudowy, które po zaprzestaniu w nich działalności zaczęły niszczyć i negatywnie wpływać na krajobraz miejski. Sposobem na zagospodarowanie tych obszarów stała się działalność kulturalna, która wykorzystywała mury po dawnych fabrykach do wykreowania nowej tożsamości tych kompleksów (Jagodzińska 2013). Taką strategię rewitalizacji

zaczęto stosować na początku w miastach amerykańskich, ale bardzo szybko, i to w szerszym zakresie, zaimplementowano ją w upadających ośrodkach tradycyjnego przemysłu w Europie Zachodniej, m.in. Bilbao, Birmingham, Glasgow, Liverpool, Lille czy w miastach Zagłębia Ruhry (Hall 2003; Murzyn 2003; García 2004; Jagodzińska 2013; Zwegers 2022). Rewitalizacja obszarów poprzemysłowych oparta na kulturze rozwinęła się na ogromną skalę. Na fali zachodnich dokonań strategie te pojawiły się również w Europie Środkowej. Były to działania związane z odnową urbanistyczną i rekultywacją środowiska naturalnego, ale także działania społeczne na tych obszarach. Działania oparte na wykorzystaniu kultury miały podnieść jakość życia mieszkańców oraz uatrakcyjnić miasto turystycznie i inwestycyjnie.

Umieszczanie sztuki publicznej bardzo często było zabiegiem stosowanym w ramach rewitalizacji w oparciu o kulturę (Hall, Robertson 2001; Palermo 2014; Rembeza 2016b). Rewitalizująca rola sztuki publicznej może polegać na wprowadzaniu do zdegradowanych przestrzeni spektakularnych i wybitnych prac autorstwa artystów znanych na arenie krajowej lub nawet międzynarodowej oraz na organizacji projektów artystycznych, które nastawione są na rozwój społeczności i ich partycypację w proces odnowy (Hall 2003). Stwierdzono, że sztuka publiczna może przyczynić się do rozwiązania wielu problemów nie tylko fizycznych, ale także środowiskowych i ekonomicznych na obszarach zdegradowanych (Hall, Robertson 2001), jak również może stać się czynnikiem kształtującym nową tożsamość tej przestrzeni (Rembeza 2016b). Policy Study Institute (1994, s. 38) wyróżnił takie możliwe efekty zaangażowania sztuki publicznej w proces rewitalizacji:

- przyczynianie się do lokalnej odrębności,
- przyciąganie firm i inwestycji,
- odgrywanie roli w turystyce kulturalnej,
- zwiększenie wartości gruntów,
- tworzenie nowych miejsc pracy,
- zwiększenie wykorzystania przestrzeni otwartych,
- obniżenie poziomu wandalizmu.

W przypadku efektów społecznych wskazano, że działania związane z wprowadzaniem sztuki publicznej, w które zaangażowani są mieszkańcy obszaru zdegradowanego może wspomóc ożywienie bądź wzmocnienie więzi społecznych (Palermo 2014). Badania pokazują, że sztuka publiczna w procesach rewitalizacji może mieć wpływ na podniesienie prestiżu miasta oraz na zmianę jego wizerunku. Wynikiem rewitalizującej funkcji sztuki publicznej jest także zachęcenie do przebywania w publicznych przestrzeniach, czy też przyciąganie do tego miejsca turystów.

Badania przeprowadzone przez Public Art Forum (1990) pokazują, że w Wielkiej Brytanii w latach 1984-1988 zamówiono ok. 333 wytworów sztuki publicznej (głównie rzeźby i murale) do 124 brytyjskich miast. Jedną z największych inwestycji władz lokalnych w sztukę publiczną były działania rewitalizacyjne w Birmingham (Hall 2003; Kennedy 2004). Dawna metropolia przemysłowa Birmingham od połowy lat 80. XX wieku rozpoczęła rewitalizację centrum w celu przyciągnięcia inwestycji i ożywienia upadającej gospodarki. Jedną z strategii rewitalizacji tego miasta była oparta na wprowadzeniu sztuki publicznej i miała na celu promocję miasta, ale również wszczęcie obrazów przemysłu w jego postindustrialny krajobraz (Hall 2003). W publicznych przestrzeniach miejskich umieszczono dużą liczbę wytworów sztuki publicznej, z których większość z nich poświęcono tematyce przemysłowej lub zawierały odniesienia do przemysłu. Miało to upamiętnić ważny dla Birmingham okres epoki industrialnej (Kennedy 2004). Na sztukę publiczną, jako środek pomagający w odrodzeniu miasta zdegradowanego postawiło również Detroit. Strategia, którą tam przyjęto polega na inwestowaniu w murale. Odnoszą się one do historii miasta, do jego wielokulturowości, inne motywują do działania (np. napis „Nothing Stops Detroit”).

Wiele z programów rewitalizacji w oparciu o kulturę (w tym poprzez wykorzystanie sztuki publicznej) odniosło sukces, przynosząc wiele korzyści miastom, w których były realizowane. Badacze mają jednak problem z oszacowaniem rzeczywistego wpływu takiej strategii rewitalizacji na życie społeczne (Bassett i in. 2005; Evans, Shaw 2006). Miles (2005) wskazuje, że celem takich wielkich projektów rzadko jest poprawa warunków bytowych dotychczasowych mieszkańców, tylko raczej zapewnienie sukcesu marketingowego, co w efekcie przyciągnie do tych miejsc turystów, generujących zyski ekonomiczne. Nowa odsłona obszarów zdegradowanych ma poprawić ich wizerunek, zwracać uwagę, zachęcać do ich doświadczania (Jagodzińska 2013). Efekty rewitalizacji opartej na kulturze postrzegane są często jako wartość ekskluzywna, dla zamkniętej i wyspecjalizowanej grupy społecznej. Jak wskazują Murdoch, Grodach i Foster (2015, s. 32) przestrzenie te „są w stanie służyć raczej klasie kreatywnej niż odgrywać rolę w rozwoju społeczności (...), oraz mają tendencję do lokalizowania się w najbardziej zurbanizowanych, bogatych w udogodnienia obszarach”.

Na tle doświadczeń związanych z rewitalizacją poprzez kulturę zauważono, że „sztuka i strategie artystyczne w procesach rewitalizacji wprowadzają nową perspektywę związaną z partycypacją społeczną” (Rembeza 2016b, s. 327) oraz wpływają na kształtowanie tożsamości miejsca. Rozwinięto więc koncepcję *creative placemaking* (kreatywne/kulturowe tworzenie miejsc), która stanowi jedno z narzędzi rewitalizacji obszarów zdegradowanych, ale nie tylko. Koncepcja ta została wprowadzona do polityki kulturalnej z zamiarem podkreślenia roli, jaką

sztuka odgrywa w tworzeniu miejsc. *Creative placemaking* to proces, w którym „partnerzy z sektora publicznego, prywatnego, non-profit i społeczności lokalnej strategicznie kształtują fizyczny i społeczny charakter dzielnicy, miasta lub regionu wokół działań artystycznych i kulturalnych” (Markusen, Gadwa 2010). Nie chodzi zatem tylko o odrodzenie się obszarów zdegradowanych, ale o wytworzenie miejsca (placemaking) poprzez działania, które je zróżnicują, wprowadzając do niego unikatowe formy, które uplastyczniają je, wzbogacając jego wartość symboliczną i społeczną, pośrednio oddziałując także na wartość estetyczną i ekonomiczną miejsc. Warto podkreślić, że celem nie jest zwiększenie obecności sztuki, ale wykorzystanie jej do osiągnięcia celów i korzyści społecznych (Redaelli 2019). Podobnie jak społeczne wytworzenie przestrzeni (Lefebvre 1974/1991, Jałowicki 1988), *creative placemaking* również zakłada, że to społeczność nadaje miejscom kształt i znaczenie, jednak w tym drugim podkreśla się rolę kultury, sztuki i artystów w tworzeniu relacji człowieka z miejscem. Silny nacisk położony jest na pomoc społeczności w kreowaniu jej środowiska.

Dyskusje wokół tej koncepcji rozpoczęto w Stanach Zjednoczonych przez inicjatywę NEA (National Endowment for the Arts). W 2010 r. na ich zlecenie ukazała się biała księga (White Paper), w której stwierdzono, że *creative placemaking* przyczynia się do poprawy jakości życia, do rewitalizacji i ożywienia przestrzeni publicznych, kreatywnej przedsiębiorczości, pobudzenia rozwoju ekonomicznego, zwiększenia poczucia bezpieczeństwa (Markusen, Gadwa 2010; Rembeza 2016a; Redaelli 2019). Co więcej, na podstawie dotychczasowych doświadczeń w tym zakresie opracowano ramy dla *creative placemaking*, by można było zaimplementować rozwiązania zawarte w koncepcji w polityce miejskiej.

Rewitalizacja w oparciu o kulturę niewątpliwie wpłynęła na popularność działań związanych z umieszczaniem sztuki publicznej w miastach. Wykorzystywanie tych form w procesach odnowy stało się poniekąd „wizytówką” tych procesów.

3.3.2 Demokratyzacja przestrzeni publicznej poprzez kulturę i sztukę

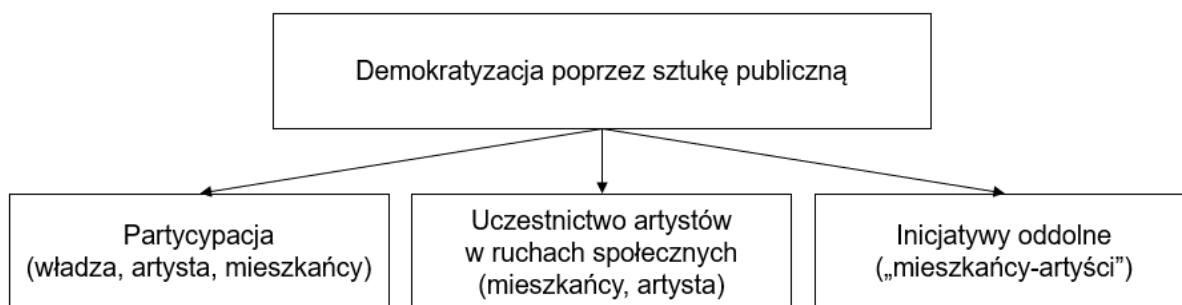
W ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat, podczas prób rewitalizacji i restrukturyzacji miast, interesy komercyjne miały ogromny wpływ na przestrzeń publiczną (Tunali 2021). Koncepcja wolnego rynku sprawiła, że przestrzeń miejska zaczęła podlegać i być zależna od aktorów, których celem jest czerpanie z niej korzyści ekonomicznych, co często wiąże się z dehumanizacją przestrzeni. Te neoliberalne działania doprowadziły do osłabienia poczucia współwłasności przestrzeni przez jej mieszkańców i użytkowników, a także utraty tożsamości lokalnej (Tunali 2021). Zapewnienia o partycypacyjnej przestrzeni publicznej nierzadko służyły jako

swego rodzaju przykrywką dla niekontrolowanej prywatyzacji, która prowadziła do wykluczenia jej mieszkańców. Przestrzeń publiczna przestała pełnić swoją funkcję wynikającą z jej konstytutywnej cechy, tj. „publiczności”, która związana jest z pewną przynależnością tej przestrzeni do społeczeństwa. Publiczna przestrzeń miejska stała się przedmiotem rywalizacji o jej kontrolę i dostęp, przez co kształtowana jest przez konflikt (Deutsche 1996). Istotnym procesem, który prowadzi do zawłaszczenia przestrzeni przez społeczeństwo, zmieniając jej właściwości z przestrzeni dla publiczności na przestrzeń publiczną, jest jej demokratyzacja, która w ostatnim czasie jest coraz bardziej widoczna w miastach.

Demokratyczna przestrzeń publiczna jest efektem synergii procesów społecznych, politycznych i ekonomicznych (Wierzchowska 2015). Jednym z czynników kształtujących demokratyczny charakter przestrzeni miejskiej stała się sztuka publiczna, wykorzystująca swoje pozaestetyczne możliwości. W niektórych krajach europejskich demokratyzacja przestrzeni miejskiej stanowiła jedno z ważniejszych postulatów powojennej polityki kulturalnej (Biedziuk 2021). Demokratyzacja w tym przypadku zorientowana była na preferencje mieszkańców i bazuje na ich kreatywności. Przyjmuje się, że sztuka publiczna posiada zdolność do demokratycznych aktywności na rzecz publicznej przestrzeni miejskiej. Jak pisze Niziołek (Niziołek 2014, s. 211) „sztuka publiczna jest jednym ze środków semantycznego zawłaszczania lub odzyskiwania przestrzeni miejskiej przez różne miejskie „wspólnoty” (...), z których każda dąży do uzyskania pola dla ekspresji swojej tożsamości”. Badania dotyczące sztuki publicznej koncentrowały się w ostatnich latach nad jej zdolnością do produkcji demokratycznej przestrzeni i jej ponownego zawłaszczania (Tunali 2021). Stwierdzono, iż sztuka publiczna tworzy miejsce interakcji i wspólnego działania ludzi.

Można rozróżnić trzy sposoby demokratyzacji publicznej przestrzeni miejskiej poprzez sztukę publiczną (Ryc. 3.1). Dotyczą one prób odzyskiwania sfery miasta spod władzy miejskich decydentów. Pierwszy z nich dotyczy partycypacji mieszkańców w działania organizowane przez władze lokalne. W takim modelu mamy do czynienia z trzema grupami aktorów: władze lokalne jako zleceniodawcy i organizatorzy, artyści jako wykonawcy, ale współtwórcy projektu oraz mieszkańcy jako jego uczestnicy (Urwanowicz-Rojecka 2015). Udział społeczności polega na konsultacji wybranych przez organizatorów projektów, jak również jako współproducentów wytworu sztuki publicznej.

Ryc. 3.1. Sposoby demokratyzacji publicznej przestrzeni miejskiej poprzez sztukę publiczną



Źródło: opracowanie własne, na podstawie (Niziołek 2009; Curtis i in. 2012; Galafassi i in. 2018).

Drugim sposobem na demokratyzację przestrzeni poprzez sztukę publiczną jest uczestnictwo artystów w ruchach społecznych. Artyści od dawna są inicjatorami ruchów społecznych. Jak zauważają Galafassi i inni (2018, s. 73) „artyści i praktyki artystyczne odgrywały kluczową rolę w głównych przemianach społecznych, zapowiadając zmiany w sposobie myślenia, otwierając nowe horyzonty polityczne”. Angażowali się oni w ruchy społecznościowe, by wraz ze społecznością zamieszkującą dany obszar, stawiać czoła wyzwaniom ludzkości, jakim były wojna czy dyskryminacja (Kang Song, Gammel 2011). Na przestrzeni lat artyści poprzez swoje prace wyrażali obawy związane ze sprawiedliwością społeczną, ale także inspirowali do działania (Curtis i in. 2012). Wykształcił się swego rodzaju aktywizm artystyczny (artywizm), którego rezultaty miały przełożenie w rzeczywistości społeczno-politycznej. Jest to sztuka zaangażowana, partycypacyjna, sztuka wspólnoty i dialogu. Nie tylko artyści poprzez sztukę angażują się w ruchy społeczne. Działania artystyczne często towarzyszyły społeczeństwu w wyrażaniu sprzeciwu wobec przemian politycznych i społecznych, jak również wobec pewnych idei. Na tej podstawie narodził się street art, który był odpowiedzią społeczeństwa na pewne wydarzenia, decyzje lub głosem mniejszości.

Trzecia droga demokratyzacji przestrzeni poprzez sztukę publiczną charakteryzuje się tym, że to mieszkańcy stają się artystami. W procesie powstawania sztuki publicznej, poprzez inicjatywy oddolne, bezpośrednio uczestniczą w akcie twórczym. Sami są projektantami i wykonawcami danego wytworu sztuki publicznej, decydując również o jego lokalizacji i zajmując się wszelkimi formalnościami z tym związanymi. Często artefakt ten staje się medium, które może prowadzić do realizacji innych wartości społecznych (Niziołek 2009). W takim przypadku treść sztuki publicznej dotyczy problemów ważnych dla społeczności, która tworzy tę sztukę, jak również może służyć jej interesom i aktywizować jej członków (Niziołek 2009). Sam artefakt jest zatem formą zwrócenia uwagi na ich potrzeby i problemy.

Taki sposób demokratyzacji przestrzeni opiera się na założeniach nurtu *community art*, czyli sztuki społecznościowej (wspólnotowej). Korzenie tego nurtu sięgają do przemian społeczno-kulturowych w Wielkiej Brytanii z końcem lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku. Jego początki wiązały się ze spontanicznymi festiwalami, działaniami teatralnymi, które zacieśniały podział między aktorem a widzem (Owen 1984). W ramach *community art* dąży się do zapewnienia całemu społeczeństwu jednakowego dostępu do produkcji i dystrybucji dóbr kultury. Kluczowym założeniem nurtu jest wspólne uczestnictwo i kierowanie procesem artystycznym. Członkom takich grup przyświeca idea o nadaniu światu ludzkiej skali i chęć zacierania różnic politycznych czy klasowych.

Jak przedstawiono, działalności kulturowe i praktyki artystyczne mogą przeniknąć do przestrzeni i zakwestionować jej zdominowany przez władze publiczne charakter (Tunali 2021). Ten swoisty aktywizm artystyczny jest formą obywatelskiego zaangażowania w losy zamieszkiwanej i użytkowanej przestrzeni, która nazywana jest publiczną, choć wykazuje wykluczające tendencje. Sztuka publiczna stała się zatem jednym z najważniejszych narzędzi demokratyzacji publicznej przestrzeni miejskiej. W demokratycznym społeczeństwie sztuka publiczna stała się znaczącą praktyką obywatelską, która wykracza poza protest czy skupianie międzynarodowej uwagi (Niziołek 2015b).

3.3.3 Festiwalizacja polityki miejskiej oraz kultury

Przez ostatnie dziesięciolecia miasta wykazują ogromny wzrost zainteresowania organizacją dużych wydarzeń kulturalnych w przestrzeni publicznej (takich jak festiwali), co w efekcie skutkuje znacznym rozwojem kultury w tych miastach (Hiller 1998; Quinn 2005; Van Aalst, Van Melik 2012; Cudny 2016). Społeczeństwa podejmują coraz więcej działań związanych z zabawą, ponieważ coraz częściej poszukują niecodziennych wrażeń (Cudny 2016). Festiwale spełniają wymagania współczesnych społeczeństw ze względu na ich dynamiczny charakter.

Jest to efekt powiązanych ze sobą czynników, m.in. presją globalizacji, zmianą podejścia do zarządzania miastem, wykorzystaniem kultury jako środka restrukturyzacji i do tworzenia miejsc pracy, potrzebą stworzenia nowej tożsamości społeczeństwa (Quinn 2005; Richards, Palmer 2010; Cudny 2016; Finkel, Platt 2020). Festiwale i inne wydarzenia kulturalne w przestrzeni stały się kluczowym elementem strategii miast dążących do zmiany swojego wizerunku i pozycji na tle innych miast, regeneracji tkanki miejskiej, zwiększenia konkurencyjności, stworzenia dobrobytu społecznego, gospodarczego i kulturalnego (Quinn 2005; Richards, Palmer

2010). Nastąpiła zatem festiwalizacja czy wręcz ewentyzacja kultury, która staje się coraz ważniejszym sposobem konsumpcji miasta i zwróceniem na miasto międzynarodowej uwagi.

Pierwsze wzmianki o festiwalizacji zostały sformułowane przez niemieckich socjologów Hartmuta Häussermanna i Waltera Siebela (1993), którzy użyli pojęcia festiwalizacji w kontekście polityki miejskiej. Opisywali tym rosnącą tendencję władz do organizowania wszelkiego rodzaju wydarzeń kulturalnych w celu pobudzenia gospodarczej aktywności miast i ich rozwoju (Häußermann, Siebel 1993). Festiwale stały się także w pewnym momencie częścią kampanii wizerunkowej miast (Macdonald 2012). Podporządkowano miejską urbanistykę ogromnym, jednorazowym wydarzeniom. Strategia ta spowodowała także rozwój infrastruktury do tego przeznaczonej, budowanej na mocy decyzji władz bez konsultacji społecznych (Kuligowski 2017). To co Häusserman i Siebel określali jako „festiwalizacja polityki miejskiej” nie ogranicza się dziś do sporadycznych wydarzeń. Zapoczątkowało to jednak „miejski i ekonomiczny schemat rozwoju, który wpływa na ogólną produkcję i konsumpcję produktów oraz przestrzeń” (Jakob 2013, s. 448).

Pojęcia festiwalizacji używa się także w odniesieniu do rozwoju festiwali i ich rosnącej roli w kulturze i przestrzeni, co ma miejsce od ostatnich trzydziestu lub czterdziestu lat (Hauptfleisch i in. 2007; Macdonald 2012; Cudny 2016). Zwiększona jest zatem przestrzenna i czasowa obecność festiwali w przestrzeni miejskiej (Macdonald 2012). Festiwalizację definiują się również jako czasową transformację miasta w przestrzeń symboliczną, w ramach której przestrzeń ta pełni funkcję sceny kulturowej konsumpcji (Richards, Palmer 2010). Jak pisze Karpińska-Krakowiak (2009, s. 1) „festiwalizacja prowadzi przede wszystkim do dominacji festiwali w kulturalnym krajobrazie miejskim, a także do odkrywania na nowo tożsamości miejskiej w oparciu o takie formy rozrywki, jak festiwale i inne rodzaje wydarzeń kulturalnych”.

Wpływ festiwali na miasto można rozpatrywać w aspektach materialnym oraz niematerialnym, jak również pod kątem skutków (pozytywnych i negatywnych) jakie wywołuje (Cudny 2016). W literaturze, jako główne efekty festiwali wskazuje się korzyści ekonomiczne. Niewątpliwie festiwale stanowią często cel turysty, są atrakcją dla odwiedzających, którzy przy tej okazji korzystają z innych dóbr i usług, co wpływa na lokalną gospodarkę będąc źródłem dochodów. Niekiedy festiwale stają się obciążeniem dla miasta, z uwagi na ich zbyt kosztowny charakter. Często też nie przyciągają turystów – lub wręcz przeciwnie – powodują przepelnienie odwiedzających miastach, jak również wzrost cen (Cudny 2016). Niemniej jednak istnieją również pozaekonomiczne efekty festiwali. W aspekcie niematerialnych, festiwale wpływają również na ludzi (forma spędzenia czasu, miejsce spotkań, ekscytacja) oraz na rozwój kultury w mieście, czy też generowanie nowych miejsc pracy (Cudny 2016). Wydarzenia artystyczne

wzmacniają kapitał społeczny, budując relacje między organizatorami (instytucje publiczne, władze miast) a mieszkańcami miast. Badania przeprowadzone na temat roli festiwalu w rozwoju gospodarczym pokazuje, że dzięki nim miasta stają się żywe i kosmopolityczne (Van Aalst, Van Melik 2012). Wiele miast widzi w festiwalach szybkie rozwiązanie problemów wizerunkowych (Quinn 2005; Finkel, Platt 2020). Mogą one służyć jako wizytówki miasta, ale również mogą nadać mu odrębność czy nawet nową tożsamość. Wykreowanie danego wizerunku miasta dzięki festiwalom mogą oddziaływać również na korzyści ekonomiczne.

W ostatnich latach popularne stały się również, często odbywające się cyklicznie, festiwale sztuki w przestrzeni publicznej oraz festiwale sztuki publicznej. W ramach tych pierwszych wystawiane są dzieła sztuki, najczęściej sztuki współczesnej (np. Festiwal Sztuki w Przestrzeni Publicznej Otwarte Miasto w Lublinie), których celem jest „wyjście” dzieła sztuki z konwencjonalnej przestrzeni muzeum na rzecz zmiennego i dynamicznego otoczenia miasta. Dzieła sztuki zostają wystawione zarówno na zmienne warunki atmosferyczne, jak i na ulotne emocje przechodniów. Ten drugi typ festiwalu wiąże się nie tylko z prezentacją wytworów sztuki publicznej w przestrzeni publicznej, ale poprzedzającym ją procesem ich tworzenia (np. International Public Art Festival w Kapsztadzie, Festiwal Monumental Art w Gdańsku). Na takie festiwale zapraszani są najczęściej artyści z różnych krajów, a każda z edycji ma swój temat przewodni. Często jest to wielowymiarowe wydarzenie – podczas festiwalu nie tylko powstają kolejne obiekty sztuki publicznej, ale organizowane są także pikniki artystyczne, projekcje, warsztaty, wernisaże, czy spotkania z artystami. W wielu miastach to właśnie głównie dzięki festiwalom sztuki publicznej pojawia się ona w przestrzeni publicznej (indywidualnych inicjatyw jest niewiele lub ich nie ma).

Festiwale wpływają na przestrzeń publiczną wielowymiarowo (Karpińska-Kraskowiak 2009). To właśnie przestrzeń zostaje przekształcona na czas festiwalu lub pozostają w niej po nim ślady. Wynika to z tego, że festiwale są często bodźcem do odnowienia lub rozszerzenia istniejącej infrastruktury kulturalnej (projekty rewitalizacyjne), a także do pobudzenia innych wydarzeń artystycznych w danym mieście (Van Aalst, Van Melik 2012). Powstają nowe obiekty zarówno wielkoskalowe obiekty w postaci teatrów, amfiteatrów, sal koncertowych, czy domów kultury, jak i te na małą skalę, głównie tymczasowe, np. sceny plenerowe, stragany (Cudny 2016). Niektórzy badacze twierdzą jednak, że festiwal działa jak efekt „placebo”, wywołujący skutki uboczne w postaci nieużytkowanej infrastruktury kulturalnej (Cudny 2016). Zdarza się, że obiekty te zlokalizowane są w mało atrakcyjnych przestrzeniach, przez co w okresach poza wydarzeniami artystycznymi, stoją nieużytkowane i niszczeją. Czasem także nowopowstałe budynki nie wpisują się w krajobraz miasta przez co wywołuje chaos

przestrzenny. Negatywny wpływ na przestrzeń miejską można również zauważyć w aktach wandalizmu ze strony uczestników wydarzenia.

Wydarzenia artystyczne poprzez swoje oddziaływanie i lokalizację tworzą przestrzenie festiwalizacji (Cudny 2016). Można podzielić je na przestrzeń fizyczną i przestrzeń kulturową. Ta pierwsza wynika z zajmowania dużego rzeczywistego obszaru przestrzeni przez festiwal. W skład tej przestrzeni wchodzi nowe budynki, wyznaczone place dla imprez plenerowych, mała infrastruktura towarzysząca tym miejscom. Natomiast przestrzeń kulturowa budowana jest poprzez możliwość wymiany doświadczeń artystów podczas wydarzenia, dzięki wydarzeniom towarzyszącym, dzięki którym artyści mogą przekazywać swoją wiedzę adeptom danej specjalności artystycznej (Cudny 2016). Wydarzenia te są także platformą przekazywania czasowych znaków kulturowych (Cudny 2016) oraz podtrzymywania lokalnych tradycji. Festiwale dają możliwość powszechnej formy kontaktu człowieka z kulturą i sztuką często za darmo, dzięki czemu uboższa społeczność również może uczestniczyć w tych wydarzeniach.

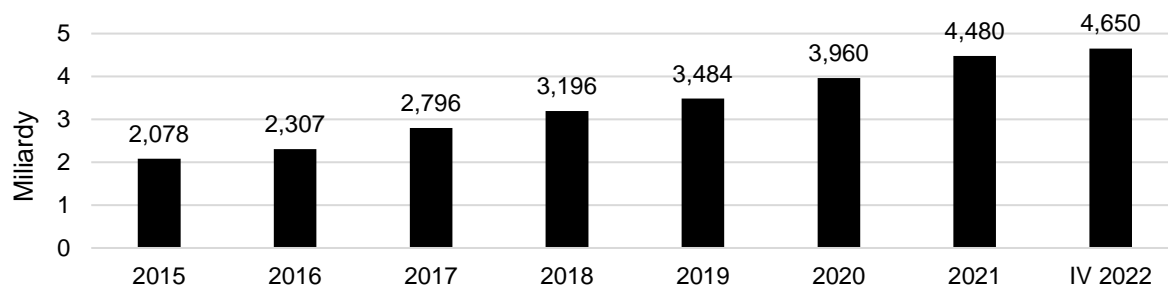
Umasowienie kultury w postaci organizacji wydarzeń kulturalnych stało się kluczowym elementem procesu rozwoju, czy też rewitalizacji miast. Można je postrzegać nie tylko instrumentalnie, m.in. jako generator korzyści ekonomicznych i wizerunkowych, ale również jako platformę przybliżającą ludzi do wytworów kultury i sztuki. Festiwalizacja pozwoliła także kulturze i sztuce na wyjście w przestrzeń miejską. Co więcej, wydarzenia te dają możliwość ich promocji wśród społeczeństw.

3.3.4 Media społecznościowe jako cyfrowa przestrzeń kulturowa

Wszechobecność mediów społecznościowych w życiu codziennym człowieka zmieniła sposób komunikowania się (głównie za pomocą obrazów), działania firm i organizacji, a także umożliwiła kontakt z innymi kulturami. Jak piszą Khan i Jan (2015) media społecznościowe to strony internetowe zbudowane na technologicznych podstawach Web 2.0, które pomagają użytkownikowi tworzyć i publikować treści. Proces ten jest interaktywny, a inni użytkownicy mogą odpowiadać na niego na różne sposoby (Khan, Jan 2015). Integracja życia codziennego z przestrzenią wirtualną zmieniła obszar ludzkich doświadczeń i postrzeganie, przyczyniła się do ogólnych zmian kulturowych (Miaskowska 2013), a także unieważniła wiele sztywnych granic, jakimi określano przestrzeń, ponieważ kwestie odległości tracą coraz bardziej na znaczeniu. Ta audiowizualna forma przekazu wpływa na różne obszary życia człowieka. Rosnąca potrzeba dzielenia się informacjami z bliskimi w bardzo krótkim czasie powoduje, że media społecznościowe z każdym rokiem odnotowują wzrost liczby zarejestrowanych użytkowników na

poszczególnych portalach (Ryc. 3.2). W kwietniu 2022 roku na całym świecie było ponad 4 650 miliarda użytkowników mediów społecznościowych (tempo wzrostu od 2015 roku wynosi średnio 12,5% rok do roku). Użytkownicy tych portali stanowią już ok. 58,7 % całej populacji, średnio spędzając na ich używaniu/przeglądaniu ok. 2h 29 minut w ciągu dnia¹⁸. Te nowe środki przekazu stały się atrakcyjniejszą i popularniejszą drogą poznania dla społeczeństwa, przez co wykształciła przy tym nowa osobowość człowieka, który uwikłany jest dualizmem egzystencjalny istniejąc w świecie realnym i wirtualnym (Miaskowska 2013).

Ryc. 3.2. Liczba zarejestrowanych użytkowników w mediach społecznościowych w latach 2015-2022



Źródło: opracowanie własne na podstawie <https://backlinko.com/social-media-users#most-popular-social-media-platforms>, data dostępu: 27.04.2022 r.

„Kultura ekranu” stała się obecna we współczesnym świecie, przez co komunikacja międzyludzka w coraz większym stopniu opiera się na obrazach (MacDowall, Budge 2022). W związku z tym social media stały się popularnym kanałem dla miłośników kultury i sztuki. Co więcej fundamentalnie zmieniły praktyki, estetykę, zaangażowanie w kulturę i sztukę oraz ich konsumpcję. Obecnie sztuka wystawiana jest w wielu różnych przestrzeniach. Przed erą mediów społecznościowych, entuzjaści sztuki musieli udać się do fizycznej przestrzeni sztuki – galerii sztuki czy muzeum, aby ją doświadczać. Wymagało to w pewnym stopniu posiadania przez nich wiedzy kulturowej i możliwości finansowych, zwłaszcza w przypadku osób, które mieszkały w znacznej odległości od miast, które najczęściej goszczą fizyczne przestrzenie sztuki (MacDowall, Budge 2022).

Współcześnie przestrzenie, w których można spotkać i doświadczać sztukę stanowią mieszkankę tego, co tradycyjne i zinstytucjonalizowane, z tym co nieformalne i niematerialne (MacDowall, Budge 2022). Zaliczają się do nich wspomniane przestrzenie fizyczne oraz przestrzenie cyfrowe. Wraz z rozwojem technologii cyfrowych i pojawieniem się mediów społecznościowych (zwłaszcza od 2010 roku, kiedy to narodził się Instagram) zasady angażowania się w sztukę, a nawet jej eksponowania, uległy znacznej zmianie. Media społecznościowe stały się

¹⁸ <https://datareportal.com/social-media-users>, data dostępu: 27.04.2022 r.

oknem na świat sztuki. Wraz z jej twórcami, sztuka stała się szeroko dostępna za pośrednictwem ekranu cyfrowego i urządzeń mobilnych, bez konieczności odwiedzania miejsc, w których ta sztuka jest eksponowana (często w bardzo odległej lokalizacji). Dla wielu osób jest to często pierwsza przestrzeń, w której odkrywają sztukę i stykają się z nią. Strony internetowe, aplikacje czy serwisy społecznościowe funkcjonują zarówno jako przestrzenie wystawowe, jak i forum dyskusyjne dla fanów i recenzentów dzieł sztuki. Social media stały się nie tylko portalem do obcowania ze sztuką i rozpowszechniania jej, ale także miejscem dzielenia się swoimi projektami przez osoby, które nie mają szansy na wystawianie ich prac w muzeach lub galeriach. Coraz więcej twórców traktuje media społecznościowe jako swego rodzaju „instytucję”, dzięki której mogą osiągnąć zamierzone cele i poszerzyć grono odbiorców swoich prac. Social media umożliwiają również kontakt między odbiorcą a artystą. Są one także platformą do sprzedaży sztuki. Jak podaje Magazyn Gotham¹⁹ ponad 80% wszystkich kupujących dzieła sztuki wykorzystało w tym celu Internet, przy czym prawie połowa z nich korzystała z serwisu Instagram w celach związanych ze sztuką.

Jednak oprócz zwolenników, mają również przeciwników, którzy uważają, że media społecznościowe uniemożliwiają głębokie osobiste doświadczanie sztuki (MacDowall, Budge 2022). Co więcej, współczesne muzea reklamują się jako przyjazne dla mediów społecznościowych. Co prawda część z nich podwaja liczbę swoich odwiedzających, ale ci skuszeni wspomnianą ofertą odwiedzają takie instytucje tylko po to, by zrobić zdjęcie i dodać je na swoje kanały bez eksploracji dzieł, które się tam znajdują. To pokazuje dość niejednoznaczny wpływ takiej strategii. Z jednej strony widz nie doświadcza sztuki i nie korzysta z jej edukacyjnych i kulturowych funkcji. Z drugiej strony rozpowszechnienie zdjęcia na kanałach społecznościowych wpływa pozytywnie na reklamę i marketing takiego miejsca. To wszystko potwierdza, że media społecznościowe mają ogromny wpływ na świat sztuki.

Wraz z rozwojem technologii cyfrowych fundamentalnie zmieniły się także tworzenie i percepcję sztuki publicznej na świecie (Glaser 2015; Biskupski 2017; Molnár 2017; MacDowall, de Souza 2018; Pratama i in. 2019). Przestrzeń miejska jest jedną z wielu platform kontaktu ze sztuką publiczną i, jak wskazuje Rushmore (2014), nawet nie najważniejszą. Wszechobecność i popularność mediów społecznościowych oznacza, że doświadczania obrazów w przestrzeni miejskiej w coraz większym stopniu powiązane jest z platformami cyfrowymi. Zapewniają one drugą przestrzeń, w której można doświadczać sztukę publiczną, która

¹⁹ <https://www.artworkarchive.com/blog/how-social-media-is-changing-our-art-experience>, data dostępu 2.05.2022 r.

zlokalizowana jest nawet na innym kontynencie. Użytkownicy mediów społecznościowych dokumentują i rozpowszechniają dany obiekt sztuki publicznej, co wpływa na wymianę treści i jej dyslokację. Prowadzi to do tego, że nie tylko wzrasta popularność i widownia tego obiektu, ale także widoczność odludnych i nieznanymi wcześniej przestrzeni, w której jest zlokalizowany.

W pewnym sensie wytwory te „opuszczają” konkretną przestrzeń miejską. Odgrywa to znaczącą rolę dla „życia sztuki publicznej”. Z uwagi na jej efemeryczność i tymczasowość, żyje ona w świecie cyfrowym zyskując przy tym większą publiczność (Glaser 2015). Odbywa się to niewielkim nakładem pracy – wystarczy zrobić zdjęcie danego muralu, instalacji czy napisu, a po chwili fotografia ta może niemal natychmiast trafić na drugi koniec świata. Obiekt pozostanie w przestrzeni cyfrowej, przez co może być nadal oglądany, nawet jeśli zniknie z przestrzeni fizycznej. W ten sposób media społecznościowe są alternatywą dla tymczasowej natury sztuki publicznej, ponieważ jako obiekt cyfrowy przetrwa ona dłużej (MacDowall, de Souza 2018; Pratama i in. 2019). Często efemeryczność sztuki publicznej jest przeszkodą w zdobyciu szerszego uznania. Mimo, że jest dostępna dla wszystkich użytkowników przestrzeni miejskiej, można ją eksplorować dopóki nie zostanie usunięta lub zniszczona.

Jak wskazuje Biskupski (2017) źródłem sukcesu twórców sztuki publicznej i street artu jest nie tyle rozpoznawalność w przestrzeni miejskiej, co zaistnienie na własnym koncie w mediach społecznościowych. Dodaje również, że coraz więcej prac prezentuje się lepiej w sieci, ponieważ zostały stworzone z myślą o cyfrowej publiczności (Biskupski 2017). Dzięki technologiom cyfrowym artyści mogą dotrzeć do szerokiego grona odbiorców (Pratama i in. 2019). Dodatkowo, artyści mogą wprowadzić swoich fanów i innych odbiorców w cały proces tworzenia projektu poprzez jego relację online w czasie rzeczywistym. W obecnych czasach, istnienie w social mediach jest niezwykle ważne dla artystów, nie tylko z uwagi na kontakt z odbiorcami ich prac, ale również dla ich kolejnych projektów. Coraz częściej instytucje lub kuratorzy, którzy poszukują artystów do stworzenia nowego projektu, przeszukują właśnie serwisy społecznościowe czy strony internetowe twórców. Swoich wyborów dokonują niekiedy odwołując się do internetowej reputacji twórców. Dodatkowo, tak jak w przypadku muzealnych czy galeryjnych dzieł sztuki, media społecznościowe stanowią forum dyskusji, na którym mogą wyrażać swoje opinie na temat sztuki publicznej. To pozwala twórcom (ale również zlecającym projektów) na obserwację reakcji i odbioru danego projektu.

Rozwój mediów społecznościowych przyczynił się do zwiększenia popularności sztuki publicznej, poszerzenia jej odbiorców oraz ułatwił jej komercjalizację (Molnár 2017). Jest to niezwykle skuteczny marketing miejsc, w pobliżu których zlokalizowana jest obiekt sztuki

publicznej. Popularność danego muralu czy instalacji w mediach społecznościowych skutkuje wzrostem ruchu turystycznego do tych miejsc, na czym korzystają lokalni usługodawcy. Wpływa to również na marketing terytorialny miast „sponsorowany” przez czasem przypadkowe osoby, które udostępnią zdjęcie wytworu sztuki publicznej na swoich kontach w serwisach społecznościowych.

3.3.5 Sztuka publiczna jako komponent publicznej przestrzeni kulturowej

Jak pokazano, od drugiej połowy XX w. znacząco wzrosła rola kultury i sztuki w rozwoju przestrzeni publicznej. Były one wykorzystywane jako narzędzie rewitalizacji miast w celu odradzania i nadawania nowych funkcji obszarom dotkniętych degradacją w sferze funkcjonalno-przestrzennej, społecznej lub gospodarczej. Podejście do kultury i sztuki stało się przy tym bardzo instrumentalne i oparte na jej ekonomicznych wartościach. Z czasem jednak praktyki artystyczne zaczęto również stosować w ramach demokratyzacji skomercjalizowanej przestrzeni publicznej. Społeczeństwo poprzez działalności artystyczne podejmowało próby „znaczeniowego zawłaszczania” lub odzyskiwania przestrzeni, czy też wyrażało sprzeciw panującym zasadom. Wkrótce w przestrzeni publicznej doszło do umasowienia tych artystycznych działalności w postaci wszelkiego rodzaju festiwali, które wielowymiarowo wpłynęły na publiczną przestrzeń miast. Rozwój mediów społecznościowych w ostatnim czasie przyczynił się do poszerzenia odbiorców kultury i sztuki, stanowiąc przy tym forum dyskusji na ich temat. Social media stały się alternatywną przestrzenią dla uczestnictwa w kulturze, jak również swoistym cyfrowym archiwum dla efemerycznych działalności artystycznych, czy też dla tych, które „usunięto” z przestrzeni realnej. Rola kultury i sztuki, dzięki tym procesom i zjawiskom, przestała być umniejszana. Zauważono, że mogą one stanowić szansę na wygenerowanie nowego impulsu rozwojowego miast.

Jednym z najbardziej zauważalnych elementów publicznej przestrzeni kulturowej, w ramach tych procesów i zjawisk, jest sztuka publiczna. W pewien sposób „transmituje” ona wartość kulturową do przestrzeni publicznej, kształtując ją poprzez nadanie wartości semiotycznej, estetycznej, artystycznej, historycznej i autentyczności. Jak pisze Dymnicka (2010, s. 213) „rezygnacja z modernistycznej separacji sztuki od jej odbiorców przyczynia się do zmiany kierunku myślenia w stronę budowania szerokich płaszczyzn dialogu z miejscem, jego właściwościami, a przede wszystkim - z zamieszkującymi i użytkującymi daną przestrzeń społecznościami. Sztukę i przestrzeń publiczną połączył wspólny cel: możliwość wyartykułowania różnych poglądów i zainteresowań kulturowych, naukowych, politycznych”. Przestrzeń publiczna

w mieście stała się pozagaleryjnym miejscem ekspozycji dzieł sztuki. Idea „wyniesienia” sztuki na ulice polegała na odrzuceniu bezpiecznego kontekstu instytucji, na rezygnacji z wartości formalnych narzuconych przez historię sztuki, na odrzuceniu hermetyczności języka, który używany jest w przypadku dzieł sztuki, na próbie nawiązania relacji z nieprofesjonalnym odbiorcą, na skróceniu dystansu, który dzieli sztukę od rzeczywistości pozaartystycznej (Niziołek 2015b). Natomiast przestrzeń publiczna przestała być obszarem ruchu, a stała się strefą postoju – do tej pory nijakie i pozbawione charakterystycznych cech przestrzenie zdobyły nową tożsamość (Wojtowicz-Jankowska 2019a). Sztuka publiczna stała się osobnym zagadnieniem, czy wręcz zjawiskiem w dyskusjach nad przestrzenią publiczną – do tej pory traktowano ją jako narzędzie np. w ramach rewitalizacji, czy demokratyzacji przestrzeni.

3.4 Proces artyfikacji przestrzeni jako kształtowanie publicznej przestrzeni kulturowej poprzez sztukę

3.4.1 Źródła estetycznej refleksji nad sztuką publiczną w przestrzeni publicznej – estetyka codzienności

Potrzeba umieszczania sztuki w przestrzeni publicznej pokazuje, że człowiek poszukuje w tej przestrzeni wartości kulturowych. Zatem w pewien sposób „kulturowo” oswaja tę przestrzeń nadając wartość kulturową przedmiotom codziennego użytku, rozpatrując je w kategoriach estetycznych. Wzrost roli estetyki polegający na wyjściu poza tradycję kantowską daje nowe spojrzenie na przyjęte granice tego, co estetyczne, które przez wieki było przeciwstawiane praktycznemu. Dla wielu ograniczanie estetyki do piękna natury czy sztuk pięknych stało się niewystarczające (Stankiewicz 2007). Dostrzeżono, że zjawiska występujące w życiu codziennym potrzebują estetycznej problematyzacji (Stankiewicz 2007). W efekcie nastąpiło „wyjście” kategorii estetycznych do sfery życia codziennego. Można powiedzieć, że swoisty kryzys „tradycyjnej” estetyki otworzył pole dla nowych obszarów tego, co estetyczne.

Nastąpiła zmiana myślenia o miejscach życia codziennego, w których żyjemy, pracujemy, spotykamy się z innymi, czy realizujemy inne aktywności, a które do tej pory nie były postrzegane jako medium doświadczania estetycznego (Ambroży 2011). Skąd we współczesnym świecie ten ogromny wzrost roli estetyki? Doprowadziły do tego zjawiska takie jak globalizacja, urbanizacja, jak również media elektroniczne, którego efektem są społeczeństwa sieciowe (Chayka, Averkieva 2017), ale także współczesny „wzrokocentryzm”, którego funkcją jest dostarczanie przyjemności (Czepczyński 2019).

To wszystko było podwaliną do refleksji nad estetyką życia codziennego oraz zwiększenia świadomości o tym, że czynniki estetyczne mają coraz większy wpływ na jakość życia człowieka (Saito 2012). Refleksja nad estetyką codzienności jest dynamicznie rozwijającym się nurtem estetyki współczesnej (Andrzejewski 2014). Jak zauważa Welsch (1996, s. 1), „co-raz więcej elementów rzeczywistości jest przekształcanych estetycznie, a sama rzeczywistość w rosnącym stopniu uchodzi za konstrukt estetyczny”. Koncepcja estetyki codzienności (*everyday aesthetics*) zrodziła się na bazie rozważań nad estetyką pragmatyczną (m.in. przez Johna Deweya, czy później Richarda Shustermana). W zależności od akcentów położonych na szczególne aspekty, wyróżnia się takie nurty, jak: estetyka środowiska, estetyka ekologiczna, estetyka cielesności i zmysłowości, estetyka egzystencji, estetyka przestrzeni czy nawet estetyka mediów elektronicznych (Stankiewicz 2007). Polityka państwa, przestrzeń miasta, środowisko, środki komunikacji czy nawet przedmioty codziennego użytku podlegają dzisiaj procesowi estetyzacji (Welsch 1996; Pachenkov, Voronkova 2010). Estetyzacja, jako pochodny proces wynikający z nurtu estetyki codzienności, obejmuje praktycznie wszystkie poziomy życia ludzkiego – od codziennego poprzez wirtualne, po uczestnictwo w masowych wydarzeniach (Chayka, Averkieva 2017). Reprezentuje ona szczególny sposób, w jaki estetyka istnieje poza tradycyjnymi formami wyrazu artystycznego – sztuka wyłania się w działaniach pozaartystycznych, a sfera estetyki wychodzi poza sferę sztuk pięknych (Sartwell 2003).

Koncepcja estetyki codzienności odnosi się do podstawowej potrzeby piękna rzeczywistości, która odpowiada upodobaniom człowieka do rzeczy estetycznych. Potrzeba piękna, którą zalicza się do potrzeb estetycznych, powszechnie uważa się za ponadpodstawową. Jednak Abraham Maslow (1970), który stworzył piramidę potrzeb podkreślił po czasie, że potrzeby estetyczne mogą występować u niektórych osób, jako potrzeby podstawowe. Stwierdził on, że niektórzy wręcz chorują na brzydotę, a uleczyć ich może piękne otoczenie, co więcej ich pragnienia może zaspokoić tylko piękno (Maslow 1970).

Jak przedstawia Melchionne (2013), niektórzy badacze traktowali estetykę codzienności jako trzeci obszar, do którego można zaliczyć to, czego nie można zakwalifikować ani do sztuk pięknych ani do natury, choć przeciwnicy tego poglądu argumentowali, że podważa ono cechy pojęcia estetyki. Co więcej, pojawiła się obawa o to, czy trywialność codzienności nie wpłynie na unifikację otaczającego nas świata, przez co trudniej będzie można oddzielić sztukę piękną od przedmiotów i zjawisk związanych z codziennością. Sartwell (2003) stwierdza natomiast, że estetyka codzienności odnosi się do nurtu, który to właśnie odrzuca lub kwestionuje rozróżnienia między sztuką piękną i popularną, między sztuką i rzemiosłem oraz doznaniem estetycznymi i nieestetycznymi.

3.4.2 Koncepcja artyfikacji przestrzeni

Stosunkowo niedawno w debacie na temat estetyki codzienności pojawiło się pojęcie artyfikacji jako wskazanie na działania, które za pomocą sztuki mogą wpływać na poprawę jakości codziennego życia człowieka (Di Stefano 2019). Artyfikacja nawiązuje do koncepcji estetyzacji Welscha (1996), który wyróżnia estetyzację powierzchowną oraz głęboką. W pierwszym przypadku estetyzacji podlega powierzchnia postrzeganej rzeczywistości (Kociołek 2020). Natomiast w estetyzacji głębokiej „zabiegi estetyczne nie tyle przekształcają gotowe materie, ile determinują już ich strukturę – dotyczą więc nie tylko powłoki, lecz i samego jądra” (Welsch 1996, s. 4). Artyfikacja, w tym kontekście, wykracza poza powierzchowność – nie wpływa tylko na wygląd przestrzeni, ale jeszcze głębiej zmienia jej postrzeganie, doświadczenie i oddziałuje na jej kulturowy rozwój. Artyfikację postrzega się jako „sytuacje i procesy, w których coś, co nie jest uważane za sztukę w tradycyjnym znaczeniu tego słowa, zmienia się w coś przypominającego sztukę lub w coś, co czerpie wpływy z artystycznych sposobów myślenia i działania. Odnosi się do procesów, w których sztuka miesza się z czymś innym, co przyjmuje pewne cechy sztuki” (Naukkarinen 2012, s. 1). Prowadzi ona do „wymieszania się” dwóch przeciwstawnych porządków: artystycznego oraz nie-artystycznego, w związku z czym sfery życia codziennego zyskują konotacje quasi-artystyczne (Milczarczyk 2019). W zasadzie wszystko, co nie jest sztuką może być poddane procesowi artyfikacji. Sztuka nie zmienia natury obiektu artyfikowanego – zostaje on tylko „dotknięty przez sztukę”, staje się do niej podobny, nie stając się sztuką właściwą (Shiner 2012). Podział na sztukę i nie-sztukę musi zatem zostać zachowany – artyfikacja nie może mieć miejsca bez sztuki, ponieważ potrzebuje jej jako punktu odniesienia i źródła idei, jednak potrzebuje także rzeczy, która sztuką nie jest, by jedno i drugie mogło nawzajem oddziaływać na siebie (Naukkarinen 2012). W tym przypadku przedmioty zastane traktowane są jak wytwory sztuki, „czy obiekty sztukopodobne” – własności sztuki są przenoszone do realnej rzeczywistości. Odtąd elementy rzeczywistości naśladują sztukę. Shapiro i Heinich (2012) dodają, że artyfikacja to proces zmiany praktycznej i symbolicznej, której konsekwencją może być przypisanie znaczenia i legitymizacja rzeczy artyfikowanej.

Nawiązująca do estetyzacji codzienności artyfikacja doprowadziła do sytuacji, w której zatarła się granica między sztuką a rzeczywistością. Jak pisze Milczarczyk (2019, s. 258) „artyfikacja świata zastanego, a więc doświadczenie życia na wzór dzieła sztuki, skutkuje poszerzeniem pola występowania codziennych przeżyć estetycznych”. Codzienne życie w mieście zostaje w podobny sposób poddane artyfikacji – z jednej strony przez samo podejście do miejskości, jako stylu życia i swoistego stylu estetycznego, ale także bardzo „namacalnie”, poprzez

obecność sztuki lub obiektów artfikowanych w przestrzeni publicznej. Przestrzeń tą wypełniają elementy wzbogacone o własności estetyczne i artystyczne. Prowadzi to do legitymizacji i semiotyzacji przestrzeni publicznej poprzez wzbogacenie jej o wartości przekazywane przez praktyki artystyczne. Można zatem stwierdzić, że mamy do czynienia z procesem artfikacji przestrzeni, czyli kształtowaniem publicznej przestrzeni kulturowej poprzez sztukę.

Pojawienie się sztuki w przestrzeni publicznej pozostawiło „estetyczne ślady” w przestrzeni publicznej, a w zamian sztuka ta przyjęła wartości nieestetyczne. Coraz częściej więc można mówić np. o małej architekturze, czy o elementach infrastruktury technicznej, w kategoriach estetycznych, przypisując im równolegle własności sztuki (np. za pomocą umieszczenia na nich wytworów plastycznych). Nastąpiła zatem zmiana spojrzenia na obiekty codziennego użytku, czy też na elementy infrastruktury lub małą architekturę, w myśl estetyki codzienności – dostrzeżono ich potencjał do wywoływania przeżycia estetycznego. Wiele artystycznych realizacji z udziałem przedmiotów, które mają być funkcjonalne udowadnia, że można wykorzystać ich możliwości, by podnieść walory estetyczne przestrzeni publicznej, w której się znajdują, nadać (lub wzmocnić) im wartość kulturową (Ryc. 3.3).

W związku z powyższym przyjęto, że w kontekście kształtowania przestrzeni kulturowej poprzez sztukę, artfikacja przestrzeni to proces, polegający na:

- 1) nadawaniu obiektom w przestrzeni cech sztuki, lub
- 2) umieszczaniu sztuki publicznej w przestrzeni w postaci form materialnych (np. instalacje artystyczne) lub performatywnych (wydarzenia w przestrzeni publicznej, takie jak np. teatr uliczny)

Proces artfikacji przestrzeni to nie tylko umieszczanie w niej sztuki, czy „przykrycie” obiektu przez sztukę – jest to także pewne oddziaływanie na przestrzeń i społeczeństwo, na zmianę postrzegania przez nich przestrzeni czy sztuki, oswojenie tej przestrzeni, co prowadzi do jej legitymizacji, kształtowania się jej tożsamości, jak również może być przyczynkiem do innych aktywności. Artfikacja przestrzeni będzie przedmiotem dalszego badania w rozdziale 5.

Ryc. 3.3. Przykład artyfikacji elementu infrastruktury technicznej poprzez umieszczenie muralu (Dortmund)



Źródło: zasoby własne.

4 Ewolucja relacji sztuki publicznej i murali z przestrzenią publiczną

4.1 Od sztuki w przestrzeni publicznej do sztuki publicznej

Nie tylko sztuka publiczna ważna jest dla przestrzeni publicznej, ale przestrzeń publiczna ważna jest dla sztuki publicznej. W związku z tym, rozdział ten próbuje uchwycić genezę relacji między sztuką publiczną a przestrzenią publiczną, w myśl wyjaśniania genetycznego. Zgodnie z przyjętym podejściem, wyjaśnienie znaczenia roli sztuki publicznej w przestrzeni publicznej oraz współczesnego kształtu tej sztuki, wymaga odwołania się do genezy relacji między sztuką publiczną a przestrzenią publiczną.

Podwalin praktyk artystycznych, które można zaliczyć do współczesnej sztuki publicznej, można dopatrywać w ekspozycji dzieł sztuki w przestrzeni publicznej. Poza lokalizacją, nie miały one żadnych cech, które pozwoliłyby nazywać je publicznymi. Taki trend najbardziej uwidocznił się z końcem lat 50. XX wieku, kiedy pojawiła się wśród artystów krytyka instytucjonalnych przestrzeni dla sztuki. Znaczna część praktyk artystycznych została wówczas przeniesiona poza konwencjonalne galerie i muzea (Kluszczyński 2010). Intencją było popularyzowanie sztuki, osvajanie masowego odbiorcy z elitarną twórczością artystyczną (Izdebska 2015), a także próba estetyzacji i humanizacji przestrzeni miejskiej (Dziamski 2005; Niziołek 2015b). Wytwory w postaci rzeźb i pomników, najczęściej upamiętniały historyczne postacie i wydarzenia. Zazwyczaj były one obojętne na architektonicznie czy społeczne cechy przestrzeni – było to np. dzieło uznanego twórcy, które trafiało do tej przestrzeni na publiczne lub prywatne zamówienie (Niziołek 2015b). Sztuka w przestrzeni publicznej stała się opozycją do tradycyjnego porządku sztuki, co dało podwaliny dla nowego paradygmatu twórczości artystycznej (Kluszczyński 2010). W 1969 r. architekt James Wines określił zjawisko umieszczania sztuki w przestrzeni terminem *plop art* (*plop*, ang. „plusk”) – tak jak wrzucany do wody przedmiot, tak sztuka jest do tej przestrzeni „wrzucana” (Niziołek 2015b). Przestrzeń publiczna miała dla sztuki charakter pojemnika – stanowiła miejsce ekspozycji dzieł sztuki, stanowiła dla nich swego rodzaju tło.

Na przełomie lat 60. i 70. XX wieku w sztuce publicznej nastąpił zwrot w stronę przestrzeni publicznej. Twórcy zaczęli uwzględniać przestrzeń i jej cechy w procesie powstawania artefaktu. Wchodzili w dialog z przestrzenią i jej znaczeniami, a artefakt ich autorstwa, stawał się projektem publicznym (Dziamski 2011). Pierwszą z koncepcji, która pojawiła się na przełomie lat 60. i 70. XX w., nawiązującą do praktyk artystycznych uwzględniających fizyczne

cechy miejsca jest sztuka zintegrowana z miejscem (*site-specific art*). Sztuka publiczna, tworzona w tym duchu, w treści i formie odnosiła się do kontekstu miejsca w danej przestrzeni, do jego fizycznego charakteru – lokalizacja stała się integralną częścią dzieła (Kwon 2004). Na fizyczny charakter miejsca składają się m.in. skala, tekstura, oświetlenie, czy rozmiar. Cechy te stanowią w tym przypadku tło dla wytworów sztuki publicznej. Oprócz typowo fizycznych odniesień do topografii i otoczenia miejsca, artefakt nawiązywał również do jego historii. W efekcie zmieniła się perspektywa patrzenia na przestrzeń w kontekście sztuki publicznej. Przemiany w obrębie sztuki zintegrowanej z miejscem (*site-specific art*) sprawiły, że zaczęto koncentrować się nie tylko na przestrzeni w sensie wizualnym i fizycznym, ale także na zamieszkujących tę przestrzeń (Kwon 2004) – w wytworach pojawiały się odniesienia do problemów społecznych, takich jak rasizm, homofobia, przemoc, bezdomność, czy też nawiązania do kultury danej społeczności. Sztuka ta pełniła zatem wiele funkcji społecznych poprzez upublicznianie problemów zmarginalizowanych społeczności. Sztuka zintegrowana z miejscem (*site-specific*) była więc związana z nim kontekstualnie, uwidaczniając wizualny, kulturowy, historyczny i społeczny charakter tego miejsca, przez co nie da się wytworu tej sztuki przenieść do innego otoczenia. Oprócz zmiany podejścia do znaczenia dzieła, zmieniła się także jego forma. Rzeźby i pomniki z brązu zostały zastąpione abstrakcyjnymi rzeźbami i instalacjami artystycznymi (Izdebska 2015). Wynikało to głównie z faktu, iż modernistyczna rzeźba nie odnosiła się do otoczenia, wyrażając bardziej swoją obojętność i autonomię w stosunku do miejsca, w którym się znajdowała (Izdebska 2021).

Pod koniec lat 80. XX wieku, oprócz uwzględniania kontekstu przestrzeni w formie i treści artefaktu, zaczęto kłaść nacisk na bezpośredni dialog z publicznością – przestała być ona biernym widzem. Ten nowy nurt wykorzystywany w procesie twórczym, zorientowany na społeczność, określono mianem sztuki wspólnotowej (*community-art*). Polegał on na wejściu twórcy we współpracę ze społecznością, która niekiedy stawała się przedmiotem i tematem działań artystycznych (Krajewski 2005). W tym przypadku twórca często pełnił rolę inspiratora, moderatora i wykonawcy projektu wykreowanego przez społeczność. W tzw. sztuce wspólnotowej (*community-art*) artefakt sam w sobie nie znajdował się na pierwszym miejscu, a proces jego powstawania, w który zaangażowana była społeczność (Taborska 1996). Co więcej, przestrzeń publiczna stała się swego rodzaju nośnikiem informującym o społeczności tej przestrzeni.

Ten zwrot w kierunku sztuki zintegrowanej z miejscem i sztuki wspólnotowej, Suzanne Lacy (1995) nazwała „nowym rodzajem sztuki publicznej” (*new genre public art*), w myśl którego praktyki artystyczne i ich rezultaty w przestrzeni publicznej nie pełniły jedynie dekoracyj-

nej funkcje. W ramach tych dwóch nurtów, sztuki zintegrowanej z miejscem i sztuki wspólnotowej stawiano na wykorzystywanie kontekstu przestrzeni w treści i formie oraz na zaangażowanie odbiorców w proces tworzenia artefaktu. Lacy (1995) argumentuje, że w praktykach artystycznych w przestrzeni publicznej nastąpiło przesunięcie uwagi: z twórcy na publiczność (na zaangażowanie mieszkańców w proces twórczy), z produktu finalnego na proces jego powstawania, z produkcji na recepcję – ze sztuki w przestrzeni publicznej na sztukę publiczną. Sztuka publiczna uzyskała status praktyki wykraczającej poza dekorowanie i wizualizację wydarzeń czy postaci historycznych. Stała się medium komunikacji i edukacji oraz narzędziem integracji i aktywizmu społecznego.

Te wszystkie przemiany charakteru sztuki publicznej, doprowadziły do tego, że współcześnie cechą konstytutywną sztuki publicznej stało się jej powiązanie z przestrzenią publiczną – różniąc się przy tym od sztuki zinstytucjonalizowanej (np. muzealnej, galeryjnej) tym, że zawiera w sobie element demokratyczny i partycypacyjny (Niziołek 2015b). Publiczna przestrzeń miejska zaoferowała twórcom szeroki wachlarz możliwości, które wynikały z jej specyfiki (Wojtowicz-Jankowska 2019b). Przestrzeń publiczna jest dla sztuki publicznej zarówno inspiracją, jak i tworzywem. W pierwszym przypadku w treści lub w formie wytwory sztuki publicznej nawiązują do fizycznych cech przestrzeni lub do społeczności ją zamieszkującej (czy też aktywnie w niej działającej). W drugim przypadku można powiedzieć, że przestrzeń może być tworzywem dla sztuki, elementem, który składa się na formę wytworu sztuki publicznej, który jest niezbędny do jego finalnego kształtu (Ryc. 4.1).

Ryc. 4.1. Przykład przestrzeni publicznej jako tworzywa dla sztuki publicznej (Warszawa, ul. Nowy Świat)



Źródło: zasoby własne.

Artysta może wykorzystać np. elementy zieleni (drzewa, krzewy), małą architekturę (np. ławki, oświetlenie, fontanny), elementy infrastruktury energetycznej, wodociągowej (transformator, hydranty), jak również elewacje budynków.

4.2 Lokalne zakorzenie sztuki publicznej

W miarę rozwoju relacji sztuki publicznej z przestrzenią publiczną, sposoby wykorzystywania tej przestrzeni w procesie twórczym, a w efekcie w samym wytworze, stawały się coraz bardziej zróżnicowane. Wykorzystując potencjał ekspresyjny sztuki publicznej, lokalne społeczności zaczęły coraz bardziej świadomie wykorzystywać jej możliwości do wyrażania swoich wartości, podkreślania tożsamości. Przykładem mogą być tu wszelkiego rodzaju rzeźby upamiętniające postacie ważne dla historii danej przestrzeni. Można wręcz powiedzieć, że z czasem coraz mocniej zakorzeniano sztukę publiczną w specyfice i kulturze danej przestrzeni.

Proponowane tu pojęcie zakorzenia sztuki publicznej nawiązuje do koncepcji zakorzenia, która po raz pierwszy pojawiła się w literaturze ekonomicznej (Polanyi 1944), a później na gruncie nauk społecznych (Granovetter 1985). Ogólnie ujmując, koncepcja ta zakłada, że podmioty gospodarcze nie podejmują decyzji niezależnie od społecznego kontekstu, a ich celowe działanie jest umocowane w konkretnych i aktualnie funkcjonujących systemach relacji społecznych (Granovetter 1985). Choć koncepcja zakorzenia stosowana jest głównie w naukach ekonomicznych, to mimo to została zaadaptowana (i tym samym rozwinięta) do specyfiki badań geograficznych, a pojęcie zakorzenia przeniesione na inne rodzaje relacji. W tym kontekście zakorzenie można określić jako umocowanie podmiotów w określonym środowisku lub otoczeniu (Grzeszczak 1999), czy też w strukturze regionalnej lub praktykach lokalnych (Stachowiak 2011).

W przypadku zakorzenia sztuki publicznej mamy do czynienia z wyjściem poza rozumienie umieszczania wytworów tej sztuki jako zabiegu estetyzującego przestrzeń publiczną, w kierunku jej oddziaływania również na jej wymiar społeczno-kulturowy. Jest to takie nadanie wartości kulturowej, które wiąże wytwór sztuki publicznej z przestrzenią, a także z ludźmi, którzy z tą przestrzenią są związani. Lokalne zakorzenie sztuki publicznej oznacza więc związek sztuki publicznej z konkretnym terytorium, procesami społeczno-kulturowymi, które w nim zachodzą lub ze społecznością je zamieszkującą. Polega ono na związaniu formy wytworu sztuki publicznej, treści lub procesu jego powstawania z lokalnością.

Pierwsze oznacza powiązanie zachowań podmiotów z szeroko pojętą kulturą społeczną, tj. wzorami myślenia i postępowania, jak również normami, wartościami, umiejętnościami czy wiedzą, która jest charakterystyczna dla danej grupy społecznej (por. Stachowiak 2011). Zakorzenie lokalne, dotyczy. Można zatem stwierdzić, że koncepcja lokalnego zakorzenia sztuki publicznej, odwołuje się do:

- zakorzenia procesu kreowania sztuki publicznej w kulturze społecznej kraju, czy regionu, jak również do wykorzystania elementów danej kultury w treści wytworu sztuki publicznej (ujęcie ogólne),
- wykorzystania lokalnych cech (lokalnej tradycji, historii, wartości, symboli, elementów stanowiących o oryginalności i unikatowości danego obszaru oraz stylu życia danej społeczności) w odniesieniu do treści wytworu sztuki publicznej, ale także do zaangażowania społeczności lokalnej w procesy kreowania sztuki publicznej w przestrzeni publicznej (ujęcie szczegółowe).

Mówiąc o lokalnych cechach, w kontekście zakorzenia sztuki publicznej, należy wyjaśnić specyfikę lokalności. Jałowiecki i in. (2007, s. 15) twierdzą, że lokalny znaczy „tyle, co miejscowy, umiejscowiony lub przypisany do miejsca”. Natomiast Bukowski i in. (2010) przyjmują, że jest to zespół relacji społecznych oraz treści kulturowych (idei, norm, wyobrażeń symbolicznych), które występują w niewielkiej skali przestrzennej, gdzie następuje dystrybucja tych treści oraz określonych sposobów działania. W związku z powyższym, lokalne zakorzenie sztuki publicznej można rozpatrywać na trzech poziomach sąsiedzki, osiedlowym (dzielnicowym), ogólnomiejskim. W szerszym ujęciu może odnosić się także do cech regionalnej lub krajowej kultury – wpływa ona na proces tworzenia i treść murali, jak również często na styl i techniki, jakie twórcy wykorzystują.

Na lokalne zakorzenie składają się zatem:

- 1) Lokalna treść wytworu sztuki publicznej, czyli taka, która nawiązuje do specyfiki i kultury miejsca (sąsiedztwa, osiedla, miasta) i społeczności to miejsce zamieszkujących. Jest ona w pewien sposób związana z tożsamością tego miejsca, która stanowi o jego autentyczności i niepowtarzalności (Żmudzińska-Nowak 2010). Lynch (1960) wskazuje, że tożsamość miejsca dostarcza mu indywidualności i odrębności od innych miejsc, służąc przy tym uznaniu tego miejsca za oddzielną i samodzielną jednostkę. Buczyńska-Garewicz (2006) zauważa, że poprzez swoje istnienie to rzecz określa i konstytuuje miejsce. W przypadku zakorzenia sztuki publicznej ma również miejsce sytuacja odwrotna – tożsamość miejsca wpływa na treść sztuki publicznej. Jest ono właśnie charakterystyczne dla zakorzonej

sztuki publicznej, która odzwierciedla elementy, odróżniające miejsce jak i samych mieszkańców, od innych oraz prezentuje jego silny i niezależny wizerunek. Elementy te składają się na tożsamość tego miejsca (Shao i in. 2017).

Lokalnie zakorzeniona sztuka publiczna poprzez swoją treść ma możliwość ekspresji tożsamości lokalnej, za pomocą przedstawienia symboli, tradycji, wartości historycznych oraz elementów stanowiących o oryginalności i unikatowości przestrzeni (sąsiedztwa, osiedla, miasta). W przypadku symboli są to często obiekty lub elementy architektury, które są nierozzerwalnie związane kojarzeniem danego miejsca, często stając się jego wizytówką (np. Wieża Eiffla w Paryżu, Pałac Kultury i Nauki w Warszawie). Oprócz obiektów architektury treść sztuki publicznej może przedstawiać także charakterystyczne produkty lub dania znane dla tego miejsca (np. poznańskie rogałe świętomarcińskie, toruńskie pierniki), herb miasta (np. warszawska Syrenka), symbole związane z klubami sportowymi, czy też inne elementy związane i kojarzące się z wizerunkiem miasta lub dzielnicy (np. poznańskie koziołki, wrocławskie krasnale). Wytwór sztuki publicznej może również prezentować specyficzne dla danego obszaru tradycje lub zwyczaje.

W przypadku zakorzenionej sztuki publicznej najczęściej mamy do czynienia z treścią odwołującą się do wydarzeń, które odbywały się na danej ulicy, placu, osiedlu czy w mieście, a także do postaci, które zapisały się na kartach historii tych miejsc. Wartość historyczna, która wyrażana jest przez wytwór sztuki publicznej, zapewnia poczucie ciągłości z przeszłością. Treść lokalnie zakorzenionej sztuki publicznej jest oryginalna i unikatowa – nie jest kopią istniejącego już projektu, jednak może stanowić interpretację jego treści. Polega ona na zastąpieniu lub uzupełnieniu tej treści o elementy charakterystyczne dla miejsca, w którym ma się znaleźć.

Przykładem obrazującym lokalne zakorzenienie sztuki publicznej poprzez treść jest mural, który powstał na ścianie budynku zlokalizowanego u zbiegu ulic Garbary i Estkowskiego w Poznaniu (Ryc. 4.2). Stanowi on jedyny w swoim rodzaju malunek, który łączy motywy z serialu „The Mandalorian”, który osadzony jest w świecie światowego hitu filmowego „Gwiezdne wojny”, z charakterystycznymi symbolami miasta, tj. koziołkami. Projekt muralu opracowany został we współpracy lokalnej artystki oraz Disney+, któremu zależało na tym, by twórca muralu był głęboko osadzony w regionalnej kulturze²⁰. To pierwszy taki projekt, który łączy estetykę filmu „Gwiezdne wojny” z lokalną specyfiką. Warto

²⁰ <https://epoznan.pl/news-news-137577-ten-ogromny-mural-jest-czescia-globalnego-projektu-mozna-go-zobaczyc-w-centrum-poznania>, data dostępu: 10.03.2023 r.

dodać, że jest to część większego projektu, który zakłada współpracę z sześcioma artystami z Polski, którzy mają stworzyć projekt muralu, który będzie interpretacją hełmów mandaloriańskich, łącząc klimat serialu z regionalnym folklorem Polski. W przypadku tego muralu mamy do czynienia zarówno z lokalnym zakorzeniem poprzez treść muralu, ale również dzięki zaangażowaniu w jego powstanie lokalnej artystki.

Ryc. 4.2. Mural o lokalnie zakorzonej treści (Poznań, zbieg ulic Garbary i Estkowskiego)



Źródło: zasoby własne.

- 2) Zaangażowanie lokalnych podmiotów w proces jej powstawania. Wśród tych podmiotów można wyróżnić: zarządców przestrzeni, tj. spółdzielnię mieszkaniową, radę osiedla lub władze miasta, lokalnych twórców (artystów), ale przede wszystkim mieszkańców danego obszaru (sąsiedztwa, osiedla, miasta), w której artefakt ma funkcjonować (w przynajmniej jednej z faz procesu twórczego). Dlaczego zaangażowanie mieszkańców jest tak ważne w kontekście kształtowania przestrzeni publicznej? Jak pisze Niziołek (2009, s. 7) „sztuka w przestrzeni publicznej jest od lat krytykowana – za jej obojętność, nieprzystępność, obcość, wyniosłość, a nawet symboliczną przemoc”. W sytuacji, gdy wytwór sztuki publicznej umieszczany jest bez jakiegokolwiek udziału społeczności, istnieją niewielkie szanse na oswojenie przestrzeni publicznej, a więc w pewien sposób ukształtowanie się przestrzeni kulturowej. Sytuacja zmienia się, gdy „widz” staje się uczestnikiem procesu tworzenia i umieszczania sztuki publicznej w przestrzeni publicznej. Logikę takiego podejścia obrazuje Kabakow (2010, s. 346): „Na każdą pojawiającą się nowość patrzy [mieszkaniec – M.B.] jak właściciel mieszkania, któremu ktoś chce coś wstawić, dlatego musi to zaakceptować, uznać za naturalny element swojego życia albo odrzucić, potraktować jako rzecz bezużyteczną, zbędną, niekonieczną – reakcja ta jest całkowicie naturalna i zrozumiała.

Zmienia to jednak w zasadniczy sposób relację między projektem publicznym i widzem, ponieważ to widz mieszka w miejscu, gdzie artysta jest jedynie zaproszonym gościem”.

Niektórzy artyści, czy też inne podmioty zajmujące się tworzeniem sztuki publicznej, coraz częściej próbują zaangażować społeczność, by ta mogła czuć się bardziej związana z tym miejscem, utożsamiać się z wytworem, a także by stworzyć platformę interakcji między mieszkańcami. Spośród przedstawionych przez Niziołek (2015b, s. 250-252) ośmiu dystynktywnych strategii włączania i aktywizowania społeczności przez artystów, które stanowią kontinuum od biernego odbiorcy do zaangażowanego w pełni uczestnika procesu powstawania sztuki publicznej, cztery z nich dotyczą kreowania sztuki publicznej w miejskiej przestrzeni publicznej. Są to:

- a. strategia deliberatywna – sztuka publiczna jest efektem trwałej i ścisłej współpracy między artystą a lokalną społecznością; treść, forma oraz jego ekspozycja przedmiotem dyskusji między nimi, jednakże lokalna społeczność nie jest współtwórcą;
- b. strategia populistyczna – sztuka publiczna bezpośrednio odnosi się do realiów społecznych miejsca; artysta jest członkiem społeczności, czy też wypowiada się w jej imieniu; czasami angażuje społeczność w proces twórczy;
- c. strategia mediatyzacyjna – artysta tworzy sztukę publiczną, która skupiona jest na pewnym problemie społecznym (zarówno o zasięgu lokalnym lub globalnym); celem artysty jest zwrócenie uwagi na dany problem mediów i społeczeństwa, pobudzenie publicznej dyskusji, chęć wpływu na decyzje polityczne, a także zorientowanie na wartości i poglądy, które były wcześniej marginalizowane czy wykluczane;
- d. strategia egalitarystyczna (lub partycypacyjna) – sztuka publiczna ma estetyczne i społeczno-polityczne znaczenie; proces jej kreowania może mieć zarówno zbiorowy jak i kolaboracyjny charakter; społeczność uczestniczy w tym procesie na tych samych zasadach co artyści.

Przykładem lokalnego zakorzenienia sztuki publicznej poprzez zaangażowanie w jej tworzenie lokalnych podmiotów, ale który treścią do lokalności nie nawiązuje, jest mural, który zlokalizowany jest na ścianie garażu u zbiegu ulic Potockiej, Łukaszewicza i Stablewskiego na poznańskim osiedlu Św. Łazarz (Ryc. 4.3). W powstaniu muralu oprócz lokalnego artysty brali udział mieszkańcy osiedla. Mural ma poruszać temat nierówności na świecie – jest geometryczną formą, można w nim dotrzeć twarze²¹.

²¹ <https://lazarz.pl/?id=2&nr=14212>, data dostępu: 10.01.2023 r.

Ryc. 4.3. Mural lokalnie zakorzeniony dzięki zaangażowaniu mieszkańców osiedla (Poznań, zbieg ulic Potockiej, Łukaszewicza i Stablewskiego)



Źródło: <https://lazarz.pl/?id=2&nr=14212>, data dostępu: 10.01.2023 r.

4.3 Zakorzenie przez pryzmat ewolucji zmian w malarstwie ściennym

4.3.1 Malarstwo ścienne od paleolitu do końca XIX w.

Współczesny kształt i role murali w miejskiej przestrzeni publicznej związane są z ewolucją malarstwa ściennego na przestrzeni wieków. Murale noszą znamiona wszystkich przemian społecznych, terytorialnych, politycznych, kulturowych (M. Duchowski i in. 2016; Stasiak 2016; Jaklewicz 2018). Zmieniała się motywacja powstawania malowideł, ich tematyka, technika wykonania i role jakie pełniły one w przestrzeni publicznej. W niniejszym rozdziale przedstawione zostaną kluczowe punkty na drodze ewolucji malarstwa ściennego, istotnych z punktu widzenia przestrzeni publicznej. Przykłady, które zostały wybrane, pokazują różne aspekty historii zakorzenia murali oraz różne trendy, które się pojawiały w tej kwestii.

Początki malarstwa ściennego upatruje się w czasach paleolitu, tj. ok. 15 000 lat p.n.e. Nie można jednak nazwać tego sztuką publiczną. Natomiast cechy wspólne tych malunków i murali pozwalają stwierdzić, że wytwory na ścianach francuskich jaskiń Chauveta i Lascaux można uznać za pierwociny murali. Malunki, czy też rysunki w jaskiniach przedstawiały najczęściej drapieżne zwierzęta (później konie, bizona, mamuty), życie prehistorycznego człowieka, sceny walki między nim a zwierzętami. Przyjmuje się nawet, że w wielu przypadkach nadawano im magiczne znaczenie (Stasiak 2016; Jaklewicz 2018; Łabądź 2019). Tworzono je głównie z roślinnych i mineralnych barwników, takich jak minerały manganu, węgiel drzewny, czy ochra. Malowidła na ścianach jaskiń pojawiły się m.in. także w Hiszpanii. Z nadejściem starożytności malowidła naścienne zaczęły zyskiwać na znaczeniu, a ich rola zmieniała się. W tym czasie powstały rodzaje malowideł ściennych, takie jak fresk, a także al secco,

drzeworyty, ornamenty i sgraffito, z założeń których korzystają również współcześni twórcy murali. W starożytnym Egipcie wykorzystywano je jako dekorację umieszczaną na materiałach (drewno, kamień, cegła), z których miał powstać dany budynek (Stasiak 2016; Łabądź 2019). Malunki na fasadach budynków świadczyły zazwyczaj o wysokim statusie społecznym jego mieszkańców.

W średniowieczu sztuka i architektura służyły Kościołowi, który chciał tym podkreślać swoją potęgę i nieprzemijalność. Właśnie w tym okresie odnotowano największy rozwój malowideł ściennych (głównie fresków). Malarstwo ścienne dominowało wtedy we wnętrzach budynków sakralnych (Jones 1999; Skinner, Jolliffe 2018) i przedstawiało sceny z Biblii (Hauser 1974), ilustracje żywotów świętych, portrety monarchów, sceny obyczajowe, wydarzenia historyczne²², a także sceny batalistyczne i rytuały (Maluga 2019). Czasami malowidła miały charakter dekoracyjny. Najbardziej znanym przykładem malowideł z tego okresu są freski w Kaplicy Sykstyńskiej w Watykanie. Wspomniane wcześniej formy – fresk oraz al secco, przeżywały w tym czasie swój rozwój. Natomiast w XV wieku swój początek miał nowy etap w historii sztuki – kultura świecka zyskała na znaczeniu. W tym czasie wzrosła popularność sgraffito, a także powstały nowe formy, które można uznać za pierwotne formy sztuki publicznej, takie jak miedzioryt, linoryt czy malowidło iluzjonistyczne²³ (Farthing 2011).

W XIX wieku malarstwo ścienne (nazywane też wtedy monumentalnym) przeżywało głęboki kryzys z powodu osiągnięcia całkowitej niezależności przez obraz sztalugowy (Ałpatow 1964/1968). W sztuce wykształciły się nowe idee, które dawały artystom pewną swobodę (Estreicher 1973), co wywarło ogromny wpływ dla powstania sztuki publicznej. Zmiany, które zaszły dotyczyły postrzegania sztuki, wzrostu znaczenia jej roli oraz rangi artystów. Co więcej na ścianach przedstawiano już nie tylko sceny ze świata rzeczywistego, ale również abstrakcje czy subiektywne ulotne wrażenia. Rozwinął się wtedy symbolizm, który jeszcze bardziej umocnił przekonanie o komunikacyjnej roli sztuki. Na kształt współczesnych murali miał również wpływ zapoczątkowany w tym czasie realizm, który odnosił się do aktualnych wydarzeń z życia codziennego.

Do końca XIX w. malarstwo ścienne nie było lokalnie zakorzenione – stanowiło ono głównie dekorację. Malowidła, które były najbardziej zbliżone do współczesnych murali, tj. te

²² <https://sites.google.com/site/erikafpommern/06-sredniowieczne-malarstwo-scienne>, data dostępu: 17.11.2022 r.

²³ „Malarstwo (...), które poprzez (...) opracowanie różnych rodzajów perspektywy i przy stosowaniu skrótów stara się powierzchnię sklepienia i ściany przedstawić jako przestrzeń uciekającą w głąb, (...), często tworzącą złudzenie zatarcia granic między architekturą malowaną a rzeczywistą” (Słownik terminologiczny sztuk pięknych 2003, s. 158).

z czasów średniowiecznych, ukierunkowane były głównie na przedstawianie scen religijnych czy batalistycznych.

4.3.2 Rozwój malarstwa ściennego w XX wieku

Malowidła ścienne, które od początku średniowiecza można było odnaleźć prawie tylko w kościołach, w XX wieku coraz częściej przybierały formę świeckich murali umieszczanych na zewnętrznych ścianach budynków. Od tego czasu zauważalny było również zakorzenianie się murali w kulturze danego kraju, czy też w lokalnych uwarunkowaniach i odniesienie w treści i formie do tych uwarunkowań. Kolebką obecnego wizerunku murali stał się **Meksyk**. Ruch muralizmu meksykańskiego (*movimiento muralista mexicano*) był jednym z najważniejszych (jak nie najważniejszym) wydarzeniem w rozwoju muralizmu w ogóle (Krzywik 2022). Na początku XX wieku nastąpiły tam gwałtowne zmiany polityczne i społeczne, które doprowadziły do rewolucji w latach 1910-1917 (Maluga 2019). Ruch artystyczny wykorzystał rewolucję jako główny temat, kierując działania artystyczno-propagandowe przeciwko autorytaryzmowi, zbyt silnej pozycji Kościoła, a także wpływom obcego kapitału w Meksyku (Krzywik 2022). Celem takich działań było promowanie wartości politycznych, zbudowanie wizerunku narodowego i propaganda (Forker, McCormick 2009). Za prekursora murali w Meksyku uważa się Gerardo Murillo – autora manifestu, który wyrażał pragnienie zmiany społecznej i zmiany podejścia władz do codziennych problemów społeczeństwa (Krzywik 2022). Za pomocą malowideł ściennych rewolucjoniści docierali do społeczeństwa, które nie umiało pisać i czytać – służyły one komunikacji i rozpowszechnianiu treści społecznych i politycznych. Murale tworzyli Diego Rivera (Ryc. 4.4), José Clemente Orozco i David Alfaro Siqueiros, nazywani „Trójką wspaniałych” (*Los Tres Grandes*) (Łabędź 2019). W pracach odnosili się oni do kwestii społecznych. Ich twórczość zaczęła się prężnie rozwijać już po rewolucji meksykańskiej. Murale miały wtedy charakter dekoracyjny, ale przede wszystkim zawierały przekaz społeczny (Krzywik 2022). Murale, oprócz swojej propagandowej roli, zaczęły „budować tożsamość narodową poprzez przypominanie historii – zwłaszcza przedhiszpańskiej i rodzimej kultury” (Maluga 2019, s. 54). Można przez to powiedzieć, że murale były zakorzenione w kulturze tego kraju. Dzięki meksykańskim artystom-muralistom murale stały się narzędziem komunikacji społecznej i politycznej, co zaczęto wykorzystywać również w krajach europejskich.

Ryc. 4.4. Mural autorstwa Diego Rivery w Meksyku



Źródło: <https://pixabay.com/pl/illustrations/fresk-diego-rivera-meksyka%c5%84ski-3535498/>, data dostępu: 10.03.2023 r.

Przełomem dla zakorzenia murali w Europie były malowidła tworzone **w Irlandii Północnej**. Od jej powstania w 1922 r., przez czasy konfliktu na tym terenie, aż do czasów współczesnych murale są ważnym elementem środowiska wizualnego tego kraju (Hill, White 2012). Są symbolami przedstawiającymi dawne i obecne podziały polityczne oraz religijne Irlandii Północnej. Murale w tym kraju na początku były cechą protestanckiej unionistycznej kultury popularnej, kiedy to dekorowano nimi ściany dzielnic robotniczych w Belfaście (Hill, White 2012). Tworzono je, by wyrazić deklarację poczucia brytyjskiej tożsamości protestantów, wzmacniać segregację mieszkaniową i przekształcać tym samym obszary, na których mieszkali protestanci w „obszary protestanckie” (Forker, McCormick 2009).

Najważniejszym czynnikiem kształtującym charakter murali w Irlandii Północnej był konflikt zbrojny między katolikami a protestantami, który miał miejsce w latach 1968-1998 (Stasiak 2016). Zarówno jedna strona, jak i druga poprzez propagandowe malunki ścienne motywowała swoich zwolenników do walki z przeciwnikiem. Murale są w pewnym sensie kroniką zmian, ponieważ ukazują wszystkie ważne wydarzenia historyczne i polityczne, które działy się w tamtym okresie (Rolston 2010). Znajdują się one w większości na robotniczych terenach Irlandii Północnej, głównie w Belfaście i Derry, gdzie można znaleźć prawdopodobnie jedne z najświetniejszych murali w Europie (. Poziom estetyczny i artystyczny murali odgrywał tam drugorzędną rolę. Ważne było to, co mają one przekazać. Murale były nie tylko narzędziem walki ideologicznej, ale również wyrazem tożsamości i poczucia przynależności oraz nośnikiem informacji o rzeczywistości społecznej w wymiarze zarówno politycznym, jak i kulturowym (Rolston 2012; White 2011). Wśród murali można znaleźć malowidła odnoszące się m.in. do strajku głodowego z 1981 r. międzynarodowej solidarności z grupami rewolucyjnymi, czy

też do zamachu bombowego (Rapp 2012). Malunki były również wykorzystywane do promowania lojalistycznych grup paramilitarnych, a także do upamiętnienia zmarłych członków tych grup (Rapp 2012). W sumie powstało blisko dwa tysiące murali. Podobnie jak w przypadku meksykańskich malowideł – murale w Irlandii Północnej były silnie zakorzenione w lokalnych uwarunkowaniach i wydarzeniach.

Ryc. 4.5. Jeden z murali w Irlandii Północnej



Źródło: <https://pixabay.com/pl/photos/fresk-%c5%9bciana-ulica-protest-sztuka-6118516/>, data dostępu: 10.03.2023 r.

Współczesne podejście do murali jako jednej z form sztuki publicznej ukształtowały działania w **Stanach Zjednoczonych**, gdzie murale były najczęściej narzędziem wykorzystywanym przez władze. W ramach amerykańskiego programu Nowy Ład (*New Deal*), który był programem reform ekonomiczno-społecznych wprowadzonych przez prezydenta Franklina Roosevelta, którego celem było przeciwdziałanie skutkom Wielkiego Kryzysu w latach 1929–1933, zaproponowano Federal Art Project, którego celem był rozwój i finansowanie sztuk wizualnych w Stanach Zjednoczonych (Cartiere 2008), w tym właśnie murali. Setki kolorowych murali ozdobiły urzędy pocztowe, biblioteki, szkoły publiczne i inne budynki rządowe w całym kraju. Zapewniało to pracę artystom, którzy w czasie Wielkiego Kryzysu znajdowali się w trudnej sytuacji, ale umożliwiło to również Amerykanom większy dostęp do sztuki i kultury (Knight 2008).

Nowy Ład (*New Deal*) zapoczątkował nowe trendy w zakresie finansowania sztuki publicznej w dużych i małych miastach w Stanach Zjednoczonych, które rozwijały się praktycznie w całym XX wieku. Można powiedzieć, że w tym okresie doszło w pewnym sensie do nadania muralom statusu sztuki publicznej. Niektóre miasta – na wzór wcześniejszych programów federalnych – zaczęły wspierać lokalny świat sztuki, głównie łącząc to z rozwojem lokalnym. Przykładowo w latach 80. XX w. w Philadelphii został stworzony program (Mural Arts

Program) do walki z graffiti, finansowany przez lokalny samorząd. Program zakładał wykorzystanie murali do zmian na tym obszarze. Początkowo był to letni program dla trudnej młodzieży, ale z czasem rozrósł się do jednej z największych organizacji sztuki publicznej w USA (Rembeza 2016a). Umożliwił on profesjonalnym artystom i młodym mieszkańcom Philadelphii zaprezentowanie swojego talentu artystycznego w postaci murali (Moss 2010). Program przyniósł zmiany społeczne, ekonomiczne i przestrzenne w mieście, stając się narzędziem pobudzania publicznego dialogu i upodmiotowienia społeczności (Rembeza 2016a).

Murale z czasem zaczęły również pełnić inne role, które nie były odpowiedzią na lokalne wydarzenia lub nie odnosiły się do lokalnych uwarunkowań. Przykładowo **we Francji** celem tworzenia murali było najczęściej maskowanie ścian szczytowych, które stanowiły mankament przestrzeni publicznej i tym samym poprawa jej wyglądu. Natomiast rozwinęło się tam iluzjonistyczne malarstwo ściennie (Stępień 2010). Prym wśród twórców wiedli artyści-muraliści, którzy zrzeszeni byli w grupie pod nazwą Cité de la création, którzy stworzyli w 1987 r. jeden z najbardziej znanych murali iluzjonistycznych w Europie pt. „La Fresque des Canuts”. Można powiedzieć, że nastąpiło w pewnym momencie spłylenie roli murali i sztuki publicznej do roli ozdoby, co można nazwać przejawem „**odkorzenia** sztuki publicznej” – pełni ona jedynie estetyzującą rolę. Jednak zdarzały się, choć nielicznie, przykłady murali lokalnie zakorzenionych, jak np. **we Włoszech**, w szczególności w gminie Marentino. Stworzono tam serię kolorowych murali, które nawiązują do specyfiki regionu, tj. do hodowli pszczoł i produkcji miodu (Smoczyńska, Łapiński 2019).

W Polsce murale pojawiały się jeszcze przez II wojnę światową. Miały one charakter reklam, które przedstawiały nazwę firmy, jej slogan i czasami prostą ilustrację (Smoczyńska, Łapiński 2019). Mural był w tym czasie obwieszczeniem informującym o obecności danego przedsiębiorstwa na rynku (Mokras-Grabowska 2015). Malunki te w pewien sposób już były zakorzenione – ich treść przedstawiała polskie przedsiębiorstwa. W trakcie II wojny światowej murale były elementem wojny psychologicznej z okupantem (Smoczyńska, Łapiński 2019). Nie były to malunki na całą ścianę – malowano znaki kotwicy, czyli symbol Polski Walczącej (głównie kojarzony z Powstaniem Warszawskim), które były formą walki z agresorem, jak również dodawały otuchy walczącym. Malowidła te miały wtedy rolę polityczną i propagandową. Można powiedzieć, że były one w pewien sposób zakorzenione w ideach i wartościach wyznawanych głównie przez Powstańców z Warszawy.

Rozkwit murali w Polsce przypadł na czasy PRL-u (1952-1989). Były to znów głównie murale reklamowe, które informowały o tym co dana fabryka produkuje, mimo że paradoksalnie nie było to konieczne z uwagi na to, że kupowano to, co znajdowało się w sklepie (Stasiak

2016). Z uwagi na słabą kondycję ekonomiczną, brak wolnego rynku i konkurencji, produkty i usługi nie potrzebowały reklamy (Stępień 2010). Jak piszą Smoczyńska i Łapiński (2019, s. 13) „niemniej jednak, nawet w takich warunkach społeczno-ekonomicznych istniejące już murale spełniały rolę swoistych «komentatorów czy edukatorów społecznych» podkreślając choćby kwestie znaczenia promocji przedsiębiorstw i samego istnienia przedsiębiorczości”. Murale te najliczniej pojawiały się w Łodzi (Ryc. 4.6). Służyły one również w tym okresie do propagandy. Na ścianach i murach widniały hasła, które miały zagrzewać społeczeństwo do ciężkiej pracy ku chwale ojczyzny. Była to forma mobilizacji do wykonywania przez obywateli zadań wskazanych przez rząd.

Ryc. 4.6. Jeden z murali stworzony w okresie PRL (Łódź, ul. Sienkiewicza)



Źródło: zasoby własne.

W latach powojennych, poza reklamową i propagandową rolę, murale tworzone były w celu estetyzacji przestrzeni. Był to stosunkowo tani i dość efektywny sposób maskowania, czy też ozdabiania, często szpetnych ścian szczytowych budynków, które w pewnym momencie stały się najbardziej eksponowanymi ich fragmentami (Stępień 2010; Smoczyńska, Łapiński 2019). Murale określano wtedy mianem kolorowych motyli w szarych czasach PRL-u (Stępień 2010). Po stanie wojennym (po 1989 r.) nadeszła stagnacja czy wręcz zanik tworzenia murali, w szczególności tych reklamowych. Wynikało to z powszechnej irytacji społeczeństwa z uwagi na reklamowanie produktów, których dostępność była ograniczona. Murale odradzały się dopiero na przełomie XX i XXI w., a ich popularność znacząco wzrosła od ok. 2010 r. (Dymna, Rutkiewicz 2012). Na całym świecie nastąpiła wręcz moda na murale – przyjmuje się, że są one akceptowalnym, a nawet pożądanym elementem w przestrzeni miast, czy też są środkiem pobudzającym i promującym rozwój gospodarczy i społeczny, w związku z czym władze zachęcają do ich tworzenia (Mendelson-Shwartz, Mualam 2021). Współcześnie, coraz częściej

murale w treści, formie, ale też sam proces ich powstawania, zakorzeniane są w lokalnym kontekście, co zostanie przeanalizowane w rozdziale 6.

Od czasów prehistorycznych malarstwo ściennie, które było podwaliną wykształcenia się murali zmieniało swoją formę czy też rolę. Współczesne murale nawiązują do doświadczeń i dorobku wcześniejszych realizacji – każde zjawisko niewątpliwie wpłynęło na to jak są one postrzegane i jakie role pełnią w miejskiej przestrzeni publicznej. Od XX w. zauważalne jest pojawianie się wśród sztuki publicznej treści nawiązujących do lokalnych uwarunkowań przestrzeni, w której dana forma ma się znaleźć, jak również do społeczności tam zamieszkującej, czy też szerzej – do kultury kraju czy regionu.

4.4 Role murali w wielkomiejskiej przestrzeni publicznej

Na relacje sztuki publicznej z przestrzenią publiczną można spojrzeć przez pryzmat ról jakie pełni ta sztuka (w tym przypadku murale) w przestrzeni. Role sztuki publicznej są jednym z elementów konstytuujących te relacje. Przez setki lat malarstwo ściennie pełniło różnorodne role, co miało bezpośredni wpływ na współczesny wygląd fizyczny i treść murali. Jakie murale występują zatem obecnie w miejskiej przestrzeni publicznej? W literaturze można odnaleźć trzy klasyfikacje murali – każda z nich odnosi się do konkretnego kryterium. Występują więc klasyfikacje według:

- celu powstania muralu (Skinner, Jolliffe 2018),
- rodzaju muralu, wyróżnionego na podstawie funkcji i genezy malowidła (M. Duchowski i in. 2016),
- treści muralu (M. Duchowski i in. 2016).

Szczegółowe charakterystyki powyżej przedstawionych klasyfikacji zostały zestawione w tabeli X.

Pierwsza klasyfikacja, tj. według celu ich powstania, zaproponowana przez Sinnera i Jolliffe'a (2018) wyróżnia pięć typów murali: ekonomiczny, upamiętniający, komercyjny i artystyczny. Kolejną, tym razem według rodzaju murali, zaproponował Duchowski i in. (2016, s. 11). Jest to klasyfikacja opierająca się na funkcji i genezie malowidła. Wyróżniono cztery rodzaje murali: artystyczny, miejski, instytucjonalny oraz reklamowy. Trzecią klasyfikację – według treści – również zaproponowali M. Duchowski i in. (2016, s. 12). W tym przypadku nie jest istotne zaplecze finansowo-organizacyjne muralu, ale to, co chciano przekazać odbiorcy poprzez ten malunek, co stanowi jego sens, istotę. W związku z powyższym wyróżniają oni

cztery typy treści: artystyczną, upamiętniającą i historyczno-patriotyczną, społeczno-polityczną oraz komercyjną. Warto podkreślić, iż we wszystkich trzech klasyfikacjach występuje aspekt artystyczny, upamiętniający i komercyjny murali. Może świadczyć to o wyróżnianiu się w przestrzeni publicznej murali właśnie o takich cechach.

Jeszcze inaczej do kwestii kryteriów klasyfikujących murale podchodzą Abyzov i Chuieva (2021, s. 58-65). Dostrzegli oni trudności w ustaleniu szczegółowych kryteriów poprzez które można wyróżnić typy murali. Proponują zatem pięć możliwych ogólnych/szerokich kategorii klasyfikacji murali (Tab. 4.1):

- według relacji muralu z otoczeniem,
- według rodzaju budynku i relacji muralu z budynkiem, na którym został umieszczony,
- według tematu muralu,
- według rozwiązań kompozycyjnych i plastyczno-figuralnych zaproponowanych na muralu,
- według techniki wykonania muralu.

Tab. 4.1. Przegląd dotychczasowych kryteriów klasyfikacji murali

Kryteria	Opis
Cel powstania muralu (Skinner, Jolliffe 2018)	<ul style="list-style-type: none"> • mural ekonomiczny – powstaje z potrzeby znalezienia katalizatora rozwoju miasta, czy też narzędzia do jego upiększania lub rewitalizacji; • mural polityczny – celem jest przekazywanie komunikatów, wyrażanie poglądów politycznych, ukazywanie oporu wobec panującego systemu, czy też włączenie w kampanię wyborczą; • mural upamiętniający – powstaje z myślą o uczczeniu pamięci osób lub wydarzeń ważnych dla danej lokalizacji; • mural komercyjny – tworzony jest na potrzeby zareklamowania danego dobra lub usługi; • mural artystyczny – powstaje z potrzeby wypowiedzi i ekspresji artysty
Funkcja i geneza muralu (M. Duchowski i in. 2016)	<ul style="list-style-type: none"> • mural artystyczny – powstał w ramach festiwalu sztuki publicznej lub projektów artystycznych w przestrzeni miejskiej; oprócz swoich walorów artystycznych, nie pełni on specjalnej funkcji, ponieważ treść nie reprezentuje konkretnego przekazu; • mural „miejski” – powstał z inicjatywy czy na zlecenie władz miasta, w celu jego promocji lub upamiętnienia ważnych dla niego wydarzeń, miejsc lub osób; • mural instytucjonalny – inicjatorem były instytucje publiczne (np. instytucje kultury, ochrony środowiska), które chciały w ten sposób promować swoją działalność; • mural reklamowy – służy promowaniu danego dobra lub usługi, inicjatorami tego przedsięwzięcia są najczęściej agencje reklamowe pracujące dla danej jednostki lub też same przedsiębiorstwa czy korporacje
Treść muralu (M. Duchowski i in. 2016)	<ul style="list-style-type: none"> • treść artystyczna • treść upamiętniająca oraz historyczno-patriotyczna, • treść społeczno-polityczna, • treść komercyjna
Relacja z otoczeniem, forma i treść muralu (Abyzov, Chuiewa 2021)	<ul style="list-style-type: none"> • według relacji z otoczeniem – można tu wyróżnić murale znajdujące się w otoczeniu historycznym i niehistorycznym, murale podporządkowane otoczeniu i kontrastujące z nim, a także murale, które w całości znajdują się na kilku budynkach i tworzą jedną kompozycję lub kilka obrazów połączonych ze sobą tematycznie; • według rodzaju budynku i relacji z budynkiem, na którym został umieszczony – murale mogą być podzielone ze względu na funkcje jakie pełni budynek (mieszkalne, usługowe, produkcyjne), a także na murale, które są lub nie są dopasowane do architektury budynków; • według tematu muralu, tj. co przedstawia, o czym ma poinformować; • według rozwiązań kompozycyjnych i plastyczno-figuralnych zaproponowanych na muralu (np. na murale kontrastowe, monochromatyczne); • według techniki wykonania (np. podział na murale wykonane farbami akrylowymi i farbami w sprayu).

Źródło: opracowanie własne na podstawie: M. Duchowski i in. (2016), Skinner, Jolliffe (2018), Abyzov, Chuiewa (2021).

Jak pokazał ten krótki przegląd jest niezwykle mało klasyfikacji, które można zastosować do ustalenia typów murali. W literaturze udało się odnaleźć tylko cztery. To pokazuje, że występuje trudność w zamykaniu sztuki publicznej w sztywne ramy klasyfikacji. Co prawda, jak prezentowano wyżej, podejmowano próby w tym zakresie, jednak klasyfikacje te budzą wątpliwości i wykazują pewne nieścisłości. Przede wszystkim nie spełniają one podstawowych warunków każdej klasyfikacji, tj. rozłączności i zupełności. Wynika to z pewnej natury tego typu przejawów działalności artystycznej, tzn. tego, że murale pełnią jednocześnie wiele ról. Przykładowo w pierwszej i trzeciej klasyfikacji (według celu oraz według treści) widzimy rozróżnienie pomiędzy murałem komercyjnym i artystycznym, a przecież mural reklamujący jakieś treści może mieć jakieś walory artystyczne. Co więcej, np. mural upamiętniający może przedstawiać postać polityczną, co oprócz uczczenia pamięci może w pewien sposób stanowić przekaz polityczny, czy wyrażać poglądy polityczne danej grupy, która zleciła jego stworzenie. Inny przykład nieścisłości można zauważyć w drugiej klasyfikacji, w której kryterium różniącym jest rodzaj muralu. Mianowicie, mural miejski równie dobrze może mieć charakter instytucjonalny. Powyższe przykłady wykazują niespełnienie warunku rozłączności, ale można także wskazać na niezupełny (niewyczerpujący) charakter tych klasyfikacji – brakuje w nich przede wszystkim murali społecznych zarówno w treści, jak i tych które powstają przy zaangażowaniu społeczności, a także murali edukacyjnych. To wszystko pokazuje, że murale wymykają się klasyfikacji, co więcej – nie jest możliwe zbudowanie takiej klasyfikacji, która spełniałaby warunek rozłączności i zupełności.

Kluczem do uporządkowania murali może być wskazanie ich ról w wielkomiejskiej przestrzeni publicznej. Podejście to pozwoli w pewien sposób uporządkować murale występujące w tej przestrzeni. Na tej podstawie można ewentualnie mówić o typach murali – np. mural komercyjny to w domyśle mural, który pełni rolę medium treści komercyjnych, np. reklama dobra lub usługi. Należy przy tym wyraźnie zaznaczyć, że **murale nie pełnią tylko jednej roli** – przenikają się one i wzajemnie uzupełniają. W związku z tym jakkolwiek klasyfikacja murali nigdy nie będzie rozłączna. Co więcej, ze względu na dynamiczny rozwój tej formy sztuki publicznej, podział ten nie będzie również wystarczający. Pozwoli on jednak, jak już wspomniano, na uporządkowanie występujących murali, co będzie pomocne do dalszych opisów i analiz dotyczących istnienia i funkcjonowania tej formy sztuki publicznej w miejskiej przestrzeni publicznej.

Jakie zatem role pełnią murale w wielkomiejskiej przestrzeni publicznej? Wyróżniono następujące role: estetyzującą, edukacyjną, perswazyjną oraz upamiętniającą. W tym miejscu

raz jeszcze należy podkreślić, że w przypadku jednego muralu mamy do czynienia z występowaniem kilku ról na raz.

Rola estetyzująca

Powszechnie uważa się, że podstawową rolą murali w miejskiej przestrzeni publicznej jest estetyzacja, która w tym kontekście odnosi się do wizualnego upiększania tej przestrzeni, w tym procesów jej odnowy (Rura 2016). Uważa się, że murale, jako największa materialna interwencja artystyczna w przestrzeni, mają największą moc estetyzowania przestrzeni, w porównaniu do innych form sztuki publicznej. Często określa się murale jako urozmaicające dekoracje miast, czy nawet „liftingiem” i estetycznym ratunkiem dla zabudowy (Jaklewicz 2018). Zwraca się także uwagę na ogromne możliwości wykorzystania murali do zagospodarowania pustych szczytowych ścian budynków, są odsłonięte jako skutek rozbiórki sąsiedniego budynku lub nie zabudowania sąsiedniej działki lub też stanowią pozostałość po dawnych działaniach wojennych (Salij-Hofman 2022). Trudno jest jednak podać przykład muralu, który pełniłby tylko rolę estetyzującą, jednak stanowi ona trzon każdego muralu.

Estetyzująca rola murali najczęściej wykorzystywana jest w ramach rewitalizacji obszarów zdegradowanych, w celu poprawy ich fizycznego wizerunku i odnowy. Artystyczną estetyzację tych przestrzeni uważa się za kluczowy element ich transformacji. Stają się one często obszarami zainteresowania zarówno obecnych jak i potencjalnych mieszkańców, inwestorów, przedsiębiorców, a w dalszej perspektywie często także turystów. Jak wskazują Gralińska-Toborek i Kazimierska-Jerzyk (2014) za odmienioną, kwitnącą i coraz piękniejszą przestrzeń dzięki muralom bywała uznawana Łódź, która przed laty potrzebowała ożywienia i zmiany. We Wrocławiu natomiast dzięki kolorowym malowidłom zapomniane osiedlowe zaniedbane podwórka stały się jedną z atrakcji miasta (Ryc. 4.7).

Ryc. 4.7. Murale o roli estetyzującej i rewitalizującej (Wrocław, Osiedle Nadodrze)



Źródło: zasoby własne.

Dzięki współpracy artystów, studentów szkół artystycznych, urzędników miejskich instytucji, przedsiębiorców i mieszkańców przestrzeń ta, w sensie wizualnym, nabrała indywidualnego charakteru (Grochowska 2013).

Rola edukacyjna

Murale przez swoją powszechną wizualną dostępność mogą stanowić znaczący nośnik treści edukacyjnych, przez co przestrzeń publiczna staje się nieograniczoną platformą edukacji, która wręcz sama „zachęca” do zapoznania się z daną treścią. Codzienny kontakt z muralem, może nie tylko pomóc w rozwijaniu wiedzy artystycznej i zainteresowania współczesną sztuką, czy też uwrażliwiać na nią społeczeństwo. Przede wszystkim umożliwia zapoznanie się z edukacyjnymi treściami w zakresie życia społecznego, historii, ekologii, czy nawet literatury np. w czasie spaceru, czy drogi do pracy lub szkoły. Oprócz ostatniego przykładu treści, każda z nich może być przedstawiona również w postaci innej materialnej lub performatywnej formy sztuki publicznej, jednak z uwagi na względną trwałość murali (w przeciwieństwie do form performatywnych treść wytworu może być dłużej eksplorowana, przez co lepiej zapamiętywana), możliwość umieszczania napisów lub całych sekwencji (co może być trudne do zaprezentowania w postaci rzeźby czy instalacji), antysmogowy materiał użyty do wykonania malowideł (farby antysmogowe), a w szczególności z uwagi na wspomniany już rozmiar muralu i jego wizualną dostępność, mural wydaje się być najwłaściwszym miejscem do umieszczania treści tego typu.

Murale pełniące rolę edukacyjną mogą informować czy też nawet uświadamiać społeczeństwo na temat zjawisk i problemów społecznych, wpłynąć na ich decyzje lub działania, jak również sprowokować do dyskusji na ważne społeczne tematy. Wśród nich pojawiają się murale odnoszące się do walki z nienawiścią, dyskryminacją, wykluczeniem, rasizmem (Ryc. 4.8) lub przemocą, informujące i zarazem szerzące wiedzę o chorobach dotykających społeczeństwo (Ryc. 4.9) oraz będące wyrazem wsparcia i motywacji (Ryc. 4.10). Ich inicjatorami są najczęściej stowarzyszenia i organizacje zajmujące się problemem danej grupy społecznej lub same grupy, jak również artyści, którzy coraz liczniej angażują się w działania na rzecz społeczności (tzw. artywizm). Murale są swoistym medium, które zapewnia grupom wykluczonym dostęp do szerszego audytorium. Treść muralu może przedstawiać problem wprost, ale także jej znaczenie może zostać ukryte.

Ryc. 4.8. Mural nawiązujący do walki z rasizmem i nietolerancją (Poznań, ul. Estkowskiego)



Źródło: zasoby własne.

Ryc. 4.9. Mural fundacji Rak'n'Roll uświadamiający o chorobach na nowotworach w ciąży (Warszawa, ul. Wronia)



Źródło: zasoby własne.

Ryc. 4.10. Mural „Poznanianki” (Poznań, ul. Dąbrowskiego)



Źródło: zasoby własne.

W ramach edukacyjnej roli murali można także wyróżnić m.in. murale ekologiczne, które coraz częściej pojawiają się na ścianach budynków czy murów. Wśród eko-murali można wyróżnić dwa typy malowideł: murale, które swoją treścią mogą wpłynąć na świadomość ekologiczną odbiorcy, a także malowidła, które ze względu na wykorzystane na ich stworzenie farby, mogą pomóc w zmniejszeniu zanieczyszczenia powietrza. W przypadku pierwszego typu, ekologiczna treść murali ma za zadanie wpłynąć na wrażliwość ekologiczną i wiedzę człowieka o środowisku przyrodniczym, skłaniać do refleksji nad jego problemami, propagować ekologiczne nawyki, a także wzbudzać gotowość do działania na rzecz poprawy środowiska (Ryc. 4.11).

Ryc. 4.11. Mural o treści ekologicznej (Poznań, ul. Połabska)



Źródło: zasoby własne.

Najczęściej murale te przedstawiają problemy związane ze zmianami klimatu, z zanieczyszczeniami środowiska, gatunkami zwierząt i roślin, które zagrożone są wyginięciem, czy też nasilającą się wycinką drzew.

Drugi typ to tzw. murale antysmogowe. Jest to jedna z najnowszych technik wykonywania tej formy sztuki publicznej. Wykorzystuje się w tym celu specjalne farby fotokatalityczne, których skład chemiczny pozwala na oczyszczanie powietrza ze szkodliwych substancji w procesie katalizy. Proces ten można w uproszeniu porównać do fotosyntezy, a murale – do drzew²⁴. Badania pokazują, że mural namalowany taką farbą ma właściwości redukcji zanieczyszczeń i oczyszczania powietrza. Farby te są bezpieczne dla zdrowia ludzi, zwierząt i roślin. Można spotkać dwa rodzaje murali, które zostały stworzone przy użyciu farb fotokatalitycznych: murale, które mają pełnić tylko funkcję antysmogową – ich treść i przekaz nie mają związku z kwestiami środowiskowymi (Ryc. 4.12) – oraz malowidła, które pełnią podwójną rolę: antysmogową i uświadamiającą (informującą) o problemach środowiska (Ryc. 4.13).

Ryc. 4.12. Mural nieprzedstawiający treści ekologicznych namalowany farbą o właściwościach antysmogowych (Warszawa, ul. Wolska)



Źródło: zasoby własne.

Ryc. 4.13. Mural przekazujący treści ekologiczne, który został namalowany farbą o właściwościach antysmogowych (Poznań, ul. Słowackiego)



Źródło: zasoby własne.

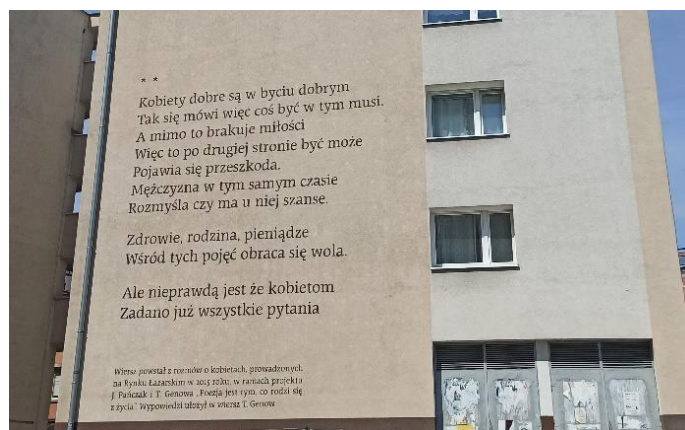
Mural w tym przypadku może w pewnym sensie pełnić rolę „nauczyciela”, który przekazuje informacje na temat losów i przyszłości planety i zdrowia ludzi. We współczesnym, zabieganym świecie, przemieszczając się w przestrzeni publicznej, społeczeństwo często omija wolontariusza, który będzie chciał przekazać informacje czy ulotkę dotyczącą zagrożeń ekologicznych lub sposobów ich minimalizowania. Unika się również rozmów z osobami, które

²⁴ <http://nietak.eu/przeciwsmogowy-mural-antysmogowy/>, data dostępu: 29.09.2021 r.

w ramach organizacji na rzecz środowiska dzwonią lub pojawiają się przed drzwiami mieszkań. Badania pokazują, że mijając ścianę budynku z muralami, który przekazuje istotne treści dotyczące problemów środowiska, gwarantowane jest co najmniej 30 sekund uwagi²⁵.

Kolejnym przykładem muralu pełniącego rolę edukacyjną jest mural typograficzny, nazywany również literackim lub tekstowym (Ryc. 4.14). Coraz częściej na ścianach pojawiają się dzieła poetyckie, obszerne fragmenty innych utworów literackich znanych wielkich artystów lub tych początkujących, cytaty, czy też przewrotne i czasem żartobliwe zdania, które kryją głębszy przekaz (Łabądź 2019). Idea sprzyja niecodziennej promocji literatury i czytania. Nie trzeba odwiedzać instytucji kultury, aby móc podziwiać doświadczać lirycznej formy. Murale stały się niekonwencjonalnym sposobem upublicznienia twórczości poetów, co może w znacznie większym stopniu rozwijać potrzebę sięgnięcia po tomik poezji w szczególności w przypadku młodzieży. Podemska-Kałuża (2017) podaje, że uczniowie liceów i gimnazjów dostrzegli i żywo komentowali ten niecodzienny pomysł przedstawiania dzieł literackich – zapisywali oni tytuł wiersza na urządzeniach mobilnych, w celu późniejszego poszukiwania tekstu w Internecie, a nawet w bibliotekach cyfrowych i tradycyjnych. Jak widać, ta specyficzna naścienna forma popularyzacji poezji i innych tekstów otwiera perspektywę bliższego spotkania z literaturą. Co więcej, umieszczanie poezji na murach i ścianach wnosi do przestrzeni publicznej trwały element sztuki – wiersze "zagadują" przechodnia, skłaniają do refleksji, czy wręcz napominają.

Ryc. 4.14. Mural typograficzny powstały w ramach akcji „Poezja jest tym, co rodzi się z życia” (Poznań, ul. Lodowa)



Źródło: zasoby własne.

²⁵ <https://popsop.com/2017/01/street-art-solves-ecological-problems/>, data dostępu: 24.08.2021 r.

Rola perswazyjna (reklamowa, polityczna, kibicowska)

Mural może odgrywać w miejskiej przestrzeni publicznej także rolę perswazyjną. W jej ramach można wyróżnić murale komercyjne (reklamowe). Te naścienne obrazy mogą zastąpić reklamy umieszczane na billboardach lub plakaty reklamowe. W ten sposób malowidło „przemycia” przekaz marketingowy pod osłoną formy nie kojarzącej się z wszechobecnym nadmiarem informacji w przestrzeni, który zaburza jego percepcję i estetykę, nazywanym zanieczyszczeniem wizualnym (*visual pollution*). Murale wydają się być kompromisem pomiędzy przeciwnikami a zwolennikami reklamy w przestrzeni miejskiej, zwłaszcza gdy współczesny krajobraz miejski jest nasycony treściami wizualnymi, co odgrywa coraz większe znaczenie w życiu społeczeństwa (Łosiewicz 2009). Co więcej, malowana forma reklamy, która nie jest powielona komputerowo zapewnia jej większą autentyczność i niepowtarzalność, co decyduje o jej większej akceptowalności w przestrzeni publicznej (Finkielsztejn 2015). W ramach roli reklamowej można wyróżnić murale promujące pewne dobro bądź usługę – np. sieć sklepów (Ryc. 4.15), seriale lub filmy (Ryc. 4.16), aplikacje (Ryc. 4.17), produkt (Ryc. 4.18). W miejskiej przestrzeni publicznej można również dostrzec murale popularyzujące jakąś ideę, czy też takie, które pomagają w promocji danej przestrzeni lub miasta „na zewnątrz” (Rura 2016). Należy w tym miejscu wyraźnie zaznaczyć, że murale o roli reklamowej z założenia są formą nietrwałą – malunek zmienia się co jakiś czas na inną reklamę.

Ryc. 4.15. Mural reklamujący sieć handlową (Poznań, róg ulic Gajowej i Bukowskiej)



Źródło: zasoby własne.

Ryc. 4.16. Mural promujący serial (Gdynia, ul. Partyzantów)



Źródło: zasoby własne.

Ryc. 4.17. Mural reklamujący aplikację z dostępem do muzyki (Poznań, ul. Głogowska)



Źródło: zasoby własne.

Ryc. 4.18. Mural reklamujący markę odzieżową (Warszawa ul. Tamka)



Źródło: zasoby własne.

Drugim rodzajem muralu, który pełni rolę perswazyjną jest mural polityczny, który można nazwać także propagandowym. Jak pokazał rozdział 4.3 o ewolucji malowideł ściennych, były one często były wykorzystywane jako forma oporu wobec działań władz, wyraz walki z systemem, czy też narzędzie propagandy. Obecnie można zobaczyć w przestrzeni publicznej murale przedstawiające postacie związane z polityką – szefów rządów, ale także bojowników lokalnych wojen, jak również napisy i hasła głoszące pewne idee polityczne lub odnoszące się do kampanii wyborczych, a także malowidła wyrażające manifesty (Ryc. 4.19). Celem funkcjonowania takich murali w miejskiej przestrzeni publicznej jest próba ukształtowania określonych poglądów i zachowań społeczeństwa. Murale o roli politycznej tworzone są zarówno odgórnie, jak i oddolnie. Do grupy odgórnych inicjatorów można zaliczyć przedstawicieli partii politycznych czy władz, natomiast oddolne aktywności są wszczynane przez ruchy społeczne, organizacje pozarządowe, jak również przez samych artystów. W pierwszym przypadku murale mają zazwyczaj charakter autorytarny, często dystrybuując treści nacjonalistycznej propagandy (Rolston 2011). Paradoksalnie to (tj. malowidła ścienne), co dawniej było przeciwko władzy, dziś jest przez nią wykorzystywane. Murale tworzone oddolnie cechują się antysystemowym przekazem – wyrażają zazwyczaj sprzeciw wobec represji (Rolston 2011). Murale sprawiają, że miasto staje się przestrzenią ideologiczną. Pokazuje to aktywną i sprawczą rolę muralu.

Ryc. 4.19. Mural „Konstytucja” powstały z inicjatywy ruchu społecznego Obywatele RP (Poznań, ul. 27 Grudnia)



Źródło: zasoby własne.

W treści murali o roli politycznej nawiązuje się zarówno do historii, ale zdarza się, że polityczna treść murali ma charakter ironiczny – artyści wykorzystują ironię jako komentarz do rzeczywistości. Warto wspomnieć, że w okresie lockdownu, spowodowanego pandemią Covid-19, wykorzystywano murale do wspierania społeczeństwa w tym czasie – przedstawiały one hasła motywujące, jak również podziękowania dla służby medycznej za ich poświęcenie i wykonywaną pracę. Co więcej, murale były narzędziem prosczepionkowej propagandy władz rządowych. W przypadku tego rodzaju murali należy zwrócić uwagę na fakt, że w odróżnieniu od międzynarodowej sceny twórców sztuki publicznej (jak i street artu) polscy artyści długo unikali tematów politycznych i światopoglądowych, jednak w ostatnim czasie wzrosło wśród nich zainteresowanie tymi kwestiami.

Murale mogą być również sceną dla dyskusji społeczno-politycznej. W miejskiej przestrzeni publicznej można odnaleźć malowidła, które są formą protestu wobec obowiązującego systemu lub decyzji władz rządzących. Odwołują się one do poczucia niesprawiedliwości społecznej, a także wyrażają niezadowolenie z powszechnie panujących norm czy zmian – stanowią reprezentację określonych poglądów społeczeństwa (Krzywik 2022). Mural może być komentarzem, recenzją lub oceną ważnego społecznie wydarzenia czy też jakiegoś problemu (Smoczyńska, Łapiński 2019).

Jednym ze specyficznych rodzajów murali, które w pewien sposób odgrywają rolę perswazyjną są murale kibicowskie (Ryc. 4.20). Murale te są w pewnym sensie jednym ze sposobów manifestacji poglądów i odczuć grupy społecznej, jaką są kibice. Nie chodzi tu o nielegalnie wymalowane, zazwyczaj nielegalnie nazwy czy emblematy klubów sportowych. Mowa tu

o przemyślanych, zaprojektowanych i stworzonych na podstawie właściwych zgód malowidła zajmujące zazwyczaj całą ścianę, które coraz częściej pojawiają się w miejskiej przestrzeni publicznej. Przedstawiają one zawodników danego klubu piłkarskiego lub pojedynczych sportowców, wizualne atrybuty takie jak logo, barwy klubowe lub także nazwę zespołu (czy też nazwisko przedstawionego sportowca). Celem ich powstania jest wyrażenie wsparcia i uwielbienia dla zawodników, uczczenie pamięci kluczowych dla historii sportu postaci, jak również celebrowanie jubileuszu istnienia zespołu. Tworzenie murali kibicowskich ma charakter pewnego rodzaju naznaczania terenu.

Ryc. 4.20. Mural kibiców klubu piłkarskiego (Dortmund)



Źródło: zasoby własne.

Rola upamiętniająca

Murale stały się w ostatnich latach popularną formą upamiętniania. Są one swoistymi symbolami, których celem jest podtrzymywanie pamięci zbiorowej. Wśród nich można spotkać malowidła przedstawiające:

- znaczące wydarzenia historyczne (o skali lokalnej lub krajowej),
- dawny wizerunek danej przestrzeni (np. nieistniejącą już architekturę lub usługi),
- ważne dla społeczeństwa i słynne postacie.

Pierwszy rodzaj murali ma najczęściej charakter historyczny i patriotyczny. Ich celem jest przypomnienie ludziom o wydarzeniach, które miały wpływ na losy kraju lub miasta. W miejskiej przestrzeni publicznej występują murale upamiętniające I lub II wojnę światową, powstania, czy bitwy. Przedstawiają one najczęściej napis informujący, które wydarzenie upamiętnia (np. „Powstanie Wielkopolskie”) oraz jego datę, często również flagę narodową, godło, a także jak postacie żołnierzy lub dowódców (Ryc. 4.21). Zazwyczaj są one tworzone z okazji przypadającej rocznicy wydarzenia (Ryc. 4.22).

Ryc. 4.21. Mural o charakterze patriotycznym (Poznań, róg ulic Połabskiej i Armeńskiej)



Źródło: zasoby własne.

Ryc. 4.22. Mural namalowany z okazji setnej rocznicy Powstania Wielkopolskiego (Poznań, ul. Połabska)



Źródło: zasoby własne.

Drugi rodzaj to murale, które tworzone są często na podstawie starych fotografii lub pocztówek. Pokazują one jak wyglądało dane miejsce przed laty zanim np. przez działania wojenne zostały zniszczone lub zmienione na podstawie decyzji administracyjnych. Przypominają one o historiach i losach zamieszkującej tam społeczności, o charakterystycznych dla danych czasów pojazdach lub stylach architektury, jak również o usługach i sklepach z dawnych lat (Ryc. 4.23). Zarówno w przypadku upamiętnienia wydarzeń jak i miejsc trudno byłoby to przedstawić za pomocą innej formy sztuki publicznej niż murale z uwagi na ich formę umożliwiającą zobrazowanie wymienionych treści.

Ryc. 4.23. Mural przedstawiający charakterystyczne budynki dawnej dzielnicy żydowskiej (Warszawa, ul. Prózna)



Źródło: zasoby własne.

W ostatnim czasie coraz częściej na ścianach budynków czy murach pojawiają się murale upamiętniające postaci. Wyparły one w tej kwestii tradycyjne formy upamiętniania występujące w przestrzeni publicznej, tj. pomniki lub rzeźby. Jak pisze Salij-Hofman (2022, s. 109) „nowoczesne murale mogą być odpowiedzią na problemy uhonorowywania zasłużonych osób: bez patosu, jaki niesie ze sobą tradycyjny pomnik, ale też bez infantyilizacji, charakterystycznej dla pomnika-ławeczki”. Współcześnie, gdy społeczeństwo tak bardzo dąży do równości i sprawiedliwości społecznej gloryfikowanie i honorowanie postaci napotyka na opór z ich strony. Mimo tego wciąż istnieje potrzeba upamiętniania ważnych dla społeczeństwa postaci, jednak bez nadmiernego patetyzmu i pompatyczności/podniosłości. To sprawiło, że murale coraz częściej wykorzystuje się do tego celu. W przeciwieństwie do pomników murale wydają się być bezpretensjonalną formą dla uczczenia pamięci osób nie tylko takich, które są związane z władzą, dowództwem w trakcie wojen lub znane są na arenie międzynarodowej (np. znani kompozytorzy). Wykorzystywane są również dla upamiętnienia postaci z niedawnej przeszłości (a nawet współczesności), które wywarły znaczący wpływ na inne sfery, m.in. na sferę kultury, nauki czy polityki. Coraz częściej można dostrzec murale z podobiznami literatów, gwiazd muzyki, aktorów (Ryc. 4.24), naukowców (Ryc. 4.25), osobistości politycznych (Ryc. 4.26), czy sportowców (Ryc. 4.27).

Ryc. 4.24. Mural z wizerunkiem aktorki Krysiny Feldman (Poznań, Osiedle Młodych)



Źródło: zasoby własne.

Ryc. 4.25. Mural przedstawiający laureatkę Nagrody Nobla w dziedzinie fizyki (Katowice, rektorat Uniwersytetu Śląskiego)



Źródło: zasoby własne.

Ryc. 4.26. Mural upamiętniający polskiego polityka Jacka Kuronia (Warszawa, ul. Żłota)



Źródło: zasoby własne.

Ryc. 4.27. Mural upamiętniający piłkarza Jana Furtoka (Katowice, ul. Graniczna)



Źródło: zasoby własne.

Murale wydają się być w tym przypadku kompromisem, ponieważ odzwierciedlenie ich podobizn w postaci pomników napotkałoby na dezaprobatę ogółu społeczeństwa z uwagi na podświadome zarezerwowanie tej formy dla upamiętnienia i sławienia najczęściej wielkich wodzów i władców, czy też ze względu na powszechne przekonanie o doniosłości tej formy przeznaczonej tylko dla nielicznych i najbardziej zasłużonych.

Często również z powodów ideologicznych niektóre osoby nie miałyby szans na upamiętnienie w postaci pomników – np. Lech Wałęsa jest jedną z tych osób, których chęć upamiętnienia wzbudzała często niezadowolenie pewnych grup społecznych, dlatego właśnie powstały murale na jego cześć (Ryc. 6.23). Murale z podobizną Lecha Wałęsy także w kilku przypadkach wywoływały poruszenie i niezadowolenie. Przykładowo w 2019 r. w Poznaniu, spółdzielcza Rada Osiedla Wichrowe Wzgórze po konsultacji projektu muralu z mieszkańcami, zgłosiła sprzeciw wobec umieszczenia postaci Lecha Wałęsy w projekcie muralu. Twórcy i inicjatorzy przychylni się do prośby i projekt ten zastąpiono innym. Murale nie upamiętniają wyłącznie postaci już nieżyjących – mogą być także wyrazem uznania dla obecnie działających i ważnych dla społeczeństwa jednostek.

Jak przedstawiono, murale pełnią wiele ról wielkomiejskiej przestrzeni publicznej. Mają one złożony charakter – nie są tylko dekoracją czy obrazem na ścianie budynku. Przestrzeń stała się płótnem dla wyrażania pewnych wartości i idei, komunikowania o problemach, edukowania, podtrzymywania pamięci zbiorowej i honorowania. Rozmiar i lokalizacja tej

formy sztuki publicznej sprawia, że ma ona prawie pewną gwarancję na bycie zauważoną, co może skłaniać do refleksji czy motywować do działania.

Czy każdy mural ma pozytywny wpływ na wielkomiejską przestrzeń publiczną?

Przedstawione powyżej role murali kreują niemal wyłącznie pozytywny ich wizerunek i wymiar dla miejskiej przestrzeni publicznej, zarówno tej fizycznej jak i społecznej. Tymczasem mają one swoją ciemną stronę, o której tak wiele się nie mówi – pod wachlarzem pozytywnych efektów ich funkcjonowania kryją się pewne mankamenty.

Niektórzy sceptycznie podchodzą do roli murali w rewitalizacji obszarów zdegradowanych. Wynika to głównie z przeświadczenia decydentów o tym, że samo umieszczenie muralu na takim obszarze jest w stanie wyprowadzić ten obszar ze stanu kryzysowego. Przeciwnicy takiego rozwiązania zauważają, że murale nie odpowiadają na palące problemy (społeczne, ekonomiczne, środowiskowe, techniczne) mieszkańców danego obszaru, tylko wręcz je zasłaniają tworząc iluzję dziejących się tam zmian. Co więcej, wielu badaczy wskazuje, że murale (a także inne formy sztuki publicznej) mogą być przyczynkiem do rozwoju gentryfikacji na obszarze, na którym powstały (Cameron, Coaffee 2006; Grochowska 2013; Palermo 2014).

Wątpliwości co do zasadności powstawania murali nie dotyczą tylko obszarów zdegradowanych. Przykładowo, mieszkańcy bloku komunalnego w Białymstoku wyrażali niezadowolone z powodu powstania muralu na ścianie ich budynku²⁶. Ta dezaprobata wynikała z przeznaczenia środków na stworzenie muralu, zamiast na ich wykorzystanie na poprawę jakości technicznej budynku, który zamieszkują (m.in. na usunięcie wilgoci, poprawienie pogarszającej się elewacji, remont balkonów).

Wątpliwości wzbudzają także eko-murale stworzone z tzw. farb antysmogowych. Truffier-Boutry i in. (2017) stwierdzili, że ich wpływ na poprawę jakości powietrza może być niewielki. Co więcej, wykazali oni, że poprzez rozbijanie cząsteczek, które odpowiadają za zanieczyszczenia, w powietrzu pojawiają się inne szkodliwe substancje pochodzące właśnie z tej farby, która ulega wtedy degradacji. Badacze ustalili, że wpływ takich farb na oczyszczanie powietrza jest wątpliwy i nie należy przeceniać ich wpływu na jego jakość.

Największe kontrowersje wzbudzają murale oddające hołd postaciom historycznym, głównie żołnierzom wyklętym, za sprawą których mniej więcej od 2013 r. (Warmuz 2018) Polska stała się swego rodzaju „muzeum żołnierzy wyklętych”. Frąckiewicz (2015) wskazuje,

²⁶ <https://bialystok.naszemiasto.pl/komu-przeszkadza-mural-konstytucja-prezydent-bialejostoku/ar/c9-9063511>, data dostępu: 14.11.2022 r.

że w Polsce mamy do czynienia z klęską urodzaju jeśli chodzi o powstawanie murali. Drozdowicz (2018) dodaje, że stawia się na ilość, a nie na jakość malowideł i przywołuje termin „muraloży”, który odnosi się do przesytu, nadmiaru murali oraz festiwalizacji tego zjawiska. Wskazuje się, że forma ta została już bardzo wyeksploatowana głównie przez władze miast głównie do upamiętnienia wydarzeń historycznych. Mimo, że są one wyrazem hołdu i szacunku i służą edukacji historycznej, w opinii wielu są patetyczne i wywołują raczej konsternację niż zainteresowanie²⁷.

Inne krytyczne argumenty dotyczą zredukowania roli murali do roli estetycznej, niezadowolającej jakości prac czy ich niedopasowania do otoczenia architektonicznego (Statucki 2019). Salij-Hofman (2022) zadaje także pytanie na temat zasadności wykorzystywania murali do upamiętniania. Murale co prawda są względnie trwałą formą sztuki publicznej, jednak mogą być narażone na nietrwałą egzystencję z powodu zamalowania (wandalizm lub celowe działania usuwające mural), wyblaknięcia z uwagi na bezpośredni wpływ warunków atmosferycznych na mural, czy też pogorszenia jakości ściany, na której się znajduje. W związku z tym pojawiają się wątpliwości czy mural może służyć jako nośnik pamięci.

Podsumowanie najważniejszych korzyści i niekorzyści funkcjonowania murali w wielkomiejskiej przestrzeni publicznej przedstawiono w tabeli 4.2.

Tab. 4.2. Korzyści i niekorzyści murali w wielkomiejskiej przestrzeni publicznej

Korzyści	Niekorzyści
<ul style="list-style-type: none"> • pomagają popularyzować sztukę i oswajać masowego odbiorcę z twórczością artystyczną • mogą być nośnikami treści edukacyjnych: stanowią swoisty kanał komunikacji na temat zjawisk i problemów społecznych, ekologicznych • dają możliwość aktywizacji społeczności, oswojenia przestrzeni (wytworzenia miejsca), a także nawiązania relacji między człowiekiem a miejscem oraz między członkami społeczności, którzy są zaangażowani w proces powstawania murali 	<ul style="list-style-type: none"> • narażone są na nietrwałą „egzystencję” – mogą zostać zamalowane, celowo uszkodzone lub nastąpić może proces ich degradacji (np. wyblaknięcie, ubytki w tynku), co niekorzystnie może wpłynąć na krajobraz miejski – odpowiedzialność za murale jest niedookreślona • nie odpowiadają na podstawowe problemy (społeczne, ekonomiczne, środowiskowe, techniczne) mieszkańców danego obszaru, ale mogą je wręcz zasłaniać – często traktuje się sztukę publiczną jako remedium na niekorzystne zjawiska, jednak czasem tworzą iluzję dziejących się w danej przestrzeni zmian

²⁷ https://www.bryla.pl/bryla/56,85301,20839870,Murale_czy_zawsze_zdobia.html, data dostępu: 14.11.2022 r.

Korzyści	Niekorzyści
<ul style="list-style-type: none"> • mogą stanowić kompromis pomiędzy przeciwnikami a zwolennikami reklamy w przestrzeni miejskiej – malowana forma reklamy, która nie jest powielona komputerowo zapewnia jej autentyczność i niepowtarzalność, co decyduje o jej większej akceptowalności w przestrzeni publicznej • dają możliwość zagospodarowania pustych szczytowych ścian budynków i upiększenia przestrzeni 	<ul style="list-style-type: none"> • coraz częstsze powstawanie murali może w niektórych przestrzeniach prowadzić do „muralozy”, tj. przesytu, nadmiaru murali • zamiast tworzyć przestrzeń inkluzywną i swojską, może wykluczać wywołując kontrowersje, oburzenie i konflikty o przestrzeń publiczną, co więcej mogą być nawet początkiem rozwoju gentryfikacji

Źródło: opracowanie własne na podstawie Conrad (1995); Hein (1996); Taborska (1996); Cameron, Coaffee (2006); Palermo (2014); Paliś (2017).

5 Artyfikacja wielkowiejskiej przestrzeni publicznej za pomocą kreowania murali

5.1 Założenia badania

Celem tego rozdziału jest rekonstrukcja procesu artyfikacji wielkowiejskiej przestrzeni publicznej za pomocą kreowania murali. Na początku zostaną scharakteryzowani aktorzy, którzy biorą udział w tym procesie oraz ich role. Następnie szczegółowo opisany zostanie sam proces artyfikacji wielkowiejskiej przestrzeni publicznej za pomocą kreowania murali. Opis ten opiera się na wynikach indywidualnych wywiadów pogłębionych przeprowadzonych z aktorami tego procesu. Wybór takiej metody wynikał z kilku kwestii. Po pierwsze, kreowanie przestrzeni kulturowej poprzez sztukę publiczną (artyfikacja przestrzeni) jest złożonym procesem. Aby zrozumieć i ocenić efektywność tego procesu, badania sztuki publicznej w przestrzeni publicznej powinny być przede wszystkim oparte na podejściu jakościowym, z uwagi na fakt, że zagadnienie to jest złożone i trudne do uchwycenia ilościowo. Po drugie, badania jakościowe pozwalają na zbieranie szczegółowych i wnikliwych danych na temat doświadczeń i perspektyw różnych grup aktorów biorących udział w tym procesie. Po trzecie, podejście oparte na badaniach jakościowych pozwala zrozumieć złożone związki między sztuką publiczną a przestrzenią publiczną i społecznością lokalną, co daje możliwość zbadania wpływu sztuki publicznej na rozwój kultury i społeczności oraz na kreowanie przestrzeni kulturowej.

W celu pełniejszej wizualizacji procesu artyfikacji przestrzeni, wypowiedzi aktorów w niniejszym rozdziale zostaną zilustrowane przykładami, jak również zostaną bezpośrednio odniesione do literatury. Nawiązania do literatury i przykładów pozwolą na usystematyzowanie i rozszerzenie perspektyw badawczych, jak również na uzupełnienie badań jakościowych o kontekst historyczny i kulturowy, co niezbędne jest do pełnego zrozumienia roli sztuki publicznej w przestrzeni publicznej. Mogą one pomóc również w zidentyfikowaniu trendów i zmian w podejściu do sztuki publicznej w przestrzeni publicznej w różnych okresach. Zastosowanie przykładów i odniesień do literatury zilustruje jak sztuka publiczna wpływa na przestrzeń publiczną i odwrotnie – jak przestrzeń publiczna wpływa na sztukę publiczną. Wreszcie, nawiązywanie do przykładów i literatury może pomóc w krytycznej ocenie i analizie sztuki publicznej w przestrzeni publicznej

Proces artyfikacji przestrzeni za pomocą kreowania murali może odbywać się w dwójki sposób: jednostkowo (powstają pojedyncze projekty murali) oraz zbiorowo w postaci festiwalu murali. W związku z powyższym, w ostatniej części tego rozdziału, przedstawiona

zostanie druga możliwość artyfikacji przestrzeni, na przykładzie festiwalu murali w posocjalistycznym osiedlu mieszkaniowym w Gdańsku.

5.2 Aktorzy i ich role w procesie artyfikacji wielkomiejskiej przestrzeni publicznej za pomocą kreowania murali

Przed przejściem do opisu etapów i uwarunkowań procesu artyfikacji przestrzeni za pomocą kreowania murali w miejskiej przestrzeni publicznej, należy zwrócić uwagę na aktorów biorących w nim udział oraz na ich role. Badania pozwoliły zidentyfikować cztery grupy aktorów biorących udział w tym procesie:

- administrację publiczną – podmioty, organy i instytucje, które odpowiadają za realizację zadań realizowanych na rzecz interesu publicznego (Izdebski, Kulesza 1999),
- organizacje:
 - niekomercyjne – organizacje pozarządowe, których celem działań nie jest przyniesienie zysku; często finansowane z budżetów publicznych: państwowych, regionalnych, lokalnych;
 - komercyjne – są to firmy prywatne, których głównym celem jest generowanie dochodu dla ich właścicieli, aby mogli oni czerpać zyski z tej organizacji; podmioty, które prowadzą działalność gospodarczą związaną z tworzeniem murali w przestrzeni publicznej, zazwyczaj wchodzi one we współpracę z samorządami, deweloperami, organizacjami pozarządowymi, markami czy nawet uczelniami i wykonują murale na ich zlecenie;
- twórcy, w szczególności artyści (komercyjni i niekomercyjni) zajmujących się tworzeniem murali zarówno w zakresie projektu, jak i jego odwzorowania na ścianie,
- mieszkańcy (użytkownicy wewnętrzni danej przestrzeni).

Administracja publiczna

W procesie artyfikacji przestrzeni za pomocą kreowania murali administracja publiczna może pełnić rolę inicjatora. Na przestrzeni ostatnich lat, władze miasta chętnie wykorzystywały murale jako instrument w procesie rewitalizacji, element podnoszenia jakości wizualnej przestrzeni, czy jako narzędzie promocji miasta lub atrakcja turystyczna. Najczęściej inicjatywy te wychodzą od wydziałów urzędów samorządowych lub rządowych, które zajmują się rozwojem miasta, jego estetyką, czy promocją. W niektórych polskich miastach istnieją również publiczne

(samorządowe) instytucje kultury (np. Instytut Kultury Miejskiej w Gdańsku, Łódzkie Centrum Wydarzeń), które zajmują się organizowaniem wydarzeń kulturalnych, wspieraniem kadr kultury, prowadzeniem badań kultury, czy też inicjowaniem i koordynowaniem procesu kreowania murali w miejskiej przestrzeni publicznej, np. poprzez organizację festiwalu murali, czy dofinansowaniem lub finansowaniem tego procesu w ramach konkursów ofert.

W rozdziale 2.2 wskazano, że murale najczęściej są interwencją artystyczną o legalnym charakterze. To oznacza, że nie mogą one powstawać bez odpowiednich pozwoleń i uzgodnień. W związku z tym administracja publiczna pełni także rolę opiniodawczą, jak również kontrolującą w sytuacji, gdy mural ma być namalowany na budynku stanowiącym własność miasta. Takie role pełnią m.in. plastycy miejscy, czy architekci miast. Natomiast w przypadku chęci stworzenia muralu na ścianie prywatnej nie jest wymagana zgoda administracji publicznej na jej wykorzystanie.

„Formalnie patrząc, ja nie jestem umocowany ustawowo, więc jeżeli taki podmiot uzna, że on nie będzie konsultować, (...) sam wymaluje ścianę, to szczerze mówiąc, może to zrobić i nie będzie pociągnięty do żadnej odpowiedzialności. Bo prawo budowlane nie nakazuje w takich sytuacjach, zgłoszenia do urzędu, czy jakichś innych formalności, tylko on sobie po prostu wymaluje na swojej prywatnej ścianie, czy na ścianie innego właściciela, z którym to uzgodni, i właściwie już nie musi ze mną rozmawiać.” (R7_urzędnik)

Powyższa wypowiedź nasuwa pytania o to, kto ponosi odpowiedzialność za przestrzeń i za jej estetykę oraz jakie są konsekwencje braku konsultacji projektu z podmiotem, który wyznaczono do tego, by stał na straży ładu przestrzennego? Trudno jest odpowiedzieć jednoznacznie na takie pytania z uwagi na to, że takie luki w przepisach prawa występują nie tylko w odniesieniu do murali. W niektórych miastach mimo wszystko podejmuje się próby kontroli tego, co dzieje się w przestrzeni publicznej, w związku z czym każda artystyczna interwencja w tej przestrzeni musi być zgłoszona do właściwego podmiotu.

Na podstawie wypowiedzi respondentów, którzy należą do administracji publicznej, wynika, że działalność muralistyczna w miejskiej przestrzeni publicznej nie jest ugruntowana w żadnym z aktów prawa miejscowego, jak np. w studium uwarunkowań i kierunków zagospodarowania przestrzennego lub w miejscowych planach zagospodarowania przestrzennego. Niemniej jednak administracja publiczna stara się stworzyć warunki do tego, by to co powstaje w przestrzeni publicznej było zgodne z zasadami planowania przestrzennego i estetyki. W związku z tym istnieje obowiązek konsultacji projektu muralu (w ramach regulacji wyni-

kających z ochrony zabytków), który ma powstać na budynku objętym nadzorem konserwatorskim, niezależnie od tego, czy należy on do miasta czy jest własnością prywatną.

Organizacje niekomercyjne

Do kolejnej grupy aktorów zalicza się organizacje niekomercyjne, zwane także organizacjami pozarządowymi lub pozasamorządowymi. Są to najczęściej stowarzyszenia lub fundacje, które działają w celu upowszechniania kultury i sztuki publicznej oraz propagowania jej w różnorodnych środowiskach w Polsce i zagranicą. W procesie artyfikacji przestrzeni za pomocą murali pełnią one głównie rolę inicjatorów, którzy zazwyczaj także organizują i koordynują cały ten proces. Jak wynika z wypowiedzi respondentów, do zadań takich organizacji należy również pomoc w zgromadzeniu odpowiednich środków finansowych na wykonanie muralu – oprócz pozyskiwania dofinansowania ze źródeł zewnętrznych, wnoszą one do projektu swój wkład własny. Jak wskazywali w wywiadach artyści tworzący murale, w Polsce istnieje niewiele, w porównaniu z innymi krajami, instytucji, które wspierają ich działalność artystyczną. Ich zdaniem pomoc takich instytucji jest często niezbędna, ponieważ oprócz dofinansowania, pomagają twórcom murali również w formalnej (np. zdobycie zgód na wykorzystanie ściany, a także na zajęcie miejsca na podnośnik lub rusztowanie) i logistycznej organizacji przedsięwzięcia, którym jest malowanie muralu (np. wypożyczenie podnośnika lub rusztowania, zakup farby). Dlatego twórcy doceniają współpracę z takimi podmiotami, co obrazuje poniższa wypowiedź:

„Odezwałyśmy do fundacji (...), która tutaj działała bardzo prężnie w tamtym czasie. No i oni byli zainteresowani współpracą. Oni, jako że już działali dłużej, to łatwiej i dużo szybciej było im dostać wszystkie pozwolenia, i pozyskali jakąś dotację na realizację od miasta (...) to jest najwygodniejsza forma, bo tak naprawdę ja zajmuję się tylko projektowaniem i malowaniem.” (R6_artystka)

W Polsce w tym zakresie działa np. Fundacja Urban Forms z Łodzi. Celem jej założenia była chęć zapraszania najsłynniejszych twórców murali, co miało zachęcić i przekonać władze lokalne do finansowania działań muralistycznych w Łodzi. Po zdobyciu uznania urzędników fundacja nieco zmieniła podejście – zaczęła zapraszać debiutantów i mniej znanych artystów do tworzenia murali w tym mieście i promować ich. Urban Forms organizowało również festiwale murali. Obecnie fundacja rozszerzyła swoją działalność także na inne polskie miasta, w których, z ich pomocą, powstają murale.

Organizacje komercyjne

Kolejna grupa aktorów, tj. organizacje komercyjne, pełni dwie zasadnicze role: projektanta oraz wykonawcy, jak również niekiedy inicjatora. W zakresie projektu, opracowują go w konsultacji ze zleceniodawcą. Najczęściej jednak otrzymują gotowy projekt muralu i ich zadaniem jest przedstawienie go na ścianie budynku. Jak wskazywali w wywiadach reprezentanci takich firm, rzadko są oni pośrednikami między zleceniodawcą a administracją publiczną, niemniej jednak oferują również kompleksową usługę przeprowadzenia wszystkich etapów procesu wprowadzania muralu do przestrzeni publicznej. Jeden z rozmówców wskazał także, że w przypadku murali reklamowych otrzymują prawie zawsze gotowy projekt do przełożenia na ścianę, co ilustruje poniższa wypowiedź:

„W przypadku murali reklamowych my zazwyczaj występujemy tylko w roli malowania i zazwyczaj w 90% przypadków dostajemy gotowy projekt, ktoś nam ustawia rusztowanie, my po prostu wchodzimy i w określonym, umówionym terminie mamy namalować ten mural zgodnie z projektem.” (R5_organizacja komercyjna)

Jak widzimy, w tym przypadku wszelkie formalności zostają sfinalizowane przez zleceniodawcę.

W Polsce funkcjonuje kilka tego typu organizacji – m.in. Traffic Design z Gdyni, Murall Studio i Red Sheels z Poznania, czy najbardziej popularna wśród klientów komercyjnych – firma Good Looking Studio z Warszawy. Niektóre z firm oferują jeszcze szerszy zakres usług. Oprócz projektu, pośrednictwa w sprawach związanych z pozwoleniami i uzgodnieniami, a także malowania na ścianie, proponują one niekiedy analizę zasadności strategicznej danej kampanii reklamowej, aktywności okołomuralowe, a także materiały postprodukcyjne w postaci zdjęć i filmów, które klienci mogą wykorzystać do promowania muralu²⁸.

W większości przypadków firmy te nie powstały jedynie w celu zysku finansowego. Rozmówcy reprezentujący tę branżę podkreślali, że pomysł na rozpoczęcie tego rodzaju działalności narodził się poprzez chęć przekształcania przestrzeni, humanizowania ich i ubarwiania. Co więcej, jeden z rozmówców wskazał, że działalność muralistyczna była aktywnością hobbistyczną obecnych członków zespołu i tak narodził się pomysł na jej założenie.

²⁸ <https://redsheels.com/>, data dostępu: 12.12.2022 r.

Twórcy (artyści)

Mimo, że popularność murali wzrosła w ciągu ostatniej dekady i nadal rośnie, środowisko twórców murali, wciąż jest dość nierozpoznane. Podczas wywiadów zdecydowana większość rozmówców stwierdziła, że są to główni aktorzy w procesie kreowania murali w przestrzeni publicznej, a tym samym w procesie artyfikacji przestrzeni i że to oni najczęściej przyjmują odpowiedzialność za przestrzeń. Potwierdzają to badania Murzyn-Kupisz i Działka (2017, s. 10), którzy wskazali, że twórcy (artyści) „mogą stanowić grupę społeczną i zawodową, która zarówno inspiruje i wpływa na przemiany miast w zakresie funkcji, wizerunku, gospodarki, środowiska”. Wskazali oni także, że twórcy (artyści) stają się często pionierami w przekształcaniu pewnych przestrzeni (pod wpływem określonych bodźców, głównie o charakterze ekonomicznym) (Murzyn-Kupisz, Działka 2017). Wśród rozmówców byli zarówno twórcy, którzy określali się jako aktywiści (czy też artywiści), angażujący się w akcje protestacyjne i ruchy społeczne, ale i tacy, którzy traktują tworzenie murali jako szansę na wzrost popularności oraz zysk finansowy.

Analiza wypowiedzi respondentów pokazała, że grupę twórców (artystów) tworzących murale stanowią zazwyczaj osoby, które posiadają wykształcenie w zakresie sztuk plastycznych. Są oni m.in. absolwentami akademii sztuk pięknych (w szczególności wydziałów malarstwa i grafiki), jak również wydziału scenografii (w tym często projektowania ubioru), kierunków sztuki plastyczne, historia sztuki, ilustracja, animacja. Można w tej grupie znaleźć nawet absolwentów architektury. Jednak posiadanie wykształcenia w obrębie sztuk plastycznych nie jest warunkiem koniecznym, by zajmować się tworzeniem murali. Wśród takich (twórców) artystów są osoby, które często są samoukami w zakresie malarstwa, rysunku czy ilustracji. Wielu z nich (zarówno artystów z wykształceniem z zakresu sztuk plastycznych, jak i pozostali) zaczynało swoją działalność związaną z tworzeniem w przestrzeni publicznej od graffiti. Pięciu z siedmiu artystów, którzy byli respondentami podczas badań przeprowadzonych na rzecz niniejszej dysertacji zadeklarowało, że zaczynali właśnie od graffiti. Jak wskazano już w rozdziale 2.2 świat graffiti jest w pewnym sensie źródłem dla świata murali – zainteresowanie malarstwem muralistycznym często wyrasta właśnie z działalności graficiarskiej. Warto również powiedzieć, że w środowisku artystów tworzących murale, podobnie jak to zdarza się u graffitiarzy, istnieje wiele przypadków, w których artyści utrzymują swoją tożsamość w tajemnicy, co często stanowi kluczowy element ich całościowego wizerunku, popularności.

Artyści często są inicjatorami powstawania murali. W tym przypadku chcą oni zrealizować swój autorski pomysł na mural w związku z potrzebą ekspresji swojego talentu, ale także

z chęci poprawy jakości wizualnej danej przestrzeni lub budynku, z chęci przełamania monotonności przestrzeni, czy też upamiętnienia postaci lub wydarzenia. W tym celu artyści zajmują się organizacją całego procesu – od wyboru ściany, poprzez opracowanie projektu, zdobycie niezbędnych pozwoleń, wynajęcie podnośnika lub rusztowania, zakup farb, po realizację projektu na ścianie. Pojawiają się także przypadki, kiedy to artyści są inicjatorami oraz wykonawcami projektu i później już samego muralu, ale zwracają się z pomysłem i prośbą o pomoc w jego realizacji do władz lokalnych (miasta czy osiedla), fundacji lub stowarzyszenia.

Artyści wychodzą z własną inicjatywą najczęściej na początku swojej działalności muralistycznej. Pomaga im to sprawdzić swoje umiejętności na nowym dla nich polu zainteresowań, a także zaprezentować swoje projekty szerszej publiczności i tym samym zwrócić uwagę potencjalnych zleceniodawców:

„To mówiłem o takich pierwszych początkach około-muralowych, (...) i on [kolega, współtwórca murali – M.B.] dogadał się z burmistrzem miasta i ten dał nam listę ścian, które możemy sobie malować.” (R8_artysta)

Jednym z najbardziej owocnych w skutkach przykładem inicjatywy artysty na rzecz powstania murali są pierwsze malunki w ramach Festiwalu Monumental Art na Osiedlu Zaspa w Gdańsku – przykład artyfikacji przestrzeni tego osiedla poprzez kreowanie murali zostanie szerzej opisany w rozdziale 5.4. W ramach festiwalu, który odbył się w 1997 r., a którego pomysłodawcą był lokalny artysta Rafał Roskowiński powstało 11 murali.

Druga rola artystów w procesie artyfikacji przestrzeni za pomocą murali to projektanci. Głównie są to artyści-ilustratorzy lub graficy, którzy współpracują z firmami zajmującymi się tworzeniem murali lub z agencjami reklamowymi. Do ich zadań należy wyłącznie wykonanie projektu muralu, który później zostanie urzeczywistniony na ścianie budynku. Zdarza się, że artyści do projektu są dobierani przez wspomniane organizacje pod konkretne realizacje:

„Zapraszamy kogoś, kogo mamy upatrzonego. (...) na pewno na bieżąco śledzimy to, co się dzieje i wybieramy osoby z którymi fajnie by było coś zrobić. Mamy też taką grupę osób, z którymi współpracujemy często. (...) dostajemy od nich projekt i nasi podwykonawcy muszą go wykonać.” (R9_organizacja komercyjna)

Trzecia, podwójna rola artystów w procesie artyfikacji przestrzeni za pomocą murali związana jest z wykonaniem projektu, a także jego realizacją na ścianie budynku. W tym przypadku zajmują się oni wyłącznie etapem twórczym w tym procesie:

„Ja swoje działanie ograniczam do malowania, więc wszystkie rzeczy typu farby i podnośnik musi organizować zleceniodawca.” (R8_artysta)

W tej grupie występują także artyści, którzy pomysł na mural otrzymują od zleceniodawcy – mają w zakresie tej współpracy wykonać projekt zgodny z tą wizją, ale również są artyści, którzy niechętnie angażują się w narzucone idee i wykonują tylko te murale, których interpretację treści sami ustalili:

„Nie przyjmuje takich zleceń, że ktoś mi mówi co mam malować, zazwyczaj, jeśli ktoś się do mnie zgłasza, to wygląda to tak, że ja przedstawiam dwie propozycje swoich rzeczy i raczej daje do wyboru - albo to albo to.” (R8_artysta)

Zleceniodawcy odnoszą się do tego zarówno pozytywnie jak i negatywnie:

„Podczas procesu kreacji staramy się «dać wolną rękę» artyście, aby projekt był też zgodny z jego przekonaniem.” (R4_urzędnik)

Wszystko jednak zależy od indywidualnych preferencji zleceniodawcy oraz od charakteru środowiska, w którym mural ma się znaleźć:

„I jeden projekt, który został też zaproponowany, był oparty na czaszkach i kościach. I ponieważ artysta nie zaproponował nic innego, to my z drugiej strony nie przedstawiliśmy tego spółdzielni. Wiedzieliśmy, że nie uzyska zgody, bo to jest jednak taka przestrzeń, gdzie ludzie mieszkają, mogą na to patrzeć dzieci i nie ma co takiej kontrowersji wprowadzać.” (R2_urzędnik)

Pojawia się w tym miejscu pytanie o niezależność artysty w procesie tworzenia murali, a konkretnie o niezależność w interpretacji pomysłu zleceniodawcy przez artystę. Z jednej strony jest przestrzeń publiczna, dążenie do ładu przestrzennego, próba powstrzymywania samowolnych działań w tej przestrzeni, a z drugiej jest artysta – twórca, który w przeciwieństwie do rzemieślnika – odtwórcy, tworzy mural w oparciu o własną wizję, przez co nadaje mu niepowtarzalny charakter. Natomiast patrząc na to jeszcze z innej perspektywy, artyści podejmujący się tworzenia w przestrzeni publicznej w pewnym sensie zgodzili się na poddawanie swojej twórczości panującym w tej przestrzeni zasadom. Niemniej jednak granica między niezależnością artysty a zarządzaniem przestrzenią, według reguł przeciwdziałających chaosowi w przestrzeni, jest dość niewyraźna i trudno jest w tej sprawie rozstrzygnąć jak mogłoby to funkcjonować.

Mieszkańcy (użytkownicy wewnętrzni)

Opisując rolę aktorów w procesie artyfikacji przestrzeni za pomocą kreowania murali i tym samym kształtowania publicznej przestrzeni kulturowej, nie należy zapomnieć o mieszkańcach danej przestrzeni (np. dzielnicy, osiedla, ulicy, podwórka) lub miasta. Nie są oni wyłącznie biernymi odbiorcami. Są, jak to nazywa Niziołek (2015b, s. 250), „odbiorcami czynnymi”. Analiza wypowiedzi rozmówców pozwoliła stwierdzić, że mieszkańcy angażują się w proces artyfikacji jako:

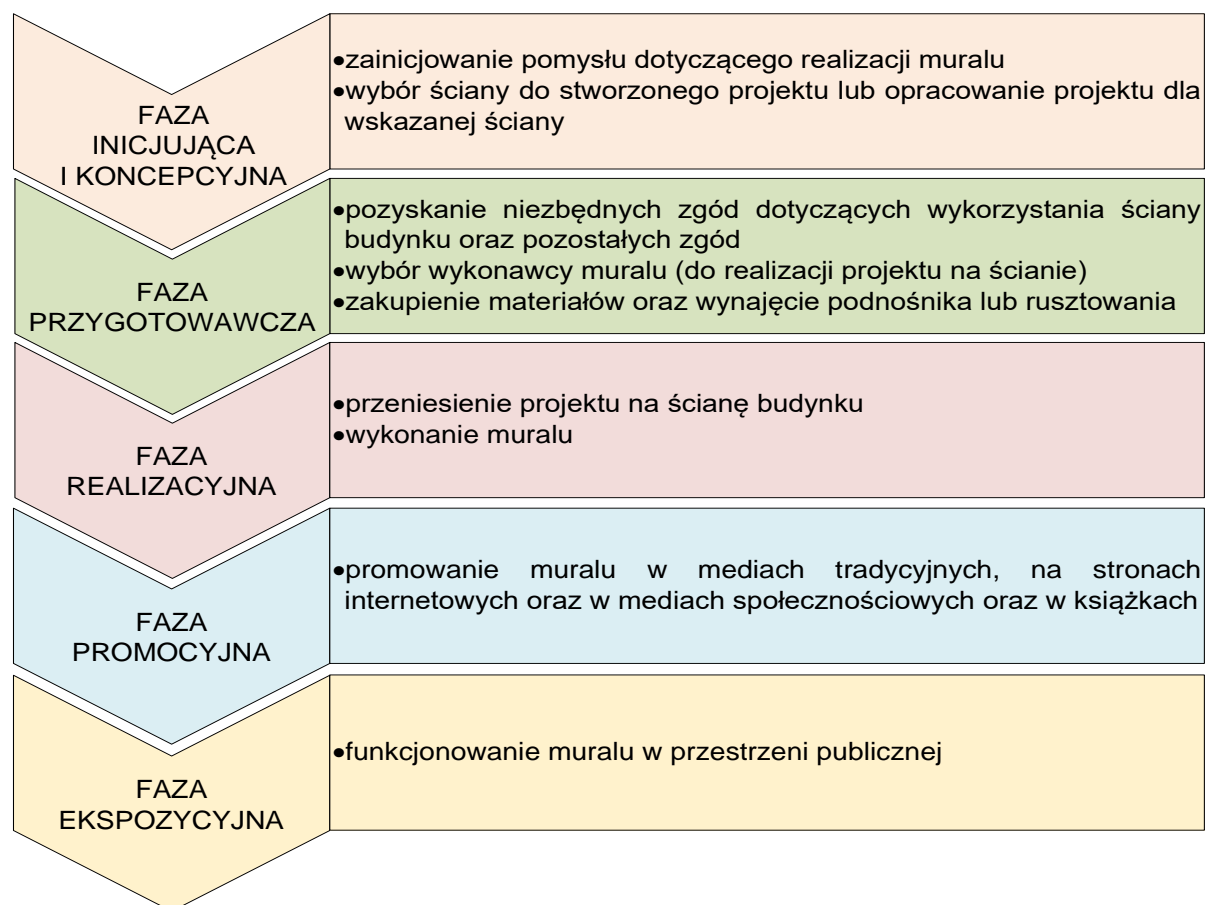
1. inicjatorzy procesu,
2. projektanci muralu– zgodnie z założeniem, że każdy może być artystą, mogą oni uczestniczyć w powstawaniu projektu muralu – samodzielnie lub z pomocą artystów,
3. konsultanci projektu– mogą pełnić tę rolę na każdym etapie procesu kreowania muralu – zarówno przy powstawaniu projektu, jak i przy jego realizacji,
4. wykonawcy muralu– biorą udział w przenoszeniu projektu na ścianę (samodzielnie lub wspólnie z zatrudnionym wykonawcą muralu).

Mogą oni pełnić zarówno wszystkie funkcje jednocześnie, jak i pojedynczo, a także samodzielnie lub wspólnie z artystami lub firmami wykonującymi mural. Mieszkańcy mogą uczestniczyć w powstawaniu murali bezpośrednio lub pośrednio – w tym przypadku w postaci swoich przedstawicieli w radach miasta lub radach osiedli. Coraz częściej murale na osiedlach czy w podwórkach są inicjatywą sąsiedzka – mieszkańcy wykonują projekt oraz w pełni finansują jego wykonanie z prywatnych środków.

5.3 Fazy procesu artyfikacji wielkomiejskiej przestrzeni publicznej za pomocą kreowania murali

Proces artyfikacji przestrzeni za pomocą kreowania murali składa się z pięciu faz, które są sekwencją następujących po sobie działań (Ryc. 5.1). Są to fazy: inicjująca i koncepcyjna, przygotowawcza, realizacyjna, promocyjna oraz ekspozycyjna. Fazy te można podzielić na dwie grupy działań – pierwsze trzy to proces powstawania muralu, natomiast dwie następne to funkcjonowanie muralu w wielkomiejskiej przestrzeni publicznej.

Ryc. 5.1. Fazy procesu artyfikacji przestrzeni za pomocą murali i podstawowe zadania w ramach tych faz



Źródło: opracowanie własne.

W całym procesie biorą udział główni jego aktorzy, a także mieszkańcy (użytkownicy wewnętrzni). Udział każdej z grup jest zróżnicowany w zależności od danej fazy (

Ryc. 5.2).

Ryc. 5.2. Udział aktorów procesu artyfikacji przestrzeni za pomocą murali w poszczególnych jego fazach

Faza procesu	Inicjująca i Konceptyjna	Przygotowawcza	Realizacyjna	Promocyjna	Ekspozycyjna
Aktor					
Administracja publiczna	■	■			
Organizacje niekomercyjne	■	■	■	■	■
Organizacje komercyjne		■	■	■	■
Artyści	■	■	■	■	
Mieszkańcy	■	■	■	■	■

Źródło: opracowanie własne.

5.3.1 Faza inicjująca i koncepcyjna

Proces artyfikacji przestrzeni za pomocą murali rozpoczyna się od pomysłu na zaistnienie muralu w miejskiej przestrzeni publicznej. Może on wynikać z kilku różnych potrzeb, które można podzielić na:

- potrzeby instrumentalne i estetyczne – związane z chęcią zagospodarowania pustej ściany budynku lub jej wykorzystania do podniesienia jakości wizualnej budynku i tym samym otaczającej przestrzeni,
- potrzeby ekspresji artystycznej – związane z chęcią uzewnętrzniania swojej artystycznej wizji,
- potrzeby integracji – wynikające z chęci stworzenia warunków do nawiązywania relacji wewnątrz danej grupy społecznej,
- potrzeby semiotyczne – wynikające z chęci naznaczenia przestrzeni przez daną grupę społeczną,
- potrzeby społeczne – związane z chęcią wyrażenia problemów społecznych i tym samym uświadomienia i uwrażliwienia społeczeństwa,
- potrzeby kommemoratywne – wynikające z chęci upamiętnienia postaci lub wydarzenia,
- potrzeby komercyjne – związane z chęcią zareklamowania towaru czy usługi w formie muralu lub z chęcią podniesienia ceny nieruchomości²⁹.

Inicjatywa powstania muralu może wynikać zarówno z jednej potrzeby jak i z kilku równocześnie. Potrzeby te rzutują na funkcje jakie mogą pełnić murale.

Następnie rozpoczyna się faza koncepcyjna związana z powstaniem projektu muralu. Kluczowe decyzje, które w tej fazie zapadają dotyczą miejsca muralu, jego treści i formy, a także wykonawcy projektu. Można wyróżnić dwie ścieżki postępowania w celu uzgodnienia tych kwestii (Ryc. 5.3). W pierwszym przypadku (ścieżka A) punktem wyjścia jest ściana, którą wskazano jako miejsce dla realizacji muralu, następnie powstaje projekt wykonany przez inicjatora lub też jest wybierany przez inicjatorów. W drugim (ścieżka B), najpierw powstaje projekt, wizja muralu, a następnie szukane jest miejsce do jego realizacji. Ta druga ścieżka

²⁹ Należy w tym miejscu wspomnieć, że oprócz wymienionych w rozdziale 5.2 głównych aktorów procesu artyfikacji przestrzeni za pomocą kreowania murali, istnieją także podmioty, które nie są związane z działalnością muralistyczną, czy nawet szerszej kulturalną, a są inicjatorami powstania murali. Wśród nich są m.in. deweloperzy, którzy poprzez mural chcą podnieść cenę swoich nieruchomości, czy też przedsiębiorstwa, które poprzez mural chcą promować swoją działalność.

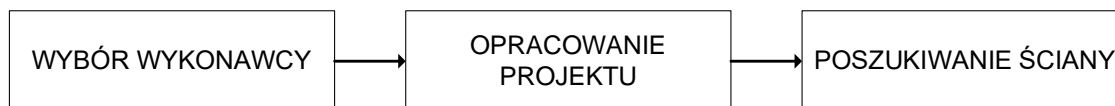
najczęściej występuje wtedy, gdy artysta lub organizacja zajmująca się powstawaniem murali jest ich inicjatorem.

Ryc. 5.3. Dwie ścieżki postępowania w fazie koncepcyjnej

Ścieżka A



Ścieżka B



Źródło: opracowanie własne.

Zarówno ściana do zagospodarowania, jak i już znany projekt muralu mogą wpływać na zaistnienie inicjatywy jego powstania. To jak wyglądają często te ścieżki postępowania przedstawiają poniższe wypowiedzi:

„Często jest tak, że co roku spółdzielnia dawała nam wybór ścian. My też patrzyliśmy, które to są ściany (...) i były takie ściany bardzo ekspozycyjne, ale też przedstawiano nam takie ściany, które w najbliższym czasie nie są do remontu i które nie będą poddane termoizolacji. Te projekty przetrwały i nie zostały zamalowane. Więc co roku dostawaliśmy jakiś wybór.” (R2_administracja publiczna)

„Zdarza się tak, że mamy pomysł na jakiegoś artystę i szukamy dla niego przestrzeni. Zdarza się też tak, że jest jakieś miejsce, w którym coś mamy zrobić i zastanawiamy się, kto by tam najlepiej pasował. Więc to działa w dwie strony.” (R9_organizacja komercyjna)

Nie ma żelaznej zasady dotyczącej wyboru danej ścieżki. Ścieżkę determinuje głównie intencja powstania muralu.

Z powstaniem projektu muralu wiąże się także kwestia kontekstu miejsca, tj. kompatybilności muralu z najbliższym otoczeniem, w którym ma być umieszczony. Jak wykazano w rozdziale 4.1, na przełomie lat 60. i 70. XX wieku zmieniło się podejście do sztuki publicznej w kierunku wytworów, które miały odnosić się do miejsca jego lokalizacji i jego cech. Co więcej, w ostatnich latach wręcz postuluje się, by murale były wpasowane w kontekst miejsca, tj. by były lokalnie zakorzenione. Przez kontekst miejsca rozumie się zarówno fizyczne jego cechy, takie jak kolorystyka, ale również jego niematerialne cechy, takie jak historia miejsca, czy szczególne cechy społeczności zamieszkującej to miejsce. Głównymi aktorami, którzy są

zaangażowani w debatę związaną z podejściem do kontekstu miejsca są artyści oraz administracja publiczna. Wśród artystów nie ma zgodnej opinii w sprawie odnoszenia się do kontekstu miejsca, co ilustrują poniższe wypowiedzi:

„Zwykle, kiedy realizuje rzeczy związane z miejscem, z miastem, to analizuję to pod względem historycznym czy przekazu. Staram się wplatać idee, które wiążą się z tym miejscem.” (R3_artysta)

„Nigdy nie lubiłem nawiązywać do historii danego miejsca, ze względu na to, że w pewnym momencie co miesiąc byłem w innym kraju, w innym mieście i strasznie wydawało mi się to powierzchowne - odnosić się do jakichś lokalnych kontekstów, przez pryzmat tego, że jesteś gdzie przez chwilę, zostawiasz coś po sobie i tak naprawdę znikasz. Tworzę rzeczy oparte o to, co mnie interesuje w danym momencie w malarstwie.” (R8_artysta)

Różnice zdań w tym temacie wynikają z odrębnych wizji artystów co do ich roli w przestrzeni publicznej. Z jednej strony określają się jako kreatorzy przestrzeni, wpływający na odbiór otaczającej rzeczywistości i tym samym ponoszący odpowiedzialność za tę przestrzeń. Z drugiej strony czują się edukatorami, których zadaniem jest przybliżenie sztuki szerszemu gronu odbiorców, traktując przy tym przestrzeń publiczną jak galerię sztuki. Znow pojawia się pytanie o niezależność artysty i tego, w jaki sposób konieczność uwzględniania kontekstu miejsca wpływa na tę niezależność? Czy w przypadku przestrzeni publicznej w ogóle można mówić o niezależności artystycznej? Wydaje się, że artyści, decydując się wyjść do przestrzeni publicznej, niejako zgodzili się na to, by ich prace nie miały autonomicznego bytu, tak jak w przypadku galerijnych dzieł sztuki, takich jak np. obrazów na płótnie lub rzeźb. Sztuka publiczna jako tworzona dla przestrzeni publicznej i z jej wykorzystaniem w pewien sposób staje się współwłasnością tej przestrzeni, co samoistnie warunkuje kształt tego jak mają te wytwory wyglądać. Trudno jest znaleźć odpowiedź na pytanie, czy sztuka publiczna musi odwoływać się do kontekstu miejsca³⁰.

Mimo wszystko administracja publiczna zmierza do tego, by murale, których projekty opiniują uwzględniały kontekst miejsca, np. przygotowując materiały z opisem tego miejsca dla artystów. Co więcej, jest to dla tego aktora na tyle ważne, że pojawiają się próby instytucjonalnego zastrzeżenia konieczności uwzględniania kontekstu miejsca w projektach murali. Przykład takich działań można odnaleźć w Krakowie, gdzie pod koniec 2021 r. ogłoszono założenia polityki muralowej, której celem jest „lepsze zarządzanie zasobem muralowym miasta,

³⁰ Odpowiedzi mieszkańców analizowanych obszarów na to pytanie zostaną przedstawione w rozdziale 6.

zapobieganie powstawaniu prac słabych jakościowo i technicznie, przeciwdziałanie nadprodukcji murali komercyjnych”³¹. Założenia polityki muralowej zakładają również dbałość o to, by projekty związane były z kontekstem miejsca, w którym powstają, dzięki czemu, w opinii komisji ustalającej kryteria tej polityki, będzie można odpowiednio kreować przestrzeń miasta. Szerzej idea polityki muralowej w Krakowie zostanie przedstawiona przy opisie fazy przygotowawczej.

Podczas opracowywania projektu muralu pojawia się również kwestia konsultacji społecznych. W ostatnim czasie, zarówno na obszarach miejskich jak i wiejskich, mamy do czynienia z rozkwitem demokracji lokalnej. W tym zakresie zachęca się lokalną społeczność do angażowania się w sprawy publiczne, które w efekcie na nich oddziałują. Jedną z takich spraw stały się również murale. Coraz częściej już na etapie projektu konsultuje się z mieszkańcami treść muralu, czy jego kolorystykę. Odbywają się w tym celu spotkania z mieszkańcami przestrzeni, w której ma znaleźć się mural lub organizuje się głosowanie na stronach internetowych inicjatora muralu czy też oficjalnych platformach władz miasta czy osiedla. Najbardziej popularną praktyką jest przedstawianie projektu radzie danej jednostki, w której przedstawiciele mieszkańców podejmują decyzje w imieniu ogółu. Taką praktykę ilustruje poniższa wypowiedź:

„Artyści przygotowywali ten projekt, on był później przedstawiany do akceptacji w radzie spółdzielni, ponieważ właścicielem budynków, na których były murale malowane, jest spółdzielnia mieszkaniowa (...) Też w tej radzie byli przedstawiciele mieszkańców, więc to też było w taki sposób konsultowane. (...) później dostawaliśmy zwrotnie jakąś rekomendację co do projektu, że na przykład tam za dużo czarnego, albo że nie do końca im się podoba.” (R2_administracja publiczna)

Zdania artystów na temat konsultacji społecznych w sprawie projektu muralu są podzielone. Przyczynę negatywnego podejścia do konsultacji społecznych wyjaśnia wypowiedź jednego z artystów:

„Myślę, że to zależy od artysty w dużym stopniu dlatego, że są różne strategie, są artyści, którzy tworzą, poruszają się w jakimś swoim imaginariu plastycznym, bardzo takim bym powiedział, wąskim. Wąskim w tym sensie, że ono ma pewne założenia, pewne cele, znane tylko samemu twórcy i no oni są konsekwentni.” (R1_artysta)

³¹ https://www.bip.krakow.pl/?dok_id=155940, data dostępu: 20.12.2022 r.

Natomiast zwolennicy takiego angażowania społeczności w projektowanie muralu twierdzą, że takie podejście może wywołać wśród nich wyższy poziom akceptacji malowidła. Niektórzy artyści uważają, że już samo powiadomienie społeczności lokalnej o zamiarze powstania muralu wpływa na jego odbiór i przyjęcie w 'ich' przestrzeni oraz może rzutować na jego akceptację:

„Ludzie bardzo czują identyfikację z miejscem i lubią wiedzieć, co się dzieje. Oni są, ambasadorami tego muralu trochę. Jeżeli oni jako pierwsi się dowiedzieli co tam będzie, i nawet, jeśli on im się za bardzo nie podobał (...) to oni po prostu akceptowali to.”

(R6_artystka)

Co w takim razie sądzą sami mieszkańcy³²?

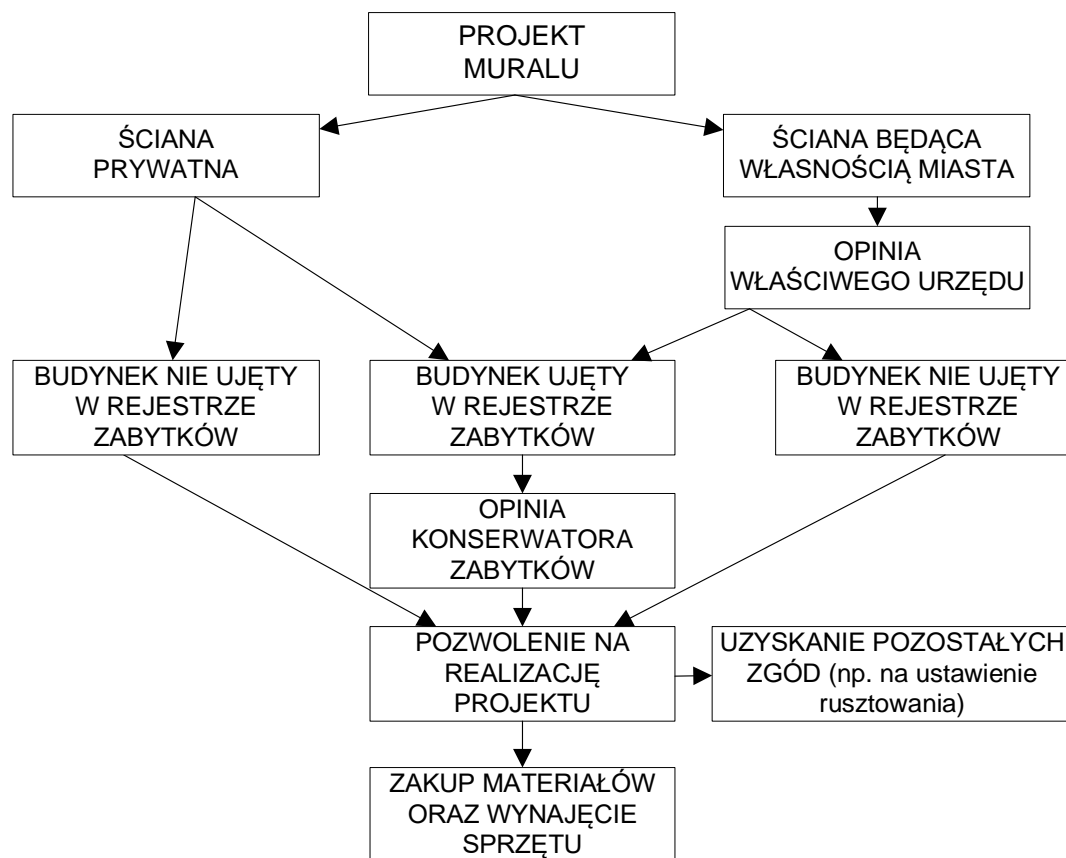
„Myślę, że lepiej chociaż poinformować, co tu w ogóle się dzieje, bo to ograniczy, no nie wiem, jakąś falę protestu czy czegoś, że to tutaj powstało. Według mnie to lepiej działa niż zaskakiwanie ludzi, co powstanie.” (R18_mieszkaniec)

5.3.2 Faza przygotowawcza

Zanim rozpocznie się przenoszenie projektu muralu na ścianę, następuje faza przygotowawcza. Po pierwsze, plan postępowania w tej fazie określa status własnościowy budynku, na którym ma być wykonany mural. W miejskiej przestrzeni publicznej znajdują się zarówno budynki będące własnością osób prywatnych, jak i te należące do zasobów miasta. W związku z tym, faza przygotowawcza w każdym z tych przypadków różni się (Ryc. 5.4). Gdy mural ma powstać na ścianie, której właścicielem jest osoba prywatna, należy uzyskać od niego lub innego upoważnionego do tego podmiotu zarządzającego zgodę na realizację malowidła. Jeśli ustawienie podnośnika lub rusztowania wymaga zajęcia fragmentu terenu, również należy uzyskać na to zgodę. Istnieją przypadki, kiedy powyższe zajęcie terenu wymaga czasowej jego reorganizacji, np. kiedy jest to parking. Uzyskanie powyższych zgód może wiązać się z poniesieniem kosztów przez inicjatora lub wykonawcę (w przypadku ściany nie zawsze jest to koszt jednorazowy, a czynsz miesięczny za jej zajęcie). Po uzyskaniu wymienionych zgód, zanim rozpocznie się etap przenoszenia projektu na ścianę, następuje zakup materiałów do tego niezbędnych, takich jak farby lub spraye, a także procedura wynajmu rusztowania bądź podnośnika.

³² Opinia respondentów (uczestniczących w badaniu sondażowym) na temat ich uczestnictwa w procesie kreowania murali zostanie przedstawiona w rozdziale 5.2.

Ryc. 5.4. Uproszczony schemat postępowania w fazie przygotowawczej w polskim systemie administracyjno-prawnym i planistycznym



Źródło: opracowanie własne.

Gdy mural ma być zrealizowany na ścianie budynku, która należy do zasobów miasta, należy zgłosić zamiar jej wykorzystania, a także złożyć wniosek o opinię do właściwego podmiotu administracji publicznej (projekt w zakresie treści lub kolorystyki musi zostać zaakceptowany). W zależności od jej struktury, najczęściej jest to plastyk miejski, architekt miasta, jednostka zajmująca się gospodarowaniem nieruchomościami, zarząd zasobu komunalnego czy też zarząd lokali miejskich. Kolejne etapy są analogiczne do realizacji muralu na ścianie prywatnej.

Sytuacja nieco komplikuje się, kiedy budynek, do którego ta ściana należy, jest ujęta w rejestrze zabytków, niezależnie od tego czy jest to ściana prywatna czy należąca do miasta. W takim przypadku bezwzględnie należy wystąpić o opinię konserwatora zabytków. Nie ma jednak szczegółowych wytycznych, co do tego jak powinien wyglądać mural w strefie ochrony konserwatorskiej, na co zwracają uwagę w szczególności artyści czy organizacje tworzące dany projekt:

„Problemy zaczynają się wtedy, jak trzeba dogadać ten mural z wieloma jednostkami na przykład. Zależy mi tu konkretnie o konserwatora zabytków, instancja, z którą się

ciężko współpracuje, bo nie potrafią dać konkretnych wytycznych. (...) to jest ten punkt, który jest niewiadomą, (...). I troszkę to jest działanie takie po omacku.” (R5 _organizacja komercyjna)

Co więcej, trudno jest stwierdzić, do kogo należy się zwrócić po opinię w pierwszej kolejności – do np. plastyka czy konserwatora. Problem ten opisuje wypowiedź jednego z artystów:

„Pojawiał się tutaj pewien problem dotyczący kolejności. To się może wydać zabawne, ale rzeczywiście było często tak, że plastyk miejski był niezadowolony, że projekt trafia najpierw do konserwatora. Konserwator był niezadowolony, że projekt trafia najpierw do plastyka. Nie była uregulowana kolejność składania tych wniosków o opinię.” (R1 _artysta)

Po uzyskaniu pozytywnej opinii konserwatora zabytków, właściwy podmiot administracji publicznej wydaje zgodę na realizację muralu. Dalsze etapy są tożsame z tymi, które występują w pozostałych, wcześniej opisanych ścieżkach postępowania.

Murale w miejskiej przestrzeni publicznej w nikłym stopniu są uregulowane prawnie. Mimo tego, że jest to znaczna ingerencja w krajobraz miejski, brakuje szczegółowych wytycznych co do tego na jakich zasadach murale mają w nim funkcjonować. Istnieją co prawda regulacje w prawie krajowym oraz uchwały rady miast, które znajdują swoje zastosowanie także przy powstawaniu takich form sztuki publicznej jak mural. Są to między innymi wspomniane już prawo dotyczące ochrony obiektów zabytkowych, prawo budowlane czy inne przepisy o ruchu drogowym. Natomiast jeśli chodzi o sam projekt to nie ma formalnych wytycznych.

Próbę formalnego umocowania murali podjął wspomniany już Kraków. Wprowadzili oni tzw. „politykę muralową”, która określa co powinien zawierać wniosek o opinię na temat muralu. Według tej polityki, każda chęć namalowania muralu bez wyjątku – w przypadku ściany prywatnej jak i należącej do zasobów miasta. Wniosek składa się z dziesięciu części³³:

1. opis projektu,
2. lokalizacja, w tym:
 - a. proponowana lokalizacja,
 - b. status własnościowy (Czy właścicielem nieruchomości jest Gmina Miejska Kraków/Skarb Państwa – Prezydent Miasta Krakowa? Czy właściciel jest znany?),
 - c. zgoda właściciela,
3. opis tego, w jaki sposób projekt uwzględnia kontekst miejsca,

³³ https://www.bip.krakow.pl/?dok_id=155940, data dostępu: 20.12.2022 r.

4. aspekty techniczne wykonania prac,
5. informacja o twórcach,
6. planowany czas ekspozycji,
7. sposób już przeprowadzonej lub planowanej interakcji z mieszkańcami dotyczącej zgłaszanego projektu,
8. budżet projektu i źródła jej finansowania, w tym:
 - a. koszt ogólny muralu,
 - b. koszt zabezpieczenia muralu,
 - c. źródła finansowania,
9. wskazanie wykonawcy,
10. harmonogram planowanych do wykonania prac.

Do wniosku należy załączyć:

1. projekt plastyczny w skali i w kolorze,
2. aktualne fotografie ściany i otoczenia,
3. wizualizacja w kontekście ściany i otoczenia.

Co więcej, do opiniowania wniosków powołano Interdyscyplinary Zespół ds. murali, którzy weryfikują podaną lokalizację muralu i to czy zaproponowano go na ścianie budynku, który jest w zasobie rejestru zabytków, jak również to czy mural ma pełnić funkcje reklamowe – jeśli tak, to zespół odwołuje się do tzw. „ustawy krajobrazowej”³⁴, która wskazuje, że nie może on przekraczać 12 m² powierzchni ściany. Następnie dokonuje oceny merytorycznej wszystkich elementów zawartych we wniosku. Na końcu zespół sprawdza, czy ściana jest w zasobach miejskich. Jeśli nie, to weryfikuje kompletność zgód od właściciela, jak również właściciela sąsiednich posesji. Oprócz powyższych zespół podejmuje decyzje w sprawie murali już istniejących, wspomaga w wyborze odpowiednich lokalizacji (w oparciu o związek tematyki muralu z miejscem i jego historią), koordynuje powstawanie bazy murali, a także wspiera miasto w kwestiach konserwatorskich, technicznych i administracyjnych. W skład zespołu wchodzi urzędnicy wydelegowani z wydziału kultury, wydziału promocji oraz wydziału architektury, reprezentanci Zarządu Dróg Miejskich, pracownicy biura plastyka miejskiego, a także biura konserwatora

³⁴ Ustawa z dnia 24 kwietnia 2015 r. o zmianie niektórych ustaw w związku ze wzmocnieniem narzędzi ochrony krajobrazu (Dz.U. 2015 poz. 7740).

zabytków, przedstawiciele Muzeum Narodowego w Krakowie, Akademii Sztuk Pięknych i Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie.

Tak obszerne przytoczenie zapisów tzw. „polityki muralowej” opracowanej w Krakowie ma na celu pokazanie ogromnej szczegółowości chęci uregulowania każdego elementu dotyczącego procesu powstawania muralu i samego wyglądu tego muralu. Powstaje tu zatem pytanie, jaki charakter będzie miała sztuka publiczna, gdy zostanie ujęta w biurokratyczne ramy? Czy będzie ona kolejną „procedurą”, w której wolność artystyczna w jakiś sposób będzie ograniczona? A może, tak jak w przypadku uchwał krajobrazowych dotyczących redukcji reklam, takie uregulowanie funkcjonowania murali w przestrzeni publicznej pomoże w ograniczeniu chaosu przestrzennego i w uporządkowaniu krajobrazu miejskiego? Jak widzimy zderzają się tutaj dwa przeciwne światy – artystyczny, który charakteryzuje się swobodą, a także urzędowy – opierający się na regulacjach i biurokracji.

Wśród twórców murali i osób zaangażowanych w proces ich kreowania zdania na temat polityki muralowej są podzielone. Główne zarzuty dotyczą składu zespołu, zwracając uwagę na brak u większości członków odpowiednich kompetencji artystycznych do podejmowania decyzji o muralach. Najwięcej negatywnych opinii na temat wprowadzania konkretnych regulacji dotyczących murali wyrażają artyści, którzy stawiają na niezależność w swojej działalności:

„Nie jestem zwolennikiem sztywnych ram w działalności artystycznej. Jednocześnie rozumiem, że w przestrzeni miejskiej są takie dzielnice, w których na pewno planowanie przestrzenne powinno być uszanowane. (...) Sam z natury stawiam na wolność wypowiedzi i ewentualnie będę unikał realizacji w takich miejscach. Więc wolałbym, żeby wszędzie takich restrykcji nie było.” (R12_artysta)

Niemniej jednak pojawiają się także głosy o tym, że w miejsce konkretnych wytycznych, powinno powstać ciało doradcze składające się z przedstawicieli środowiska artystycznego oraz osób zajmujących się estetyką miasta, które nakreślałoby wyłącznie kierunek działań artystycznych w przestrzeni miejskiej.

Ważnym aspektem procesu kreowania murali, zarówno w fazie przygotowawczej jak i kolejnej realizacyjnej, jest jego finansowanie. Istnieje kilka źródeł finansowania tego przedsięwzięcia. Po pierwsze, są to środki miasta, które przeznaczone na rewitalizację, w ramach której przewidziane jest stworzenie muralu. W ramach środków publicznych w niektórych miastach wprowadzono programy lub tzw. abonamenty na realizację działalności artystycznej w

mieście. Przykład takiego abonamentu ilustruje poniższa wypowiedź jednego z beneficjentów tego rozwiązania:

„Ten abonament to jest stała roczna kwota. Proponujemy różne działania w ramach tego. Współpracujemy też z dzielnicami miasta, które zgłaszają swoje zapotrzebowanie na sztukę publiczną. Idea abonamentu jest taka, żeby wprowadzać bardziej nowatorskie rozwiązania do przestrzeni i żeby je testować.” (R9_organizacja komercyjna)

Czasami murale finansowane są także ze środków spółdzielni lub wspólnoty mieszkaniowej, na obszarze której ma on powstać. Coraz częściej murale powstają w ramach budżetów obywatelskich.

Powstawanie murali w przestrzeni publicznej jest również finansowane ze środków indywidualnych sponsorów, np. znanych marek, którzy obejmują mecenat nad malowidłem. Dość rzadko zdarza się także, że mural został stworzony dzięki wsparciu prywatnych inwestorów. W przypadku niewielkiej realizacji, np. wśród lokalnej, sąsiedzkiej społeczności, fundusze na mural pochodzą z organizowanej przez tę społeczność zbiórki na ten cel. Inaczej wygląda sprawa murali reklamowych, które opłacane są przez ich zleceniodawcę.

W przypadku, gdy organizacja zajmująca się tworzeniem murali w przestrzeni miejskiej, chce sfinansować swój pomysł, najczęstszym rozwiązaniem jest organizacja festiwalu murali. Festiwale, oprócz środków własnych organizatora, są dofinansowywane przez miasto. Do najpopularniejszych festiwali tego typu w Polsce należą Festiwal Monumental Art w Gdańsku, Festiwal Outer Spaces (dawniej Festiwal Murali Outer Spaces) w Poznaniu, czy Festiwal Urban Forms w Łodzi. W przypadku dwóch pierwszych festiwali, organizację cyklicznych wydarzeń już zakończono.

5.3.3 Faza realizacyjna

Po fazie przygotowawczej następuje faza realizacyjna, która składa się z typowo technicznych etapów, takich jak: przygotowanie ściany, przeniesienie projektu na ścianę, oraz namalowanie muralu. Pierwszy etap, tj. odpowiednie przygotowanie ściany pod mural jest według artystów najważniejszy, ponieważ rzutuje na jego trwałość. Rozmówcy wskazywali, że w zdecydowanej większości przypadków krótka trwałość murali jest skutkiem niewłaściwego przygotowania ściany. Jeśli była ona już malowana, prace należy zacząć od dokładnego usunięcia pozostałości po poprzedniej farbie, następnie ścianę należy umyć oraz zagruntować, a na koniec nałożyć farbę podkładową. Najczęściej przygotowaniem tym zajmują się sami artyści, firmy

zajmujące się kompleksową realizacją murali lub organizatorzy przedsięwzięcia zanim jeszcze artysta przystąpi do pracy.

W kolejnym etapie następuje przeniesienie projektu na ścianę. Istnieje kilka technik w tym zakresie, a wybór odpowiedniej jest indywidualną kwestią każdego z wykonawców muralu. Jednym ze sposobów jest użycie tak zwanej siatki, tj. podzielenia projektu na mniejsze części i następnie nanoszenie go na ścianę fragmentami. Innym sposobem jest użycie projektor, który ustawia się tak, by tzw. rzut projektu znalazł się na ścianie. Technika ta wymaga pracy po zmroku. Inną z metod przenoszenia projektu na ścianę są szablony wycięte w formacie 1:1 (nie jest to jedna duża powierzchnia szablonu – jest on rozbity na kilka części) w ten sposób, by móc je przyłożyć i odwzorowywać projekt. Niekiedy również murale powstają z tak zwanej „wolnej ręki” głównie za pomocą farb w sprayu.

Trzecim etapem jest malowanie muralu na ścianie polegające na wypełnianiu konturów wcześniej naniesionego projektu kolorem. Jest to etap dość czasochłonny, jednak trudno jest dokładnie określić czas jego trwania. Zakres czasowy przybliżył jeden z rozmówców:

„Myślę, że minimum od miesiąca. Najczęściej to jest około dwóch miesięcy czasu. Aczkolwiek bywają też sprawy, które potrafią trwać i to dosyć intensywnie przez pół roku.”

(R5_organizacja komercyjna)

Rozmówcy zwracali uwagę na to, że czas fazy realizacyjnej jest determinowany głównie przez warunki atmosferyczne. Niekorzystna pogoda (zarówno wietrzna, związana z opadami, jak i zbyt słoneczna) może wydłużyć proces malowania muralu na ścianie budynku. Do wyzwań lub przeszkód natury technicznej zaliczają oni również problem z przenoszeniem projektu na ścianę. Czasami, gdy wykonawca wcześniej nie dokonał sprawdzenia miejsca, w którym ma być zlokalizowany mural, w fazie realizacyjnej okazuje się, że jest problem z dostępnością do tego miejsca i nie ma jak rozłożyć sprzętu koniecznego do pracy na wysokościach. Jak wskazuje jeden z rozmówców proces realizacji muralu na ścianie jest bardzo złożony i wymaga zaangażowania nie tylko artysty czy innych wykonawców muralu, ale również ludzi, którzy zajmują się całym zapleczem technicznym, tj. postawieniem podnośnika lub rusztowania, zadaniem o zabezpieczenie terenu i bezpieczeństwo samego wykonawcy.

Inne pozatechniczne wyzwania lub przeszkody w całym procesie powstawania muralu dotyczą głównie formalności związanych z uzyskiwaniem opinii i pozwoleń. Wielu rozmówców podkreślało, że to administracja publiczna często hamuje ten proces.

„Kilkakrotnie odbijałem się właśnie czy to od plastyka miejskiego, czy od konserwatora zabytków, w kwestiach bym powiedział takich (...) chyba mało merytorycznych jak dla

tych urzędów czy urzędników. No bo to były właśnie rozmowy typu, że ja wolę fioletowy niż zielony.” (R1_artysta)

Czasami pojawiają się również skargi mieszkańców przestrzeni, gdzie wykonywany jest mural, którzy sprzeciwiają się jego powstaniu. Organizatorzy przedsięwzięć związanych z powstawaniem murali zwracali również uwagę, że zdarzyło się kilka przypadków, kiedy to artyści nie chcieli godzić się na zmiany w projekcie, które były wynikiem opinii mieszkańców lub konserwatora zabytków i wycofywali się w ostatniej chwili z realizacji muralu.

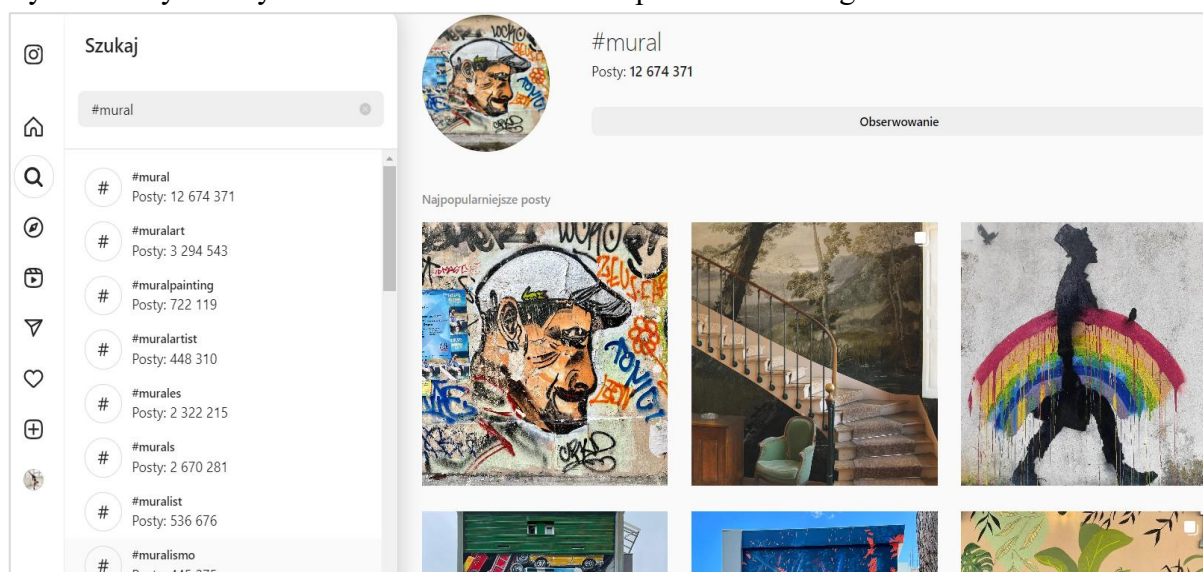
5.3.4 Faza promocyjna i ekspozycyjna

Proces artyfikacji przestrzeni za pomocą murali nie kończy się na ich fizycznym powstaniu. Kiedy projekt muralu urzeczywistni się na ścianie budynku dopiero wtedy rozpoczyna się kształtowanie jego wizerunku. We współczesnym świecie rolę głównej platformy promocyjnej dla wytworów sztuki publicznej pełnią strony internetowe oraz media społecznościowe. „Jeśli nie ma czegoś w Internecie, nie ma tego w ogóle” – to popularne stwierdzenie stało się już faktem. Internet, a w szczególności media społecznościowe są już nie tylko przestrzenią rozpowszechniania i ekspozycji sztuki publicznej, ale pomagają w jej promowaniu i rozwoju popularności. Świat internetowy nadaje muralowi pewien status, wpływa na to jak będzie on postrzegany i oceniany. Promocja murali w przestrzeni cyfrowej wpływa również na wzrost odwiedzających dane miejsce. Co więcej, dzięki temu, że mural znalazł się w Internecie, nawet po jego usunięciu, nadal będzie można go w pewien sposób doświadczać – będzie dzięki temu zarchiwizowany.

Nie tylko murale i inne wytwory sztuki publicznej korzystają z promocji w przestrzeni internetowej. Prawie wszyscy artyści, z którymi przeprowadzono rozmowy na rzecz niniejszej dysertacji, zgodnie stwierdzili, że dzięki mediom społecznościowym ich popularność i kariera nabrała tempa. Kiedy zaczęli oni prezentować tam swoje realizacje, społeczność zgromadzona na ich profilach zaczęła udostępniać ich zdjęcia, dzięki czemu mogły one trafić do jeszcze szerszego grona odbiorców. Jak w skazuje jeden z rozmówców, w efekcie przełożyło się to na liczne propozycje udziału w festiwalach murali, czy w innych jednostkowych projektach. Rozpowszechnianie swoich projektów w social mediach stało się nieodzownym elementem ich pracy.

Fenomen rozpowszechniania murali w mediach społecznościowych ilustruje poniższy przykład liczby hashtagów³⁵ na platformie Instagram. Hasło „mural” widnieje w ponad 12,6 mln postów³⁶ (Ryc. 5.5), ale nie tylko pod tym hasłem można odnaleźć zdjęcia tej formy sztuki publicznej. Między innymi są to hashtag „murals” w ponad 2,67 mln wpisów, hashtag „muralart”, który umieszczono pod prawie 3,3 mln postów, jak również hasło „muralpainting”, które wpisano ponad 700 tys. razy oraz hashtag „murales”, które znalazło się w ponad 2,3 mln postów. Nie wiadomo jednak, ile z tych haseł dotyczy tylko i wyłącznie murali w zewnętrznej przestrzeni publicznej.

Ryc. 5.5. Wyniki wyszukiwania hasła #mural na platformie Instagram



Źródło: <https://www.instagram.com>, data dostępu: 29.12.2022 r.

Wśród postów można zobaczyć również malowidła umieszczone wewnątrz budynków, które często także nazywane jest muralami. Niemniej jednak, można oszacować, że w większości przypadków hashtagi te związane są z muralami na zewnętrznych ścianach budynków lub murach.

Media społecznościowe i strony internetowe to nie jedyne miejsca promocji sztuki publicznej. Na rynku pojawia się coraz więcej książek prezentujących zarówno kilka form sztuki publicznej, jak i też np. same murale. Często są to albumy ze zdjęciami, jednakże pojawiają się także książki, w których wypowiadają się autorzy murali (w formie wywiadów lub zapisu wspomnień lub refleksji).

³⁵ Hashtag to słowo lub wyrażenie poprzedzone symbolem '#', będące formą znacznika (tagu). Jest to sposób na podkreślenie głównej myśli publikacji w mediach społecznościowych, odniesienie jej do określonego tematu. Umożliwia także łatwe znalezienie interesującego tematu w wyszukiwarkach online.

³⁶ Stan na 29.12.2022 r.

Murale w publicznej przestrzeni cyfrowej to nie tylko zdjęcia na Instagramie. Jak wskazał jeden z rozmówców, istnieją również grupy miłośników czy też poszukiwaczy murali, na których społeczność dzieli się swoimi znaleziskami. Prezentowane są tam murale z każdego zakątka świata. Często również dodawana jest tam informacja o autorze muralu, data powstania, czasem jest też krótka historia i dokładna lokalizacja. Społeczność może w takich grupach dzielić się także opiniami na temat danego muralu, a także udostępnić je w innym miejscu, co poszerzy grono jego odbiorców.

Równocześnie z fazą promocyjną rozpoczyna się faza ekspozycyjna muralu, która trwa do końca jego istnienia w przestrzeni publicznej. Dochodzi w niej do kontaktu odbiorcy z malowidłem, podczas którego kształtuje się tożsamość muralu i tym samym zaczyna od oddziaływać na przestrzeń publiczną. Kontakt ten może być bezpośredni – w miejskiej przestrzeni publicznej, jak również pośredni – w przestrzeni cyfrowej, a także zarówno przypadkowy, jak i celowy.

Z ekspozycją muralu w przestrzeni publicznej wiąże się także zjawisko wandalizmu. Jednak w tym przypadku nie jest tak oczywiste, co dla danej społeczności może oznaczać wandalizm. W odniesieniu do ścian budynku (zarówno pustych jak i z muralami) wandalizmem powszechnie określa się ich niszczenie przez nielegalne, często wulgarne, napisy lub tak zwane „tagi” wykonane sprayem. Zdarza się, że napisy te wyrażają nawet niechęć do samego muralu. Jednakże, istnieją przypadki, kiedy nawet samo namalowanie muralu na ścianie jest dla kogoś wandalizmem. Jeden z rozmówców tak opisał negatywne reakcje społeczeństwa, których doświadczył w trakcie malowania muralu:

„Przy realizacji różnych muralowych działań zdarzało się tak, że przychodzili ludzie i krzyczeli, że «zaraz policję wezwą », «że co to za kolor jest, że w ogóle to chamstwo» itd.”(R3_artysta)

Zdarza się także, że mural pod wpływem warunków atmosferycznych blaknie lub z powodu niszczenia się budynku zaczyna odpadać wraz z tynkiem. Brak jest jednak regulacji związanych z odpowiedzialnością za mural (próbę określenia zasad funkcjonowania murali w przestrzeni publicznej, w tym odpowiedzialności za nie, podjęto w Krakowie, co opisano w fazie przygotowawczej). Długość ekspozycji muralu wiąże się także z jego względnie czasowym istnieniem – mural może zostać zamalowany lub zastąpiony innym. Najkrócej w przestrzeni publicznej „żyją” murale reklamowe z uwagi na ustalony okres ekspozycji reklamy.

Jak pokazała powyższa charakterystyka faz procesu artyfikacji przestrzeni za pomocą kreowania murali, jest to dość złożony proces, do przejścia którego niezbędne jest

zaangażowanie określonych aktorów. Zaproponowany schemat postępowania w ramach procesu artyfikacji przestrzeni poprzez kreowanie murali może być zastosowany w różnych typach wielkomijskiej przestrzeni publicznej.

5.4 Proces artyfikacji przestrzeni za pomocą festiwalu murali na przykładzie Galerii Malarstwa Monumentalnego na Osiedlu Zaspą w Gdańsku

Proces artyfikacji przestrzeni publicznej poprzez kreowanie murali może również przybrać formę festiwalu murali. Opisane w poprzednim podrozdziale fazy analogicznie występują w przypadku kreowania murali za pomocą festiwalu. Jest to specyficzna forma artyfikacji przestrzeni – nie mówimy tu o pojedynczych realizacjach murali, a o większym przedsięwzięciu związanym z powstaniem od kilku do kilkunastu murali cyklicznie co pewien określony czas.

W celu pełniejszego zobrazowania procesu kształtowania się przestrzeni kulturowej za pomocą kreowania murali przedstawiony zostanie przykład Osiedla Zaspą w Gdańsku. Jest to specyficzny przykład, nie tylko ze względu na powstanie największej na tym obszarze Galerii Malarstwa Monumentalnego, ale również ze względu na to jakie efekty (zarówno wizualne, jak i społeczno-kulturowe) te działania wywołały na osiedlu.

5.4.1 Rozwój Osiedla Zaspą w Gdańsku – rys historyczny

Zanim zostanie przedstawiony proces artyfikacji przestrzeni na Osiedlu Zaspą w Gdańsku, należy wskazać na sytuacje i zjawiska, które miały znaczący wpływ na zainicjowanie procesu artyfikacji, na jego kształt oraz skutki. Osiedle Zaspą zlokalizowane jest w północnym rejonie Gdańska, pomiędzy Wrzeszczem, Przymorzem a Brzeźnem. Zanim rozpoczęto budowę osiedla obszar ten wykorzystywano jako przestrzeń Wielkiego Placu Ćwiczeń (przed I Wojną Światową), a także miejsce międzylądowań samolotów wojskowych oraz sterowców, a później utworzono tam pierwsze lotnisko cywilne na terytorium Polski, zwane portem lotniczym Gdańsk-Wrzeszcz. Na początku lat 70. podjęto decyzję o utworzeniu na tym terenie osiedla mieszkaniowego. W tym czasie, w krajach socjalistycznych, w tym również w Polsce, duże osiedla mieszkaniowe stały się dominującym typem zabudowy, który rozwijał się już po II Wojnie Światowej. Ich budowa wynikała z konieczności uzupełnienia niedoborów budownictwie mieszkaniowym, które wynikały: ze zniszczeń wojennych, postępującej industrializacji, której skutkiem był napływ pracowników zakładów przemysłowych do miast, czy też z masowych migracji ludności wiejskiej do miast (Turkington i in. 2004; Szafrńska 2013; Czepczyński 2016; Szafrńska 2016). W związku z powyższym władze miast socjalistycznych

(w tym w Gdańsku) podjęły działania związane z rozwiązywaniem lub łagodzeniem problemów mieszkaniowych. Rozpoczęto więc realizację planu masowej budowy wielkich osiedli mieszkaniowych, na podstawie sformułowanych w Karcie Ateńskiej zasad ideologicznych, który zakładał uzyskanie w szybki i ekonomiczny sposób dużej liczby mieszkań o podstawowym standardzie, a także samowystarczalność osiedli, by ich mieszkańcy mogli zaspokajać codzienne potrzeby. Plan budowy Osiedla Zaspą był znacznie bardziej złożony i zakładał nie tylko wzniesienie mieszkaniowych „wieżowców”, które były egzemplifikacją idei egalitaryzmu. Miała tam powstać kompleksowa dzielnica z lokalnymi centrami usługowo-handlowymi, placówki gastronomiczne, edukacyjne, opiekuńcze, czy kulturalne. Niestety dość szybko pojawiły się pierwsze trudności związane z realizacją tego planu, takie jak opóźnienia w wykańczaniu budynków, niedoróbki, pogorszenie się stanu technicznego budynków, które już powstały, a przede wszystkim opóźnienia – budowę obiektów usługowo-handlowych i kulturalnych, parkingów, czy realizację terenów zieleni czasowo zawieszano. Co więcej, oddawane mieszkania miały niską jakość (np. niska efektywność energetyczna, pojawienie się wilgoci i pleśni). Wkrótce na osiedlu zaczęły pojawiać się problemy społeczne. Były one związane ze zmianami w strukturze demograficznej społeczeństwa, czy też aktami lokalnej przestępczości i wandalizmu, które były skutkiem spadku atrakcyjności osiedla, a co za tym idzie – odpływu zamożniejszej społeczności i koncentracji grup patologicznych. Pokazuje to, że wizerunek osiedla wynikający z jego jakości funkcjonalno-przestrzennej i technicznej może być jedną z przyczyn rozwijania się problemów społecznych. Zerwano jakiegokolwiek więzi społeczne i nie nawiązywano nowych. To wszystko podsycał także brak placówek kulturalnych, oświatowych i rozrywkowych, które zakładał plan budowy osiedla. Od końca lat 70. XX w. próbowano porządkować i wypełniać terenami zieleni pustą przestrzeń między budynkami, a także uzupełniać zabudowę usługowo-handlową.

Po transformacji systemowej, tj. po 1989 r., na Osiedlu Zaspą zaszły znaczące zmiany funkcjonalno-przestrzenne. Zaczęły pojawiać się nowe obiekty handlowo-usługowe (pawilony handlowe), uzupełniono braki w infrastrukturze transportowej oraz dogęszczano zabudowę mieszkaniową, rezygnując przy tym z wykorzystywania technologii wielkopłytywowej, którą do tej pory stosowano. Rozpoczął się proces zmian oblicza Zaspą. Podjęto działania zmierzające do przełamania monofuncyjnego charakteru osiedla, poprawy warunków mieszkaniowych, jak również próbę rozwiązania problemów społecznych, poprzez dostosowywanie zabudowy mieszkaniowej i jej otoczenia do aktualnych potrzeb użytkowników.

5.4.2 Etapy artyfikacji przestrzeni poprzez festiwal murali na Osiedlu Zasp

5.4.2.1 Pierwsze murale – faza inicjująca

Przełomowym działaniem na Osiedlu Zasp była inicjatywa powstania murali na szczytowych ścianach budynków mieszkalnych. Podjęto tym samym próbę upiększenia szarej, monotonnej i prostej w formie zabudowy mierzącej od pięciu do jedenastu kondygnacji. Puste powierzchnie ścian bloków oraz otwarte przestrzenie stanowiły doskonałe środowisko dla doświadczania wielkoformatowych malowideł. Inicjatorem tego przedsięwzięcia był Rafał Rokowskiński, lokalny artysta i rezydent Nadbałtyckiego Centrum Kultury w Gdańsku, który zaproponował zorganizowanie Festiwalu malarstwa Monumentalnego w 1997 r. z okazji obchodów 1000-lecia Gdańska. Pomysłodawca opisał to w ten sposób (Marcin Rutkiewicz 2013, s. 60-61): „Wspólnie wpadliśmy na pomysł Festiwalu Malarstwa Monumentalnego. Zaproponowałem, żeby wydarzenie to rozgrywało się na Zaspie. Inspiracją były widoki, które zapamiętałem z czasów słynnej mszy papieskiej w 1987 roku, gdy na tamtejszych blokach wisiały olbrzymie, robione przez mieszkańców transparenty i aplikacje z hasłami religijnymi i antykomunistycznymi, albo z (...) postaciami świętych. Oglądając te widoki, (...) zrozumiałem jak ten wielki format (...) niezwykle mocno działa”. Według artysty, wprowadzenie koloru do szarej przestrzeni blokowiska było doskonałym pomysłem na jego ożywienie (Marcin Rutkiewicz 2013). W fazie inicjującej i koncepcyjnej procesu powstawania murali stworzono program festiwalu. Kolejna faza – przygotowawcza, była podzielona na dwa etapy. Pierwszy związany był z uzyskaniem pozwoleń od administracji publicznej oraz spółdzielni mieszkaniowej na wykorzystanie ścian budynków. Drugi dotyczył wyboru artystów, którzy mieliby stworzyć murale. Trudno było organizatorom znaleźć odpowiednich twórców, więc został ogłoszony konkurs na mural, który został ogłoszony przez polskie ambasady w kilku krajach. Spłynęło wiele projektów, z których wybrano najlepsze. Na koniec tego etapu udało się również pozyskać sponsora na farby. Festiwal był także finansowany ze środków miasta. Przed fazą realizacyjną organizatorzy festiwalu napotkali na problemy związane z wycofaniem się prezesa spółdzielni mieszkaniowej ze wcześniejszych zgód na wykorzystanie murali. Po wielu dyskusjach udało się jednak zrealizować 11 murali, których autorzy pochodzili m.in. z Litwy (Ryc. 5.6), Meksyku, czy Stanów Zjednoczonych. Nie zabrakło także rodzimych artystów. Był to początek nie tylko wizualnej transformacji przestrzeni osiedla, ale także jego kulturowej transformacji.

Ryc. 5.6. Jeden z pierwszych powstałych murali na Osiedlu Zaspą w Gdańsku (ul. Pilotów)



Źródło: zasoby własne.

5.4.2.2 *Festiwal Monumental Art i jego bezpośrednie efekty*

Do idei rozszerzenia kolekcji murali na Osiedlu Zaspą powrócono w 2008 r., kiedy to Gdańsk przystąpił do starań o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury 2016. Powołano w tym celu specjalne biuro (obecnie Instytut Kultury Miejskiej), które koordynowało działania w tym zakresie. W ramach programu przygotowań w kilku dzielnicach miasta realizowano projekt „Moja dzielnica też stolica”. Projekt poprzedzało badanie, które dotyczyło znalezienia cech charakterystycznych tych dzielnic, które warto byłoby wyeksponować i rozwinąć. Na Zaspie to murale były wskazywane jako wizytówka osiedla. Dodatkowo, artysta i animator kultury Piotr Szwabe zwrócił się do wspomnianego biura z inicjatywą odtworzenia festiwalu murali z 1997 r. To wszystko pokazuje, że murale zapisały się w świadomości nie tylko mieszkańców osiedla i tym samym wpisały się w przestrzeń miasta. Wykorzystując zatem potencjał wysokich ścian modernistycznego blokowiska zorganizowano w 2009 r. festiwal pt. „Monumental Art”. Celem festiwalu było stworzenie największej w Europie galerii murali autorstwa uznanych artystów z całego świata, co miało umożliwić również codzienne obcowanie mieszkańców ze sztuką.

W sumie odbyło się 8 edycji festiwalu organizowanego co roku (do 2016 r.). Każda z nich (oprócz tej w 2009 r.) miała swój tytuł³⁷, który określał temat murali. W ramach festiwalu powołano kuratora, którym przez cały okres jego trwania był Piotr Szwabe. Do zadań kuratora należały zadania z fazy koncepcyjnej oraz przygotowawczej, tj. określenie tytułu edycji festiwalu, stworzenie jego opisu, wybór artystów, a także pierwsza selekcja projektów. Jedna

³⁷ 2010 - Wolność w czasach kryzysu, 2011 - Miłość jest pokusą, 2012 - Czy wszystko jest na sprzedaż?, 2013 - Skąd przyszliśmy? Kim jesteśmy? Dokąd zmierzamy?, 2014 - Droga jest szczęściem, 2015 - Każdy dzień jest ważny, 2016 - Oczekiwanie

z rozmówczyń, która współpracowała przy organizacji festiwalu, opisała etap wyboru artysty i projektu:

„Piotr kontaktował się i zapraszał tutaj artystów, pewnie śledząc to, co się dzieje na takim tym rynku sztuki publicznej, ale też jakby patrzył na to, co jemu się podobało, ale też z pewnością zgłaszali się do niego artyści sami, to on decydował, czy taką osobę włączy czy nie. To by był pierwszy aspekt, czyli wybór artysty. Później była kwestia projektów, więc on podawał im hasła przewodnie i każdy realizował to hasło tak, jak chciał.”
(R2_administracja publiczna)

Po wstępnym wyborze, projekty przekazywano do akceptacji spółdzielni mieszkaniowej, która przed każdym festiwalem przedstawiała listę ścian, które mogą zostać pokryte muralami. W gronie zarządu spółdzielni byli także przedstawiciele mieszkańców osiedla, którzy wydawali opinię na temat projektu:

„Później dostawaliśmy zwrotnie jakąś rekomendację dotyczącą projektu, że na przykład tam za dużo czarnego, albo że on jest tam jakiś coś nie do końca i tak dalej, więc to też taka była rola kuratora czy też nasza, takich mediatorów, pomiędzy artystą a tą radą, która jakby zatwierdzała projekt.” (R2_administracja publiczna)

Organizatorzy festiwalu w fazie przygotowawczej zajmowali się również zapleczem technicznym procesu powstawania murali, tj. zakupem farb, wynajęciem rusztowań lub podnośników, jak również zapewnieniem warunków pobytu artystów na Zaspie (dla tych spoza Gdańska). Kolekcja murali liczy obecnie³⁸ 63 malowidła (Ryc. 5.7 i Ryc. 5.8). Wśród malowideł na Zaspie dominują murale abstrakcyjne lub przedstawiające historyczne postaci lub wydarzenia.

Pokłosiem Festiwalu było utworzenie Gdańskiej Szkoły Muralu. Jej celem jest zintegrowanie, doskonalenie i kształcenie artystów zajmujących się malarstwem ściennym. Jest ona skierowana przede wszystkim do studentów i młodych absolwentów Akademii Sztuk Pięknych oraz osób, które już zajmują się tworzeniem sztuki publicznej czy street artu. Służy doskonaleniu sztuki muralu i promowaniu młodych artystów tym się zajmujących. Zajęcia prowadzą uznani artyści tworzący murale i wykładowcy Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. W zakresie murali jest to pierwsza taka inicjatywa w Polsce, gdzie młodzi adepci działalności muralistycznej, oprócz zdobywania cennej wiedzy, mogą zrealizować pierwsze projekty przy wsparciu doświadczonych artystów. Gdańska Szkoła Muralu była edukacyjnym skutkiem rozwoju

³⁸ Stan na 1.12.2022 r.

festiwalu na Osiedlu Zaspą. Prace uczestników warsztatów i seminariów zaczęły pojawiać się na Zaspie już w 2010 r. (Ryc. 5.9 i Ryc. 5.10).

Ryc. 5.7. Mural powstały podczas festiwalu w 2009 r.



Źródło: zasoby własne.

Ryc. 5.8. Mural powstały podczas festiwalu w 2012 r.



Źródło: zasoby własne.

Ryc. 5.9. Mural na Osiedlu Zaspą autorstwa słuchaczy Gdańskiej Szkoły Murali



Źródło: zasoby własne.

Ryc. 5.10. Mural na Osiedlu Zaspą autorstwa słuchaczy Gdańskiej Szkoły Murali



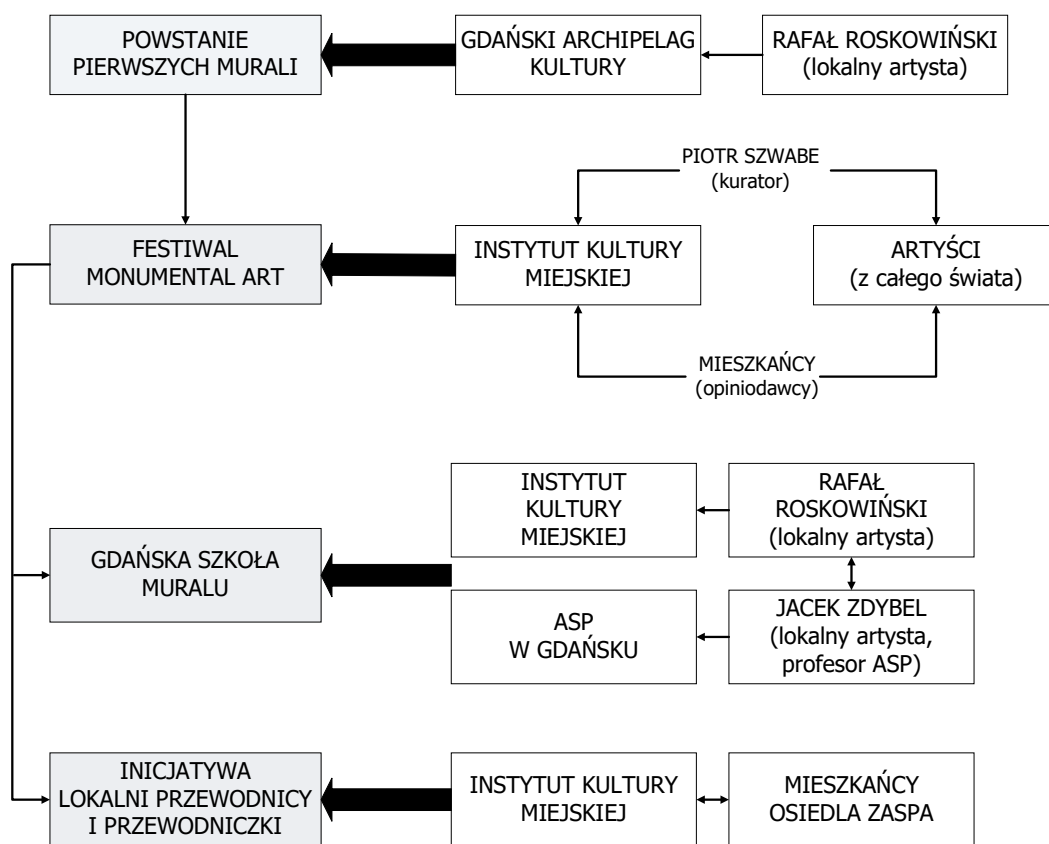
Źródło: zasoby własne.

Z każdym rokiem Festiwalu Monumental Art, wraz z powiększaniem się kolekcji murali zainteresowanie nią rosło. W związku z tym w 2011 r. zainicjowano stworzenie grupy „Lokalni przewodnicy i przewodniczki”. Jest to edukacyjny projekt skierowany społecznościami lokalnej, który ma ją zaangażować do działania na rzecz Zaspą. Ochotnicy przeszli cykl szkoleń, podczas których prezentowano informacje o projektach i ich autorach, założenia kolekcji murali, historię działalności muralistycznej, ale również założenia urbanistyczne i architektoniczne osiedla. W efekcie przygotowano trzydzieści osób do pełnienia roli przewodnika po kolekcji murali na

Osiedlu Zaspą. W spacerach mogą brać udział nie tylko mieszkańcy osiedla czy miasta, ale każdy kto chce poznać historię Zaspą i murali, a także ich znaczenie oraz anegdoty z procesu powstawania. Inicjatywa ta rozprzestrzeniła się również na inne dzielnice Gdańska.

Jak przedstawiono, inicjatywa Rafała Roskowińskiego związana z pierwszymi muralami na Osiedlu Zaspą była fundamentem dalszych i znaczących aktywności i zmian w tej przestrzeni. Aby uporządkować te wszystkie wymienione aktywności, na rycinie 4.11 przedstawiono głównych aktorów oraz następując po sobie rezultaty tych aktywności.

Ryc. 5.11. Uproszczony schemat procesu powstawania murali i jego bezpośrednich efektów na Osiedlu Zaspą



Źródło: opracowanie własne.

5.4.3 Pośrednie efekty artyfikacji przestrzeni poprzez festiwal murali na Osiedlu Zaspą

Powstanie kolekcji murali na Osiedlu Zaspą znacząco wpłynęła na rozwój kulturowego życia tego osiedla oraz na jego popularność. Stało się ono bowiem chętnie odwiedzanym miejscem na mapie Gdańska. Wpłynęło to m.in. na funkcjonowanie domu kultury „Plama” zlokalizowanego na Zaspie, który należy do sieci Gdańskiego Archipelagu Kultury. „Plama” jest organizatorem wielu wydarzeń, które mają miejsce na osiedlu, w tym: koncertów, wystaw, „Teatru w Blokowisku”, pokazów filmowych na świeżym powietrzu, spotkań z wartymi uwagi

osobami, a także innych imprez plenerowych czy festiwali. W wydarzeniach tych biorą udział nie tylko mieszkańcy osiedla, ale także inni gdańszczanie i turyści.

Poza rozwojem życia kulturowego, powstanie Galerii Malarstwa Monumentalnego wpłynęło na wykształcenie się tożsamości osiedla, tj. unikatowego i indywidualnego charakteru, który wyraża się poprzez najbardziej istotne jego cechy. Odnosząc się do przedstawionego przez Bierwiaczonka (2015) stwierdzenia o istotności tożsamości³⁹ zarówno z perspektywy wewnętrznej, jak i zewnętrznej, można powiedzieć, że ukształtowana tożsamość Osiedla Zaspą stała się elementem więziotwórczym i budulcem poczucia lokalnej wspólnoty (perspektywa wewnętrzna), a także wpłynęła na jego wizerunek (perspektywa zewnętrzna). W pierwszym przypadku efekty te wyrażać się mogą w deklaracjach mieszkańców o identyfikacji z tym miejscem, czy nawet w zaangażowaniu w działania na jego rzecz. Natomiast w drugim może wywoływać zainteresowanie turystów, inwestorów lub przyszłych mieszkańców.

Opisane działania, będące następstwem powstania Galerii Malarstwa Monumentalnego na Osiedlu Zaspą ukazują, iż pokrycie ścian budynków muralami nie miało jedynie estetyzującego charakteru. Pozwoliło to rozwinąć nowe sposoby współdzielenia, współtworzenia i kształtowania tej przestrzeni, doprowadzając tym samym do głębszych przemian mających wpływ na kulturowy rozwój życia jej użytkowników. Powstanie murali pobudziło inicjatywy o charakterze społecznym, edukacyjnym i artystycznym. Na Osiedlu Zaspą doszło do artyfikacji tej przestrzeni – poprzez wprowadzenie murali doszło do sytuacji, w której coś, co nie jest uważane za sztukę w tradycyjnym tego słowa znaczeniu, czyli budynki mieszkalne, zmieniono w coś co przypomina sztukę, tj. ściana budynku stała się obrazem. W tym przypadku elementy sztuki skrzyżowały się z budynkiem mieszkalnym, który „przyjął” pewne cechy sztuki. Jak wskazano wyżej, doprowadziło to nie tylko do upiększenia tej przestrzeni, ale uruchomiło to również procesy relacyjne, które mają pozytywny wpływ na jakość życia społeczności, na sposób ich myślenia oraz aktywność w przestrzeni. Poprzez artyfikację, nadano wartości semiotyczne obiektom, które poprzez swoją treść mogą przekazywać różnorodne komunikaty.

Wraz z modernizacją techniczną i funkcjonalną, doprowadziło to do oswojenia tej modernistycznej przestrzeni, czy wręcz do jej humanizacji, tj. została ona dostosowana do szeroko pojętych potrzeb człowieka. Oznacza to, że stworzono przyjazną, bezpieczną i wartościową przestrzeń, która może zapewnić mieszkańcom optymalne warunki zamieszkania, pracy, wypoczynku, ale także może przyczyniać się do pielęgnowania wartości społeczno-kulturowych (Berełkowska 2007).

³⁹ Autor odnosił się w artykule do tożsamości miasta, jednak można te założenia przenieść na grunt mniejszej jednostki, tj. osiedla.

5.4.4 Czynniki współtowarzyszące artyfikacji przestrzeni poprzez festiwal murali na Osiedlu Zaspą

Artyfikacja przestrzeni Osiedla Zaspą poprzez festiwal murali wymagała pewnych czynników współtowarzyszących. Można do nich zaliczyć:

- lokalne zakorzenie procesu kreowania murali jak i samych murali,
- społeczną akceptację murali,
- „istnienie” Galerii Malarstwa Monumentalnego w serwisach internetowych i mediach społecznościowych.

Nie są to czynniki obligatoryjne, jednak ich współwystępowanie wpłynęło na efekty artyfikacji tej przestrzeni.

Pierwszy z czynników dotyczy lokalnego zakorzenia zarówno procesu powstawania murali na Zaspie, jak również treści malowideł. W pierwszym przypadku na to zakorzenie składa się zaangażowanie lokalnych podmiotów, takich jak władze osiedla i miasta, artyści, a przede wszystkim mieszkańców w powstawanie murali. Na Osiedlu Zaspą, tak jak już wyżej wspomniano, projekty murali były konsultowane ze spółdzielnią mieszkaniową, której członkami są przedstawiciele mieszkańców osiedla. Ponadto w organizację festiwalu, jak również po części w proces powstawania murali byli zaangażowani lokalni artyści, którzy znają specyfikę tego miejsca i wielu w pewien sposób chciało do niej nawiązywać w swoich projektach. Przejdźmy zatem do drugiego typu lokalnego zakorzenia, tj. do lokalnej treści murali. Na Osiedlu Zaspą powstało kilka murali, które nawiązują do cech tego miejsca i społeczności tam zamieszkującej. Przedstawiają one historyczne postaci lub wydarzenia ważne dla tego osiedla lub dla Gdańska, a także symbole czy elementy stanowiące o unikatowości Zaspą. Poprzez swoją treść murale mają możliwość wizualizacji tożsamości tego miejsca, głównie tej historycznej. Wartość historyczna, która wyrażana jest poprzez malowidła, zapewnia poczucie ciągłości z przeszłością.

Lokalne zakorzenie w obydwu aspektach mogło wpłynąć na społeczną akceptację murali, czyli na drugi współwystępujący czynnik w procesie kształtowania się przestrzeni kulturowej. Rangę tego czynnika dobrze opisuje Kabakow (2010, s. 346): „Na każdą pojawiającą się nowość [mieszkaniec – M.B.] patrzy jak właściciel mieszkania, któremu ktoś chce coś wstawić, dlatego musi to zaakceptować, uznać za naturalny element swojego życia albo odrzucić, potraktować jako rzecz bezużyteczną, zbędną, niekonieczną – reakcja ta jest całkowicie naturalna i zrozumiała. Zmienia to jednak w zasadniczy sposób relację między projektem publicznym i widzem, ponieważ to widz mieszka w miejscu, gdzie artysta jest jedynie zaproszonym

gościem”. Na Osiedlu Zaspą murale spotkały się ze względną akceptacją, o czym będzie jeszcze mowa w rozdziale 6. Jedną z organizatorek Festiwalu Monumental Art potwierdza ten stan rzeczy, odnosząc się również do niewielkiego niezadowolenia mieszkańców:

„Myślę, że też pojawiło się kilka takich skarg do spółdzielni, że ktoś jakby nie chciał, żeby była malowana czarna ręka albo coś takiego. Ale tych takich skarg, nie było bardzo dużo, jednak myślę, że ta akceptacja społeczna była ogromna, ale myślę, że przez to, że jednak te działania były związane i z lokalnymi przewodnikami i z tymi wernisażami.” (R2_administracja publiczna)

Kolejnym czynnikiem, który miał wpływ na kształtowanie się przestrzeni kulturowej na Osiedlu Zaspą, była (i jest nadal) obecność kolekcji murali w serwisach internetowych i mediach społecznościowych. O muralach w tym miejscu informują nie tylko lokalne środki masowego przekazu, ale również krajowe czy nawet międzynarodowe. Oddziałuje to na duże zainteresowanie turystów tym miejscem, a także na powodzenie spacerów szlakiem murali, organizowanych w ramach inicjatywy „Lokalni Przewodnicy i Przewodniczki”. Dzięki mediom społecznościowym galeria murali może być w pewien sposób dostępna dla każdego, kto zechce ją zobaczyć.

Artyfikacja przestrzeni Osiedla Zaspą w Gdańsku poprzez kreowanie murali pobudziła głębsze wymiary jego transformacji, wykraczając poza jego wizualność – wpłynęła na indywidualny charakter osiedla, kulturowe jego „życie”, jest motorem nowych aktywności na nim i pomogła zmienić jego tożsamość. Co więcej, przestrzeń ta stanowi platformę budowy relacji człowieka z miejscem. Przestrzeń osiedla stała się w pewien sposób odpowiedzią na kulturowe potrzeby człowieka. W związku z powyższym można stwierdzić, że na Osiedlu Zaspą za pomocą artyfikacji przestrzeni ukształtowała się publiczna przestrzeń kulturowa (zarówno w fizycznym jak i nie-fizycznym wymiarze).

6 Lokalne zakorzenie murali w wielkowiejskiej przestrzeni publicznej w opinii jej użytkowników

6.1 Założenia badania

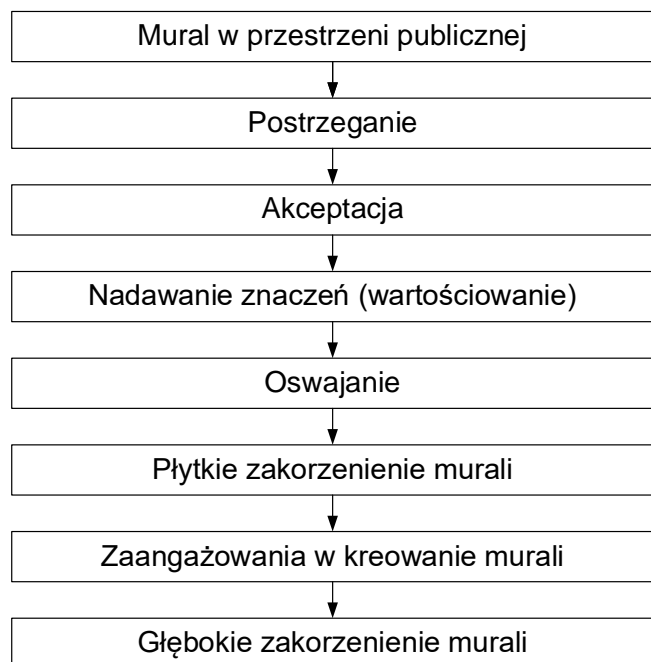
Rozdział ten ma na celu przedstawienie opinii na temat lokalnego zakorzenia murali w wielkowiejskiej przestrzeni publicznej, poprzez odpowiedź na pytania o to, jakie aspekty murali decydują o ich lokalnym zakorzeniu oraz jak lokalne zakorzenie wpływa na odbiór i ocenę murali. W tym celu przeprowadzono dwa badania sondażowe – ogólne i szczegółowe, każde w określonym typie przestrzeni: w posocjalistycznej przestrzeni osiedla mieszkaniowego na Osiedlu Zaspą w Gdańsku oraz w przestrzeni śródmiejskiej w Poznaniu. Szczegółowy schemat postępowania badawczego – wybór badanych przestrzeni oraz metoda, zostały opisane w rozdziale 1.4.

Zanim jednak omówione zostaną wyniki badań sondażowych, należy wyjaśnić dlaczego postrzeganie murali przez użytkowników danej przestrzeni jest tak istotne w kontekście zakorzenia tej formy. Postrzeganie jest częścią poznawania, świadomego odbierania i rozumienia danego zjawiska. To, co na początku jest dla człowieka obce i abstrakcyjne, staje się oswojone w miarę poznania i nadawania przez niego znaczeń. Jak piszą Jałowicki i Szczepański (2006, s. 333) „poznawanie zewnętrznego w stosunku do nas świata, środowiska, przestrzeni jest złożonym i wieloczynnikowo uwarunkowanym procesem, w którym postrzeganie to tylko jedno z ogniw wyprzedzających rozpoznawanie, porównywanie, klasyfikowanie, ocenianie i wartościowanie. Proces ten wpływa na nasze zachowania, modyfikuje je, a nawet warunkuje”. Lokalne zakorzenie sztuki publicznej (w tym przypadku murali) polega na nadawaniu jej znaczeń i sensów (semiotyzacja), co sprawia, że użytkownicy przestrzeni publicznej stale odczytują pewne kody – często w sposób nieświadomy. Prowadzi to do wykreowania trwałych obrazów, przekonań czy wyobrażeń na ich temat w umysłach ludzi, co wpływa na ich klasyfikowanie, ocenianie i w końcu podejmowanie przez nich działań.

Przypomnijmy, że lokalne zakorzenie sztuki publicznej to związek sztuki publicznej z konkretnym terytorium, procesami społeczno-kulturowymi, które w nim zachodzą lub ze społecznością je zamieszkującą. Polega ono na związaniu formy wytworu sztuki publicznej, treści lub procesu jego powstawania z lokalnością. Można zatem powiedzieć, że jest to głęboki stopień lokalnego zakorzenia murali, który może być późniejszym efektem oswojenia się człowieka z tą formą i zakotwiczenia murali w jego świadomości, czyli płytkiego lokalnego zakorzenia. Postrzeganie, w przypadku zakorzenia murali, jest zatem punktem wyjścia

w procesie ich akceptowania, oswajania i w rezultacie późniejszego zaangażowania w kreowanie murali (Ryc. 6.1).

Ryc. 6.1. Schemat możliwej drogi do głębokiego zakorzenienia murali



Źródło: opracowanie własne.

W związku z powyższymi badaniami empiryczne zakładały zbadanie następujących zależności oraz opinii:

- 1) w zakresie postrzegania:
 - a. ocena murali oraz różnice w tych ocenach w zależności od płci, wieku, wykształcenia respondenta i zadowolenia z wyglądu danej przestrzeni według respondenta,
 - b. zależność między oceną murali a ich widocznością,
 - c. zapamiętywalność murali,
 - d. opinia użytkowników/respondentów na temat upiększania przestrzeni publicznej poprzez murale oraz różnice w odpowiedziach w zależności od płci, wieku, wykształcenia respondenta,
 - e. świadomość respondentów w kwestii innych pozaestetycznych ról murali w danej przestrzeni publicznej oraz różnice w odpowiedziach w zależności od płci, wieku, wykształcenia respondenta,
 - f. opinia użytkowników/respondentów na temat murali upamiętniających oraz różnice w odpowiedziach w zależności od płci, wieku, wykształcenia respondenta;

- 2) w zakresie lokalnego zakorzenienia wybranych murali:
- a. istotność lokalnego zakorzenienia treści i formy muralu według użytkowników/respondentów oraz różnice w odpowiedziach w zależności od płci, wieku, wykształcenia respondenta
 - b. ocena murali lokalnie zakorzenionych (treścią i poprzez zaangażowanie lokalnych podmiotów w ich powstanie) i niezakorzenionych oraz różnice w ocenie tych dwóch typów murali,
 - c. elementy świadczące o zakorzenieniu muralu a zaciekawienie użytkownika/respondenta.

Badanie zakładało poznanie wyżej wymienionych elementów w dwóch typach przestrzeni: w przestrzeni posocjalistycznego osiedla mieszkaniowego na Osiedlu Zaspą w Gdańsku oraz w przestrzeni śródmiejskiej w Poznaniu. Przestrzenie te nie były ze sobą porównywane, ale zestawione ze sobą, by zobaczyć różnice między nimi. Wyniki badania sondażowego ogólnego poddano pogłębionej analizie, która polegała na sprawdzeniu wpływu zmiennych demograficznych na określone odpowiedzi grup respondentów. W tym celu przeprowadzono testy istotności różnic, które scharakteryzowano w rozdziale 1.4. Efektem wykonania tych testów były wartości poziomu istotności statystycznej (p), które porównano z przyjętą wartością poziomu istotności (α). W przypadku, gdy wartość p była mniejsza lub równa wartości α , odrzucono hipotezę zerową, która zakładała brak różnic⁴⁰. Standardowy poziom α wynosi od 0,05% do 5% (Bedyńska, Cypryańska 2013), w związku z tym przyjęto następujące poziomy istotności: $P \leq 0,05$; 0,01; 0.001 (jeśli $P \leq 0,05$ to jest statystycznie istotne, a jeśli $P \leq 0,001$ to jest statystycznie bardzo istotne).

Założenia:

- 1) przetestowano różnice międzygrupowe w badanych próbach (z przestrzeni posocjalistycznego osiedla mieszkaniowego oraz przestrzeni śródmiejskiej) odnoszące się do średnich odpowiedzi na pytanie dotyczące oceny murali (**A**);
- 2) przetestowano różnice międzygrupowe w badanych próbach (z przestrzeni posocjalistycznego osiedla mieszkaniowego oraz przestrzeni śródmiejskiej) na 6 twierdzeń (**B**):
 - murale pozwalają upiększyć mało atrakcyjną przestrzeń miasta,
 - murale są tylko estetyczną ozdobą ściany, nie pełnią innych ról (np. informacyjnej, edukacyjnej, upamiętniającej),
 - murale upamiętniające znane postacie to dobra inicjatywa,
 - murale powinny odzwierciedlać historię miejsca, w którym się znajdują,

⁴⁰ Wyniki zbiorcze testów istotności różnic znajdują się w załączniku nr 5.

- murale powinny odzwierciedlać szczególne cechy społeczności miejsca, w którym się znajdują (mniejszości etniczne, narodowe, wyznaniowe),
- murale powinny być dopasowane do koloru budynków, w otoczeniu których się znajdują;

3) różnice międzygrupowe - wstępne hipotezy, które poddano sprawdzeniu:

A1: odpowiedzi na pytania różnią się w badanej próbie ze względu na poziom zadowolenia z wyglądu miejsca zamieszkania (ze względu na więcej niż dwie kategorie w tej zmiennej testowano tę hipotezę jednoczynnikową ANNOVA + ewentualne testy post-hoc),

A2: odpowiedzi na pytania różnią się w badanej próbie ze względu na płeć (ze względu na dwie kategorie w tej zmiennej testowano tę hipotezę testem t-studenta dla prób niezależnych),

A3: odpowiedzi na pytania różnią się w badanej próbie ze względu na przynależność do grupy wiekowej (ze względu na więcej niż dwie kategorie w tej zmiennej testowano tę hipotezę jednoczynnikową ANNOVA + ewentualne testy post-hoc),

A4: odpowiedzi na pytania różnią się w badanej próbie ze względu na poziom wykształcenia respondentów (ze względu na więcej niż dwie kategorie w tej zmiennej testowano tę hipotezę jednoczynnikową ANNOVA + ewentualne testy post-hoc)

B1: odpowiedzi na pytania różnią się w badanej próbie ze względu na płeć (ze względu na dwie kategorie w tej zmiennej testowano tę hipotezę testem t-studenta dla prób niezależnych),

B2: odpowiedzi na pytania różnią się w badanej próbie ze względu na przynależność do grupy wiekowej (ze względu na więcej niż dwie kategorie w tej zmiennej testowano tę hipotezę jednoczynnikową ANNOVA + ewentualne testy post-hoc),

B3: odpowiedzi na pytania różnią się w badanej próbie ze względu na poziom wykształcenia respondentów (ze względu na więcej niż dwie kategorie w tej zmiennej testowano tę hipotezę jednoczynnikową ANNOVA + ewentualne testy post-hoc).

W dalszej części tego rozdziału zostały bardziej szczegółowo opisane tylko te zależności, które były istotne statystycznie. W tabeli 6.1. istotność ta została oznaczona znakiem „*”, a szczegółowe dane, będące wynikiem wyżej wymienionych testów zostały umieszczone w załączniku nr 5.

Tab. 6.1. Istotność statystyczna wybranych zmiennych zależnych pod wpływem zmiennych demograficznych

Zmienne zależne		Ocena murali	Opinia na temat upiększającej roli murali	Świadomość poza-estetycznych ról murali	Opinia na temat murali upamiętniających	Opinia na temat odzwierciedlania historii miejsca w treści murali	Opinia na temat odwoływania się do cech społeczności w treści murali
Zmienne niezależne	Przestrzeń posocjalistycznego osiedla mieszkaniowego	płeć	płeć	płeć	płeć	płeć	płeć
		wiek***	wiek*	wiek**	wiek**	wiek*	wiek
		wykształcenie***	wykształcenie	wykształcenie	wykształcenie	wykształcenie*	wykształcenie
		zadowolenie z wyglądu przestrzeni***					
	Przestrzeń śródmiejska	płeć	płeć*	płeć	płeć	płeć	płeć*
		wiek	wiek	wiek	wiek	wiek*	wiek
		wykształcenie	wykształcenie	wykształcenie	wykształcenie	wykształcenie	wykształcenie
		zadowolenie z wyglądu przestrzeni***					

Źródło: opracowanie własne.

Poziom istotności statystycznej:

* $\alpha < 0,05$

** $\alpha < 0,01$

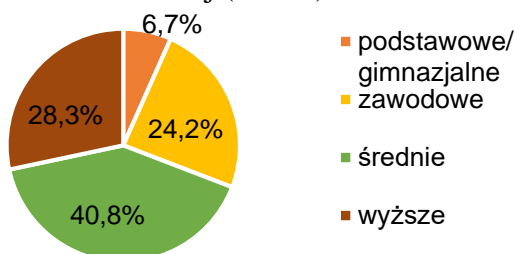
*** $\alpha < 0,001$

6.2 Postrzeganie murali przez użytkowników wielkowiejskiej przestrzeni publicznej

Struktura respondentów

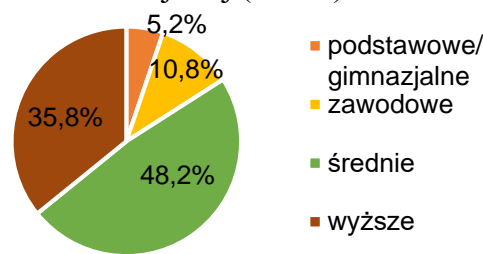
Zanim przejdziemy do analiz danych związanych z postrzeganiem murali, scharakteryzujemy najpierw respondentów, którzy brali udział w badaniu sondażowym ogólnym oraz poznamy ich opinię na temat uczestnictwa mieszkańców w procesie kreowania murali. Wśród wszystkich respondentów nieznacznie przeważały kobiety (przestrzeń osiedlowa: 51,1% kobiet, przy 48,9% mężczyzn; przestrzeń śródmiejska: 53,6% kobiet, przy 45,9% mężczyzn, 0,5% wskazała odpowiedź – inna płeć). Najliczniejszą grupę stanowiły osoby z wykształceniem średnim (przestrzeń osiedlowa: 40,8%, przestrzeń śródmiejska: 48,2%) (Ryc. 6.2 i Ryc. 6.3). W przypadku przestrzeni osiedlowej najmniejszy udział miały osoby poniżej 18 roku życia (Ryc. 6.4), natomiast struktura pozostałych grup wiekowych jest dość równomierna, z niewielką przewagą osób w wieku 26-35 lat (23,1%). Natomiast wśród respondentów z przestrzeni śródmiejskiej najniższy był udział osób w wieku poniżej 18 lat (Ryc. 6.5), jednak już tutaj występuje grupa, która wyraźnie wyłania się w strukturze jako najliczniejsza, tj. w wieku 18-25 lat (32,4%).

Ryc. 6.2. Wykształcenie respondentów z przestrzeni osiedlowej (n=243)



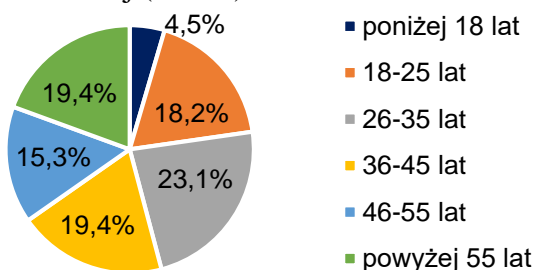
Źródło: opracowanie własne.

Ryc. 6.3. Wykształcenie respondentów z przestrzeni śródmiejskiej (n=580)



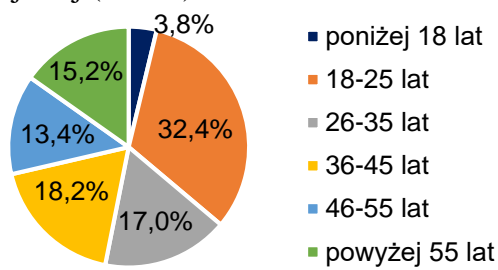
Źródło: opracowanie własne.

Ryc. 6.4. Wiek respondentów z przestrzeni osiedlowej (n=243)



Źródło: opracowanie własne.

Ryc. 6.5. Wiek respondentów z przestrzeni śródmiejskiej (n=580)

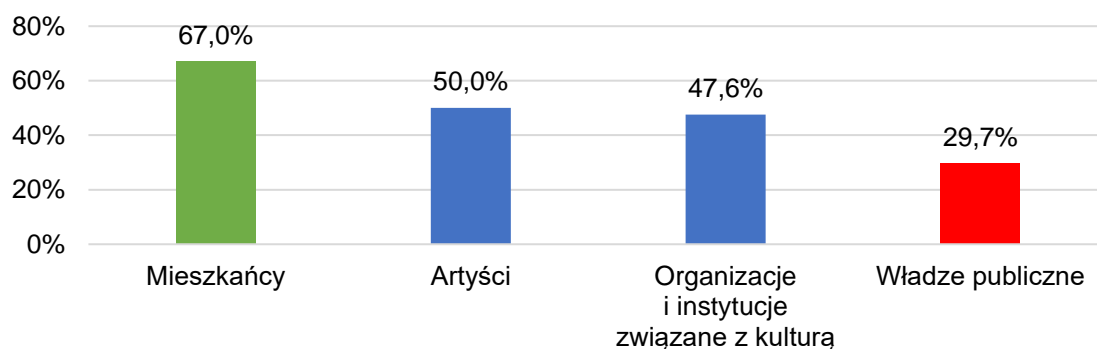


Źródło: opracowanie własne.

Opinia na temat uczestnictwa mieszkańców w procesie kreowania murali

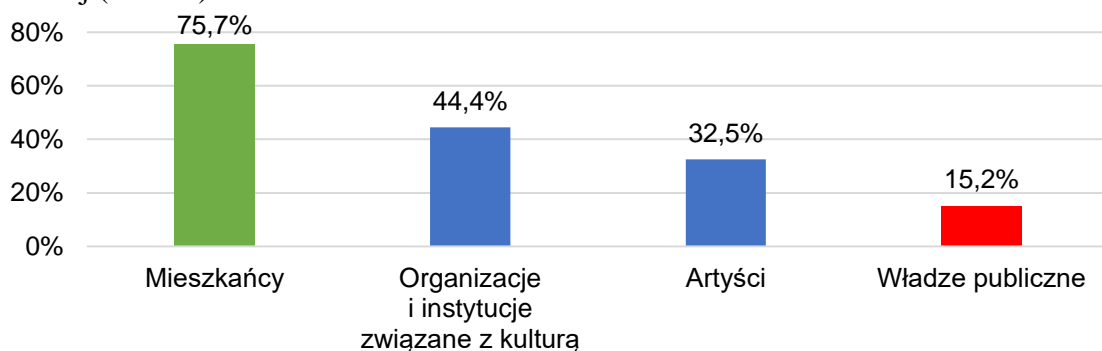
Zapytano respondentów o opinię na temat uczestnictwa mieszkańców danej przestrzeni w procesie kreowania tam murali. Badani z przestrzeni śródmiejskiej (Ryc. 6.6), jak i osiedlowej (Ryc. 6.7) najliczniej wskazywali, że to mieszkańcy powinni decydować o umieszczeniu murali w danej przestrzeni (kolejno: 67% i 75,7%). W dalszej kolejności pojawili się artyści oraz organizacje i instytucje związane z kulturą. Obydwie grupy najrzadziej wskazywały w tej kwestii na władze publiczne (kolejno: 29,7% i 15,2%). Pokazuje to jak bardzo zależy mieszkańcom na poczuciu sprawczości w kwestii wprowadzania do przestrzeni nawet form sztuki publicznej.

Ryc. 6.6. Podmiot decydujący o umieszczeniu murali w opinii respondentów z przestrzeni śródmiejskiej (n=582)



Źródło: opracowanie własne.

Ryc. 6.7. Podmiot decydujący o umieszczeniu murali w opinii respondentów z przestrzeni osiedlowej (n =243)

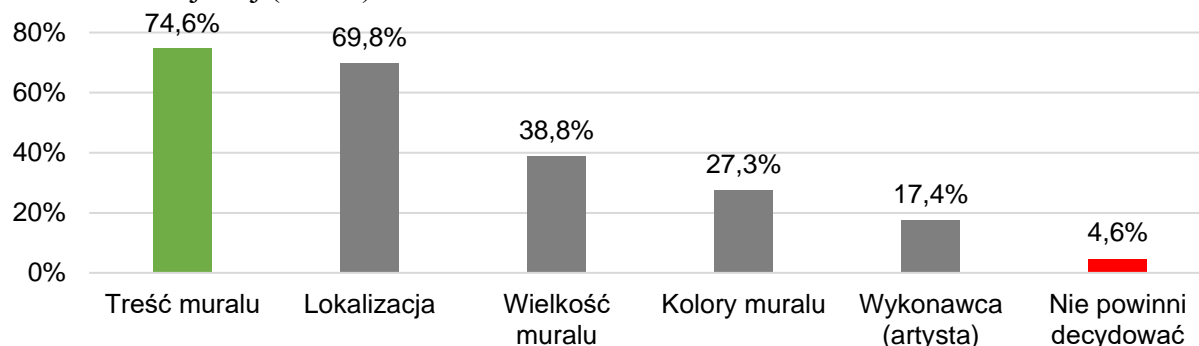


Źródło: opracowanie własne.

Dodatkowo zapytano respondentów to, o jakich kwestiach dotyczących murali chcieliby decydować. Zarówno w przestrzeni śródmiejskiej (Ryc. 6.8), jak i osiedlowej (Ryc. 6.9), najwięcej osób wskazało treść muralu (kolejno: 74,6% i 77,6%). Licznie w obu grupach wymieniano także lokalizację muralu (69,8% i 56,8%). Nieco ponad 1/3 w każdej z grup respondentów wskazywała na to, że chcą decydować o wielkości muralu (38,8% i 36,6%), dopiero

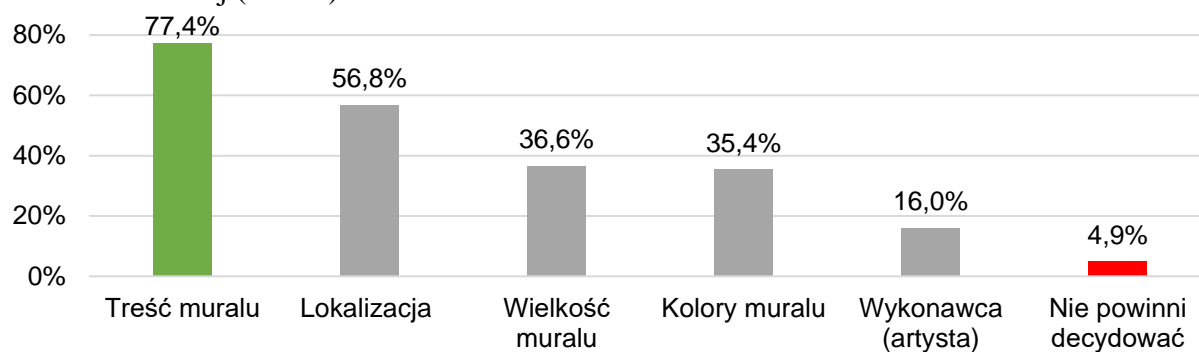
w dalszej kolejności wymieniano jego kolory. Najmniej osób chce decydować o wykonawcy projektu muralu. Dla mieszkańców ważne jest to jak będzie wyglądał mural, niż to kto wykona.

Ryc. 6.8. Kwestie o których powinni decydować mieszkańcy w opinii respondentów z przestrzeni śródmiejskiej (n=582)



Źródło: opracowanie własne.

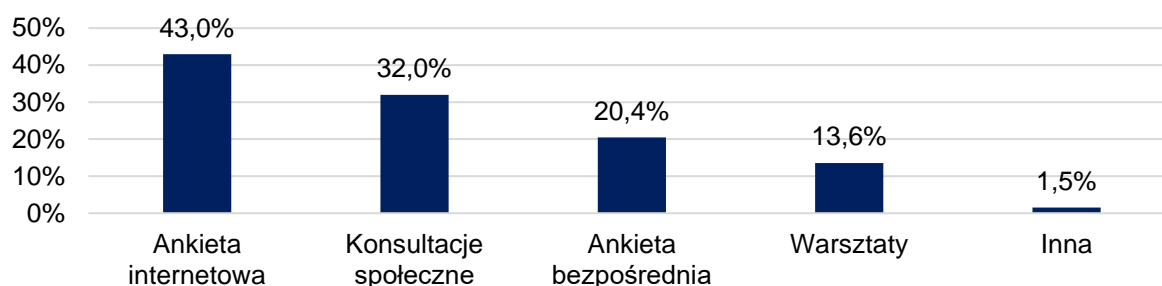
Ryc. 6.9. Kwestie o których powinni decydować mieszkańcy w opinii respondentów z przestrzeni osiedlowej (n=243)



Źródło: opracowanie własne.

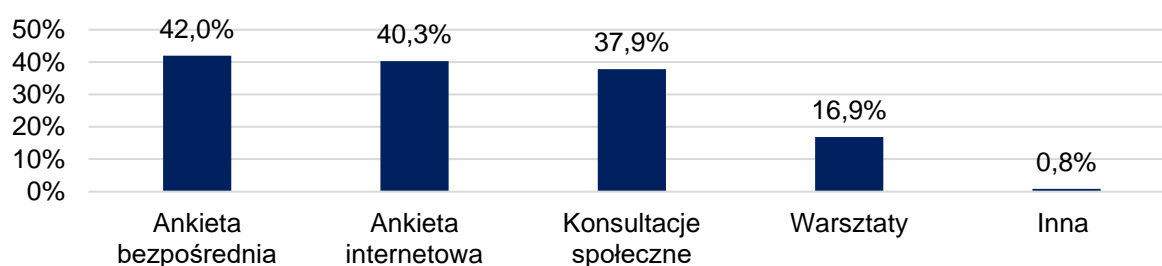
Badanie sondażowe potwierdziło tezę, że społeczność chce być zaangażowana w proces kreowania murali w danej przestrzeni. W związku z tym ważne jest, by już na etapie koncepcyjnym zasięgać chociażby ich opinii. Zapytano mieszkańców, jaka forma poznania ich opinii wydaje się dla nich najlepsza. Respondenci z przestrzeni śródmiejskiej (Ryc. 6.10) jako najlepszą wskazali do tego celu ankietę internetową (43%), natomiast respondenci z przestrzeni osiedlowej (Ryc. 6.11) ankietę bezpośrednią (42%), ale zaraz po niej ankietę internetową (42,3%). Nieco ponad 1/3 respondentów w obu grupach (kolejno: 32% i 37,9%) wskazała na konsultacje społeczne, które polegałyby na opiniowaniu już opracowanych projektów i wyborze najlepszego. Warsztaty, których celem byłoby wypracowanie od podstaw wspólnego projektu były wskazywane najrzadziej w obu grupach (13,6% i 16,9%). Pojawiało się zaledwie kilka odpowiedzi (1,5% i 0,8%), które proponowały jeszcze inną formę – wśród nich najczęściej padała ankietą telefoniczną.

Ryc. 6.10. Odpowiedzi respondentów z przestrzeni śródmiejskiej na temat najlepszej formy poznania opinii mieszkańców (n=582)



Źródło: opracowanie własne.

Ryc. 6.11. Odpowiedzi respondentów z przestrzeni osiedlowej na temat najlepszej formy poznania opinii mieszkańców (n=243)

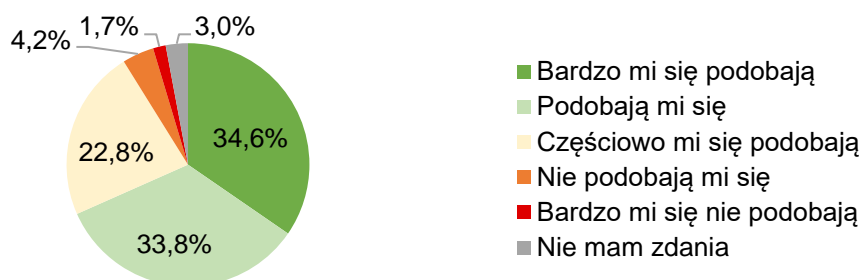


Źródło: opracowanie własne.

Ogólna ocena estetyczna murali

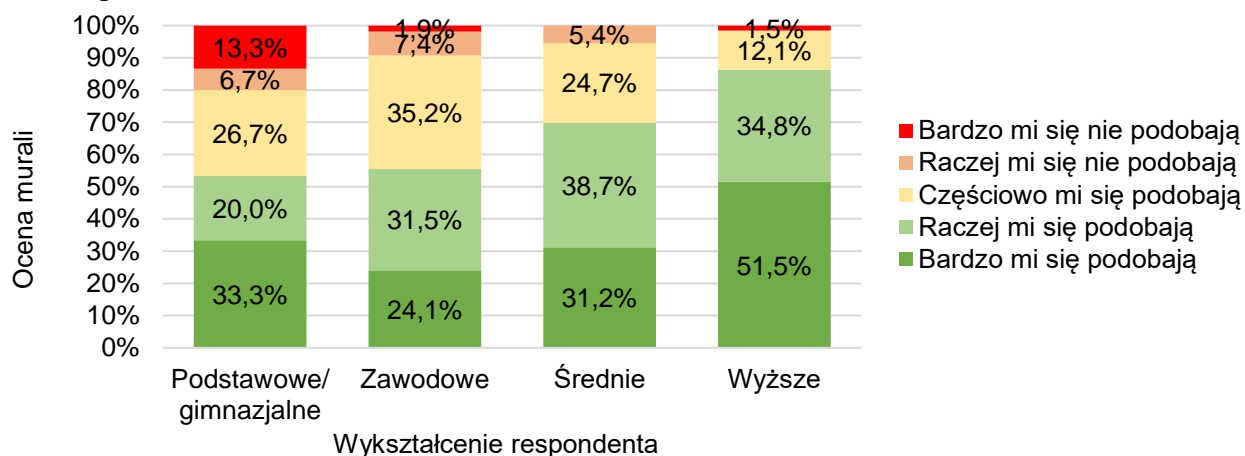
Generalnie respondenci oceniają murale pozytywnie. Użytkownicy przestrzeni posocjalistycznego osiedla mieszkaniowego oceniają je w większości bardzo dobrze lub dobrze (Ryc. 6.12). Poglębiona analiza odpowiedzi respondentów wykazała, że nie występują istotne różnice między oceną murali a płcią respondenta, ale można je dostrzec między grupami wiekowymi respondentów oraz ich wykształceniem. W przypadku grup wiekowych różnice występują między niektórymi grupami; tj. respondenci w wieku powyżej 55 lat lepiej oceniają murale niż osoby w wieku 18-25 lat i 26-35 lat. W przypadku w drugim przypadku wykazano, że im wyższe wykształcenie posiada respondent, tym lepiej ocenia murale (Ryc. 6.13).

Ryc. 6.12. Ocena murali w posocjalistycznej przestrzeni osiedla mieszkaniowego (n=243)



Źródło: opracowanie własne.

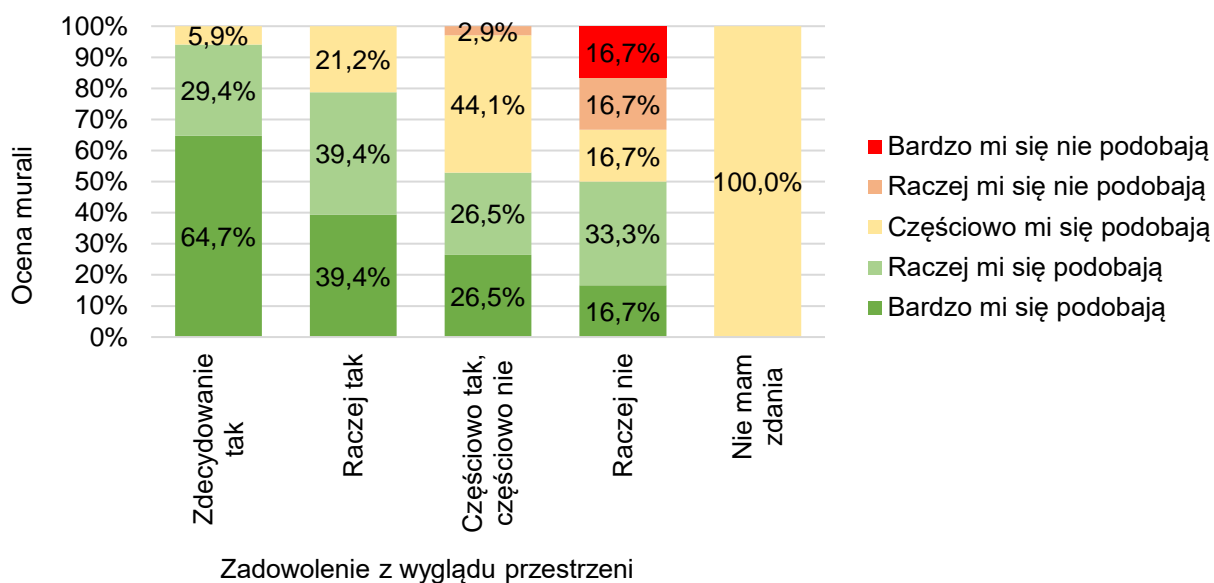
Ryc. 6.13. Ocena murali w posocjalistycznej przestrzeni osiedla mieszkaniowego a wykształcenie respondenta



Źródło: opracowanie własne.

Sprawdzono także czy występują różnice między oceną murali w danej przestrzeni a zadowoleniem z jej wyglądu (Ryc. 6.14). Wykazano, że osoby, które są bardziej zadowolone z wyglądu przestrzeni posocjalistycznego osiedla mieszkaniowego lepiej oceniają murale w tej przestrzeni niż te, które nie są z jej wyglądu zadowolone (94,1% do 50%).

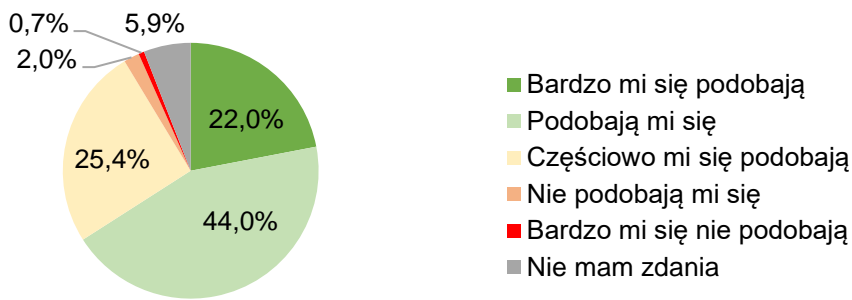
Ryc. 6.14. Ocena murali a poziom zadowolenia respondentów z wyglądu posocjalistycznej przestrzeni osiedla mieszkaniowego



Źródło: opracowanie własne.

Użytkownicy przestrzeni śródmiejskiej również w większości oceniają murale bardzo dobrze lub dobrze, choć tutaj dominowały częściej oceny dobre (Ryc. 6.15). Jednak w tym przypadku nie wystąpiły żadne różnice w odpowiedziach respondentów w zależności od ich płci, wieku lub wykształcenia.

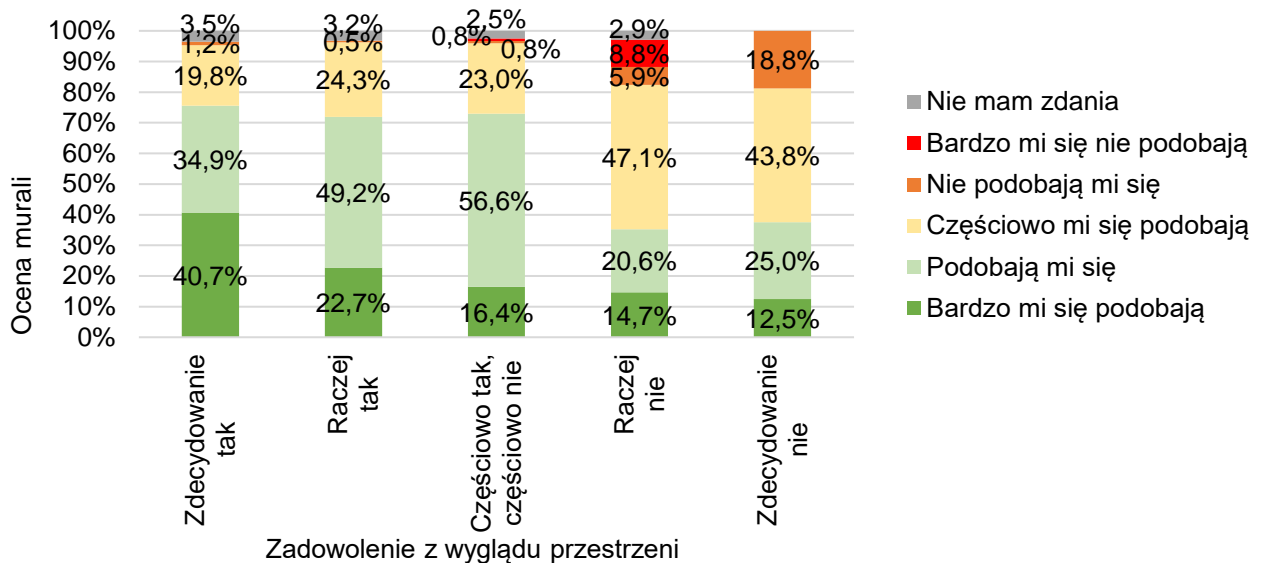
Ryc. 6.15. Ocena murali w przestrzeni śródmiejskiej (n=580)



Źródło: opracowanie własne.

Występuje jednak zależność między zadowoleniem z wyglądu przestrzeni śródmiejskiej a oceną murali, które się w niej znajdują (Ryc. 6.16). Podobnie jak w przypadku pierwszego badanego typu przestrzeni – im wyższy stopień zadowolenia z wyglądu przestrzeni śródmiejskiej, tym wyższa ocena murali. Dostrzegalne są tu znaczące różnice między grupą zdecydowanie zadowoloną a grupami raczej i zdecydowanie niezadowolonymi (kolejno: 75,6%, 35,3% i 37,5%).

Ryc. 6.16. Ocena murali a poziom zadowolenia respondentów z wyglądu przestrzeni śródmiejskiej



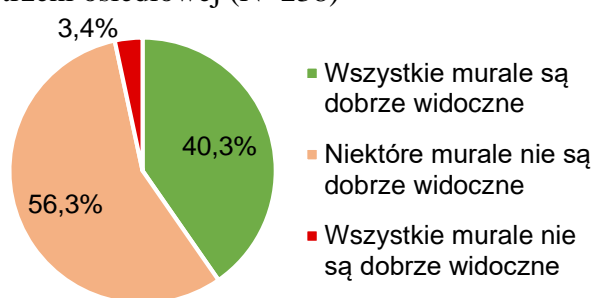
Źródło: opracowanie własne.

Widoczność murali w danym typie przestrzeni

Dostępność wizualna muralu może mieć znaczący wpływ na jego odbiór. Zbadano zatem jak widoczność murali oceniają respondenci wybranych przestrzeni (Ryc. 6.17 i Ryc. 6.18). Z odpowiedzi badanych wynika, że w przestrzeni śródmiejskiej widoczność murali jest dużo lepsza. Respondenci z przestrzeni posocjalistycznego osiedla mieszkaniowego wskazywali, że widoczność murali w tym miejscu utrudnia specyficzne, dość bliskie usytuowanie

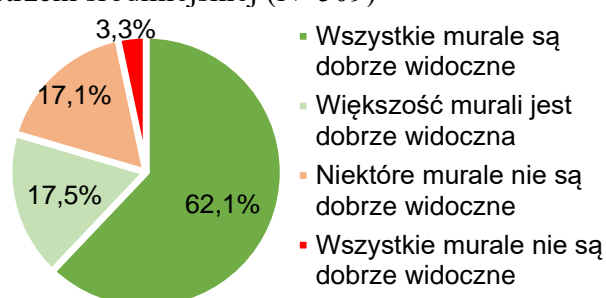
budynków, które w połączeniu z ich znaczną wysokością mogą stanowić swoistą barierę w odbiorze murali. Równie często zgłaszali oni, że postrzeganie murali zakłócają wysokie drzewa w szczególności w okresie letnim. W śródmieściu zwykle brakuje wysokich drzew, które mogą zasłaniać murale. Niemniej jednak istnieją w tej przestrzeni pewne przeszkody w dostępności wizualnej murali, takie jak drzewa i budynki (ich bliskie usytuowanie, czy „schowanie” muralu między budynkami). W tym przypadku, równie często jako jedną z przeszkód, wskazywano na gorszy stan techniczny muralu wynikający z jego wyblaknięcia na skutek oddziaływania warunków atmosferycznych, czy też w związku z ubytkami w muralu.

Ryc. 6.17. Ocena widoczności murali w przestrzeni osiedlowej (N=238)



Źródło: opracowanie własne.

Ryc. 6.18. Ocena widoczności murali w przestrzeni śródmiejskiej (N=509)

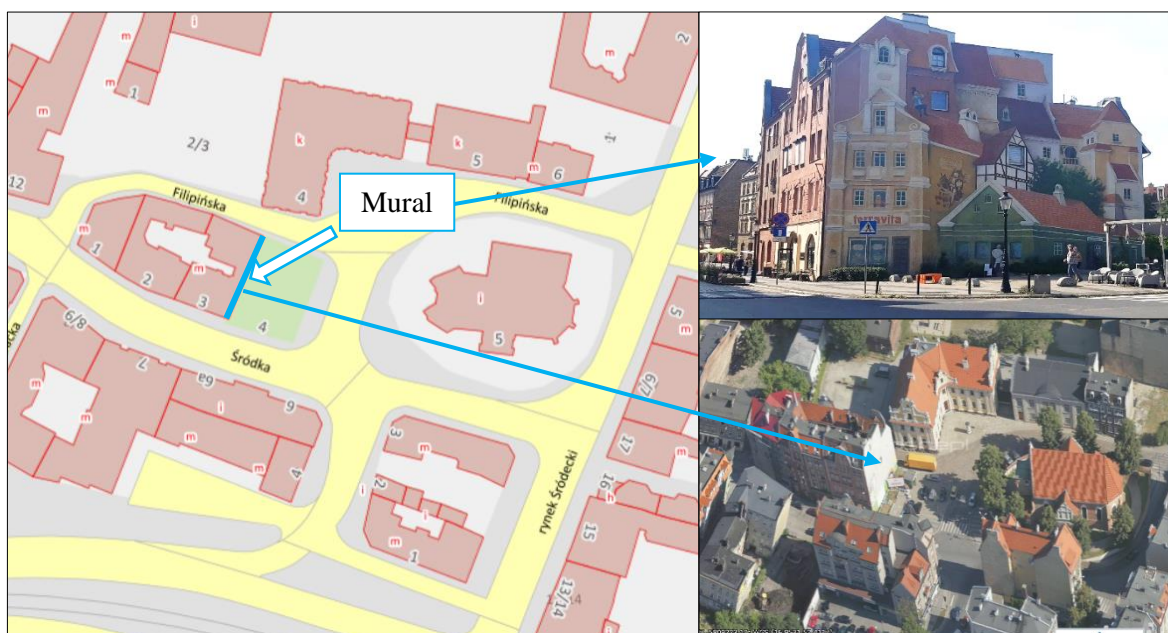


Źródło: opracowanie własne.

Paradoksalnie umieszczenie muralu na odsłoniętej ścianie, która stanowi pewną lukę w zabudowie, jest niekorzystne z punktu widzenia urbanistyki. Sytuacja taka miała miejsce w związku z powstaniem muralu w poznańskiej dzielnicy Śródka (Ryc. 6.31). Mianowicie, w 2007 r. Rada Miasta podjęła uchwałę o rozpoczęciu prac nad miejscowym planem zagospodarowania przestrzennego dla Śródki. Projekt planu zakładał odtworzenie zabudowy na działce w bezpośrednim sąsiedztwie muralu (Ryc. 6.19). Aktywiści ze Śródki stanowczo sprzeciwili się takiemu rozwiązaniu i po napływie wielu wniosków ostatecznie zmieniono projekt planu – działka ta została zablokowana do zabudowy, co w pewnym sensie ma ochronić mural. I znów pojawia się dylemat – która wartość jest istotniejsza kulturowa czy urbanistyczna? Z jednej strony mural stał się wizytówką tego miejsca i wzbudził niebywałe zainteresowanie, które przeniosło się również na cały obszar – stał się on popularnym punktem dla odwiedzających Poznań turystów, co ożywiło wcześniej zdegradowany obszar. Co więcej, w 2017 r. National Geographic uznał ten mural za jeden z 7 nowych cudów Polski, co doprowadziło do tego, że mural stał się nawet jednym z symboli miasta. Z drugiej strony, z urbanistycznego punktu widzenia, zablokowanie działki pod budowę spowodowało powstanie luki w zabudowie, której efektem jest przerwanie ciągłości i spójności urbanistycznej tego obszaru, co może zakłócać planowanie

przestrzenne (niewykorzystanie potencjału przestrzennego) i odczucia estetyczne w tym miejscu.

Ryc. 6.19. Lokalizacja muralu w dzielnicy Śródka w Poznaniu



Źródło: System Informacji Przestrzennej Miasta Poznania (<http://sip.geopoz.pl/sip/nmap/mapa/1/default>), data dostępu: 10.03.2023 r., fotografia muralu: zasoby własne.

* Na zielono zaznaczony został obszar przed murałem, który planowano zabudować.

Mimo wskazywanych przeszkód wpływających na widoczność murali, zarówno w odpowiedziach użytkowników posocjalistycznej przestrzeni osiedla mieszkaniowego, jak i użytkowników przestrzeni śródmiejskiej nie wykazano zależności między widocznością murali a ich oceną.

Zapamiętywalność murali

W pamięci odbiorcy muralu może pozostać cała treść malowidła, jak również jej, często charakterystyczne, pojedyncze elementy. Najbardziej zapadające w pamięć murale w posocjalistycznej przestrzeni osiedla mieszkaniowego przedstawiają postacie zarówno te, które istnieją w rzeczywistości (Ryc. 6.23), jak i fikcyjne (Ryc. 6.27). Wyniki te są zbieżne z badaniami przeprowadzonymi za pomocą metody okulograficznej (*eye-tracking*), która polega na śledzeniu aktywności wzrokowej człowieka dostarczającej informacji o precyzyjnym położeniu, skupieniu i ruchach gałek ocznych (Bojko 2013; Horsley i in. 2013; A. Duchowski 2017). Metoda ta dostarcza obiektywnych wskaźników strategii oglądania obiektów będących przedmiotem oceny, co pozwala uzyskać precyzyjne i mierzalne dane. Dotychczasowe badania wykazały, że obserwatorzy mają tendencję do szybkiego skupiania się właśnie na twarzach (np. Cerf i in. 2009; Morrissey i in. 2019).

Natomiast w przypadku przestrzeni śródmiejskiej murale, które pozostały w pamięci respondentów, to najczęściej murale reklamowe, jak również malowidła lokalnie zakorzenione, głównie takie, które w treści odnoszą się do kontekstu miejsca, do lokalnej społeczności, czy historii miejsca (Ryc. 6.31). Warto również wspomnieć, że równie często respondenci wskazywali na prace lokalnego poznańskiego (choć anonimowego) artysty o pseudonimie „Kawu”, który od 2022 r. bardzo zaznaczył swoją obecność w przestrzeni publicznej. Są to małe murale, przedstawiające głównie postacie z bajek, które powstają nielegalnie. Co więcej, respondenci wymieniali często także mur dla grafficiarzy, który władze miasta przeznaczyły dla „legalnego graffiti” (najczęściej wspominano o graffiti z wizerunkiem Putina, czy prezydenta Ukrainy Zeleńskiego, które również są projektami „Kawu”).

6.3 Lokalne zakorzenie wybranych murali w opinii użytkowników miejskiej przestrzeni publicznej

Lokalne zakorzenie muralu może przejawiać się na dwa sposoby – poprzez lokalną treść i formę muralu oraz poprzez zaangażowanie lokalnych podmiotów w proces jego powstawania. W przypadku muralu o treści lokalnej, odbiorca nie ma większych trudności z odkodowaniem tej treści (jeśli zna lokalne kody zawarte w treści muralu). Natomiast w drugim przypadku, by stwierdzić, że mural jest lokalnie zakorzeniony, odbiorca musi posiadać wiedzę na temat tego czy w powstawanie muralu były zaangażowane lokalne podmioty. Występują także przypadki murali, których zarówno treść i forma nawiązują do lokalnych uwarunkowań, jak i zostały stworzone przy zaangażowaniu lokalnych podmiotów. W związku z powyższym podczas badań sondażowych pytano respondentów o opinię na temat murali o lokalnej treści.

Role murali w opinii respondentów

Badani zostali poproszeni o ustosunkowanie się do trzech twierdzeń⁴¹ na temat: upiększającej roli murali, prymatu estetyzującej roli murali oraz murali upamiętniających. Zdecydowana większość (71,7%) respondentów z przestrzeni posocjalistycznego osiedla mieszkaniowego wskazała, że murale są w stanie upiększyć mało atrakcyjną przestrzeń miast (Tab. 6.2). Między odpowiedziami dwóch grup wiekowych respondentów dotyczącymi tego stwierdzenia wystąpiły istotne statystycznie różnice. Osoby w wieku 46-55 lat bardziej zgadzają się z danym stwierdzeniem, niż osoby z grupy wiekowej poniżej 18 lat. Badani są również świadomi tego,

⁴¹ Zastosowano do tego skalę Likerta, która stosowana jest w celu uzyskania wiedzy o stopniu akceptacji zjawisk, poglądów, procesów, cech itp.

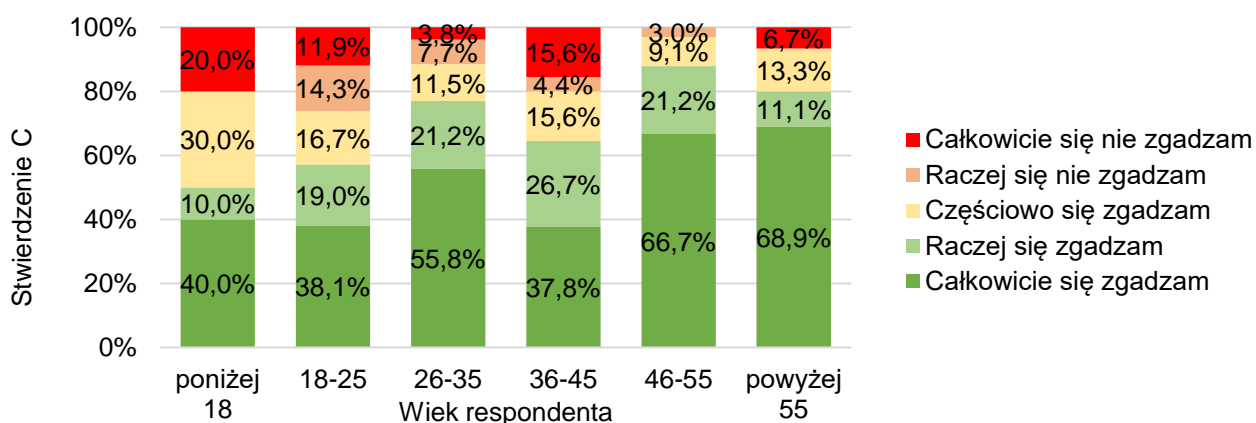
że murale nie pełnią tylko estetyzującej roli w przestrzeni publicznej. W przypadku odpowiedzi dotyczących tego twierdzenia występują istotne różnice między niektórymi grupami wiekowymi respondentów. Osoby powyżej 55 roku życia bardziej zgadzają się z tym stwierdzeniem niż osoby w grupach wiekowych 18-25 lat i 26-35 lat. Jak widać, respondenci zauważają inne role murali, również te, które odnoszą się do lokalnego ich zakorzenienia. W związku z powyższym zapytano ich o to, czy powstawanie murali upamiętniających znane postacie jest dobrą inicjatywą. Ponad połowa respondentów (52,9%) wyraża aprobatę w tej kwestii, co pokazuje, że zakorzenienie tej formy sztuki publicznej w ten sposób jest dla nich istotny. W przypadku odpowiedzi na to twierdzenie, tak jak w przypadku dwóch wcześniejszych, występują istotne różnice między grupami wiekowymi, ale tym razem dotyczą one prawie wszystkich grup (poza 26-35 oraz powyżej 55 lat). Im starszy respondent, tym bardziej zgadza się on z tym, że murale upamiętniające to dobra inicjatywa (Ryc. 6.20). Można przez to powiedzieć, że z wiekiem potrzeba zakorzenienia sztuki publicznej w lokalnych uwarunkowaniach staje się bardziej istotna.

Tab. 6.2. Opinia użytkowników przestrzeni posocjalistycznego osiedla mieszkaniowego na temat trzech wybranych kwestii dotyczących murali

Treść twierdzenia	Stopień zgadzania się z twierdzeniem (n=243)					Brak zdania
	1	2	3	4	5	
	b. niski				b. wysoki	
A. Murale pozwalają upiększyć mało atrakcyjną przestrzeń miasta	2,5%	2,5%	4,2%	18,3%	71,7%	0,8%
B. Murale są tylko estetyczną ozdobą ściany, nie pełnią innych roli (np. informacyjnej, edukacyjnej, upamiętniającej)	42,9%	21,7%	14,6%	6,7%	12,5%	1,6%
C. Murale upamiętniające znane postacie to dobra inicjatywa	7,9%	5,4%	13,8%	19,2%	52,9%	0,8%

Źródło: opracowanie własne.

Ryc. 6.20. Aprobata dla murali upamiętniających a wiek respondenta



Źródło: opracowanie własne.

W przypadku wszystkich trzech twierdzeń nie występują istotne różnice w odpowiedziach ze względu na płeć lub wykształcenie respondenta.

Użytkownicy przestrzeni śródmiejskiej także zostali poproszeni o ustosunkowanie się do tych samych twierdzeń (Tab. 6.3). Ponad połowa respondentów jest zdania, że murale mogą ulepszyć mało atrakcyjną przestrzeń miast, jednak nie wskazywali tego aż tak zdecydowanie jak badani z przestrzeni osiedlowej. Niemniej jednak respondenci są świadomi pozaestetycznych ról murali w przestrzeni publicznej (choć tu również mniej niż w przypadku respondentów z poprzedniego typu przestrzeni). Uważają oni także, że murale upamiętniające to dobra inicjatywa (40,6%). W przypadku twierdzenia o ulepszącej roli wystąpiły istotne statystycznie różnice między odpowiedziami respondentów jedynie w zależności od ich płci – kobiety bardziej zgadzały się z tym twierdzeniem niż mężczyźni. W kwestii odpowiedzi na pozostałe dwa twierdzenia nie występują żadne istotne różnice zarówno między płcią, grupami wiekowymi lub wykształceniem respondentów.

Tab. 6.3. Opinia użytkowników przestrzeni śródmiejskiej na temat trzech wybranych kwestii dotyczących murali

Treść twierdzenia	Stopień zgadzania się z twierdzeniem (n=574)					Brak zdania
	1	2	3	4	5	
	b. niski				b. wysoki	
A. Murale pozwalają ulepszyć mało atrakcyjną przestrzeń miasta	3,7%	4,4%	7,7%	23,2%	58,0%	3,1%
B. Murale są tylko estetyczną ozdobą ściany, nie pełnią innych funkcji (np. informacyjnej, edukacyjnej, upamiętniającej)	29,8%	26,0%	17,1%	12,9%	8,5%	5,7%
C. Murale upamiętniające znane postaci to dobra inicjatywa	4,4%	8,2%	12,4%	28,0%	40,6%	6,4%

Źródło: opracowanie własne.

Jak widzimy, dla obu grup respondentów murale pozwalają ulepszyć publiczną przestrzeń miast, ale nie pełnią w nich tylko estetyzujących ról. Dostrzegalne są również inne role tych form sztuki publicznej, w tym te, które w treści bezpośrednio odnoszą się do lokalności, co pozwala je zakorzenić w danym miejscu. Powstawanie murali upamiętniających, jako jednego z reprezentantów malowideł o lokalnej treści, jest w opinii respondentów dobrą inicjatywą. Można powiedzieć, że aspekty lokalności, które pojawiają się w treściach takich murali, są dla nich istotne.

Aspekty lokalnego zakorzenienia treści muralu w opinii respondentów

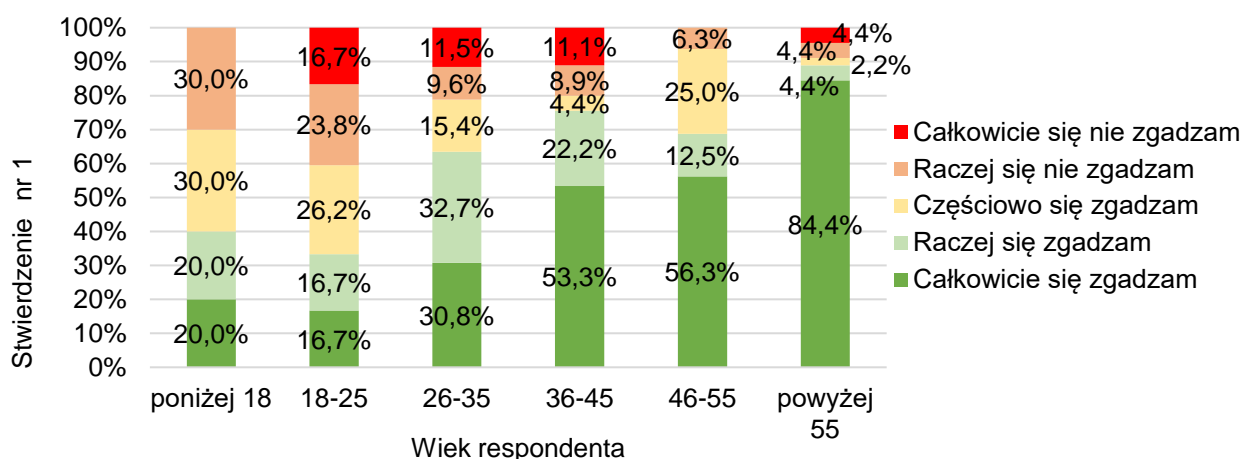
Przyjrzyjmy się zatem innym aspektom, które wpływają na zakorzenienie treści murali w danym miejscu. W związku z tym, respondenci obu typów badanych przestrzeni zostali poproszeni o ustosunkowanie się do kolejnych trzech twierdzeń, które związane są z lokalnym zakorzeniem murali poprzez ich treść: odzwierciedlenie historii miejsca lub szczególnych cech społeczności to miejsce zamieszkująca (twierdzenie nr 1 i 2). Prawie połowa (47,5%) użytkowników przestrzeni posocjalistycznego osiedla mieszkaniowego zdecydowanie twierdzi, że mural powinien odzwierciedlać historię miejsca, w którym ma być zlokalizowany (Tab. 6.4). Mowa tutaj o wydarzeniach, które miały tam miejsce, o postaciach, które wywarły znaczący wpływ w tej przestrzeni, czy również o upamiętnieniu dawnej struktury przestrzennej lub zabudowań. Między odpowiedziami występują istotne różnice ze względu na grupę wiekową respondenta. Im starsi respondenci, tym bardziej istotne jest dla nich uwzględnianie historii miejsca w treści murali (Ryc. 6.21). W przypadku tego twierdzenia występują również istotne różnice ze względu na wykształcenie respondenta między dwoma grupami – osoby z zawodowym wykształceniem bardziej zgadzają się z tym twierdzeniem niż osoby o wyższym wykształceniu.

Tab. 6.4. Opinia użytkowników przestrzeni posocjalistycznego osiedla mieszkaniowego na temat trzech wybranych kwestii dotyczących lokalnego zakorzenienia murali

Treść twierdzenia	Stopień zgadania się z twierdzeniem (n=243)					Brak zdania
	1	2	3	4	5	
	b. niski				b. wysoki	
1. Murale powinny odzwierciedlać historię miejsca, w którym się znajdują	8,3%	10,8%	14,6%	17,9%	47,5%	0,9%
2. Murale powinny odzwierciedlać szczególne cechy społeczności miejsca, w którym się znajdują (mniejszości etniczne, narodowe, wyznaniowe)	11,2%	19,2%	28,8%	13,3%	22,1%	5,4%

Źródło: opracowanie własne.

Ryc. 6.21. Stopień zgadzania się ze stwierdzeniem dotyczącym odzwierciedlenia historii miejsca w zależności od wieku respondenta z przestrzeni osiedlowej



Źródło: opracowanie własne.

Dla respondentów z przestrzeni osiedlowej jest jednak w mniejszym stopniu istotne, by mural odzwierciedlał szczególne cechy społeczności miejsca, w którym ma być umieszczony. Chodzi tu głównie o odnoszenie się w treści do mniejszości etnicznych, narodowych lub wyznaniowych, które zamieszkują daną przestrzeń. Nie występują w tym przypadku istotne statystycznie różnice między odpowiedziami respondentów a ich płcią, grupą wiekową lub wykształceniem. Mimo to, można jednak stwierdzić, że lokalne zakorzenienie murali poprzez ich treść, jest istotne dla użytkowników posocjalistycznej przestrzeni osiedla mieszkaniowego.

W związku z powyższym, dla respondentów z przestrzeni posocjalistycznego osiedla mieszkaniowego, istotne jest odnoszenie się do cech miejsca, np. do jego historii. Mimo to, odnoszenie się w treści do szczególnych cech społeczności, która zamieszkuje miejsce, w którym ma znaleźć się mural nie jest dla badanych tak ważny. Warto podkreślić, że lokalne zakorzenienie murali staje się bardziej kluczowe z wiekiem.

Przejdźmy zatem do opinii respondentów z przestrzeni śródmiejskiej na temat tych samych twierdzeń (Tab. 6.5). Użytkownicy tej przestrzeni nie twierdzą już tak zdecydowanie, jak użytkownicy z przestrzeni osiedlowej, że mural powinien odzwierciedlać w swej treści historię miejsca, w którym ma się znaleźć. Niemniej jednak jest to dla nich istotny aspekt. Podobnie sytuacja wygląda z drugim twierdzeniem – w pewnym (choć nie w zdecydowanym) stopniu istotne jest dla respondentów, by mural był dopasowany do koloru budynków, w otoczeniu których miałyby być zlokalizowany. Kwestia odzwierciedlenia w treści szczególnych cech społeczności miejsca, w którym ma być umieszczony mural, przedstawia się podobnie, jak w przypadku odpowiedzi poprzedniej grupy respondentów – jest to dla nich mniej istotny aspekt niż dwa pierwsze.

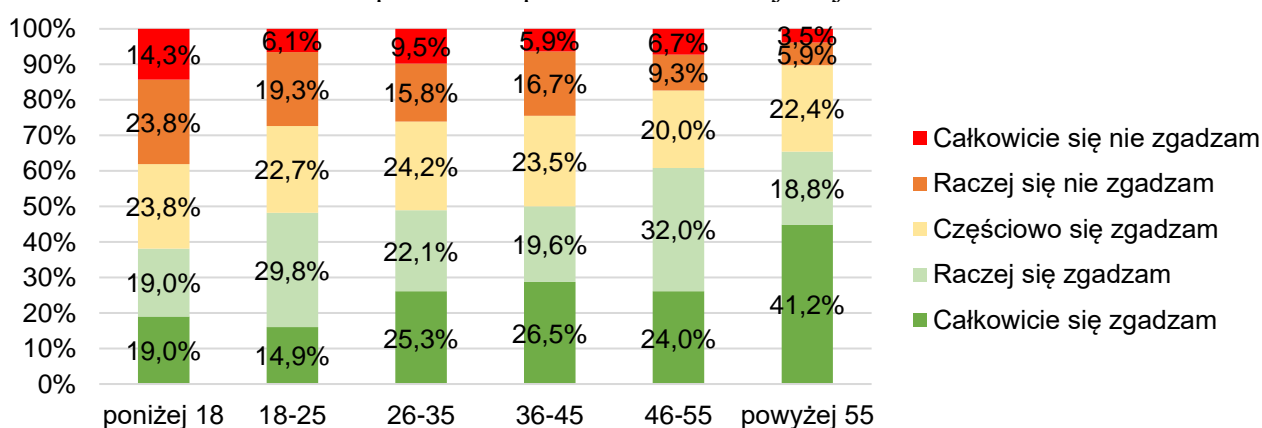
Tab. 6.5. Opinia użytkowników przestrzeni śródmiejskiej na temat trzech wybranych kwestii dotyczących lokalnego zakorzenienia murali

Treść twierdzenia	Stopień zgadzania się z twierdzeniem (n=574)					Brak zdania
	1	2	3	4	5	
	b. niski				b. wysoki	
1. Murale powinny odzwierciedlać historię miejsca, w którym się znajdują	6,4%	14,8%	22,5%	25,1%	24,2%	7,0%
2. Murale powinny odzwierciedlać szczególne cechy społeczności miejsca, w którym się znajdują (mniejszości etniczne, narodowe, wyznaniowe)	9,8%	14,1%	27,0%	23,9%	17,1%	8,2%

Źródło: opracowanie własne.

W przypadku twierdzenia dotyczącego odzwierciedlania historii miejsca w treści murali, występują statystycznie istotne różnice w średniej odpowiedzi między pewnymi grupami wiekowymi respondentów – grupa osób powyżej 55 lat częściej stwierdzała, że murale powinny odzwierciedlać historię miejsca niż osoby z grup: poniżej 18 lat, 18-25 lat oraz 26-35 lat (Ryc. 6.22). W odpowiedziach na to twierdzenie występują istotne statystycznie różnice ze względu na płeć respondentów – kobiety bardziej zdecydowanie zgadzają się z tym twierdzeniem niż mężczyźni. Nie występują jednak istotne statystycznie różnice między odpowiedziami a wiekiem lub wykształcenie respondentów.

Ryc. 6.22. Stopień zgadzania się ze stwierdzeniem dotyczącym odzwierciedlania historii miejsca w zależności od wieku respondenta z przestrzeni śródmiejskiej



Źródło: opracowanie własne.

Na podstawie powyższych odpowiedzi można stwierdzić, że lokalne zakorzenienie murali poprzez ich treść lub formę, ma większe znaczenie dla respondentów z przestrzeni osiedlowej niż dla tych z przestrzeni śródmiejskiej. Można stwierdzić, że respondenci z przestrzeni

osiedlowej, są bardziej związani z tą przestrzenią poprzez zamieszkiwanie w niej i w związku z tym większą wagę przypisują lokalnym uwarunkowaniom.

Ocena murali o treści lokalnej i nielokalnej

Kolejnym krokiem w trakcie analiz było ustalenie tego, jak oceniane są murale o treści lokalnej, a jak te o innej niż treść lokalna oraz czy występują różnice w ocenie tych dwóch rodzajów murali. Do analiz wybrano po cztery murale (dwa o treści lokalnej, dwa o innej nielokalnej treści). Wśród nich znalazły się również murale, które w badaniu sondażowym ogólnym wskazywano jako te, które najbardziej zapadły w pamięć respondenta (patrz rozdział 6.2, sekcja: Zapamiętywalność murali).

Pierwszym wybranym muralem w przestrzeni posocjalistycznego osiedla mieszkaniowego jest malowidło przedstawiające Lecha Wałęsę i Papieża Jana Pawła II (Ryc. 6.23). Jego lokalna treść przejawia się w postaciach, które się na nim znajdują. Po pierwsze, mural zlokalizowany jest w bezpośrednim sąsiedztwie miejsca, w którym w 1987 roku odbywała się msza podczas trzeciej pielgrzymki Jana Pawła II do Polski (do tego wydarzenia nawiązuje widoczny w tle szkic ołtarza papieskiego). Po drugie, w jednym z mieszkań na tym posocjalistycznym osiedlu mieszkał Lech Wałęsa z rodziną, ponadto postać ta jest związana szerzej z miastem, stąd upamiętnienie na muralu jego podobizny. Ponad połowa respondentów (60%) ocenia ten mural bardzo dobrze lub dobrze (Ryc. 6.24). Zapytani o to, dlaczego mural im się podoba, najczęściej wskazywali właśnie na kwestie, odnoszące się do lokalnej treści, tj. do postaci, które się na nim znajdują (np. „Bo cenię sobie osobę Jana Pawła II”; „Przedstawia osoby ważne, autorytety”; „Przedstawia ikony polskiego narodu”). Pojawiały się również głosy dotyczące szacunku i sympatii do lokalnego artysty, który jest autorem tego muralu, czyli do Rafała Roskowińskiego. Jednakże lokalna treść, a raczej wykorzystanie podobizn tych dwóch postaci nie zawsze było przedstawiane jako powód pozytywnej oceny muralu. Osoby, które negatywnie oceniły mural, za powody takiej opinii wskazywały właśnie na postacie na nim umieszczone („Połączenie Lecha Wałęsy i papieża nie jest dobre.”; „Pokazuje negatywne PRL-owskie stereotypy i że Polska znana jest tylko z papieża i Wałęsy”). Częstotliwość spotykania muralu przez respondenta nie miała istotnego wpływu na jego ocenę. Z uwagi na przedstawione na muralu rzeczywiste postacie, respondenci nie mieli problemu z rozpoznaniem co przedstawia ten mural. Wzrok respondentów głównie przyciągały twarze postaci oraz kolory. W opinii respondentów mural odzwierciedla historię tego miejsca, jest kolorystycznie dopasowany do budynków, wśród których się znajduje, raczej nie odzwierciedla szczególnych cech społeczności tego miejsca, nie pełni tylko estetycznych funkcji, upiększył przestrzeń, a jego powstanie było

bardzo dobrą inicjatywą. Większość respondentów (78%) nie potrafiła określić autora tego muralu, mimo że jest nim lokalny artysta, który zainicjował powstanie w tej przestrzeni pierwszych murali, tj. Rafał Roskowiński.

Drugi mural, który w treści zawiera lokalne elementy, przedstawia koguta z grzebieniem, którego grzebień przedstawia panoramę miasta, w którym jest zlokalizowany, tj. Gdańska oraz polską dziewczynkę (w sukience z polskim wzorem ludowym), która w myśl autorów Alfalfa i kolektywu Licuado, pomaga urugwajskiemu chłopcu w realizacji marzeń (Ryc. 6.25). Zdecydowana większość respondentów (74,4%) ocenia mural bardzo dobrze lub dobrze (Ryc. 6.26). Wśród pozytywnych opinii zwracano uwagę na to, że mural jest estetyczny, kolorowy, ładny, miły dla oka i że jego kolorystyka jest dopasowana do otoczenia. Wśród zaledwie kilku negatywnych opinii głównie wskazywano, że mural nie jest związany z miejscem jego zlokalizowania (mimo elementów, które nawiązują do tego miejsca) oraz że nie jest on potrzebny. Respondenci nie mieli problemu z określeniem tego co przedstawia mural („Bawiące się dzieci, dzieci na kogucie”; „Chłopca z Urugwaju i dziewczynkę z Polski z kogutem”; „Dwójkę dzieci na kogucie, którego grzebień przedstawia panoramę miasta”). Ich wzrok przyciągały kolory muralu, ale także wspomniane już lokalne elementy, tj. grzebień koguta oraz sukienka dziewczynki. W opinii respondentów mural nie odzwierciedla historii tego miejsca, jest kolorystycznie dopasowany do budynków, wśród których został zlokalizowany, zdecydowanie nie odzwierciedla szczególnych cech społeczności tego miejsca, pełni tylko estetyczne funkcje w przestrzeni, upiększył ją, a jego powstanie było bardzo dobrą inicjatywą. W przypadku tego muralu, tylko kilka osób (8,1%) wskazało na jego autora, którym był kolektyw Licuado & Alfa z Urugwaju.

Kolejny mural, który poddano analizie nie przedstawia lokalnych treści. Powstał on z okazji 50. rocznicy pierwszego koncertu rockowego w Polsce (Ryc. 6.27). Według autora o pseudonimie Ozmo, mural przedstawia jego autoportret oparty na starożytnej japońskiej rytynie⁴². Ponad połowa respondentów (60,5%) ocenia ten mural bardzo dobrze lub dobrze (Ryc. 6.28) mimo, że może on wzbudzać kontrowersje w związku z lokalizacją w bezpośrednim sąsiedztwie kościoła. W porównaniu do pierwszego analizowanego muralu jest on podobnie oceniany, co ciekawe otrzymał on mniej negatywnych opinii (34% do 25,1% odpowiedzi złych lub bardzo złych). Respondenci, którym podoba się ten mural, swoją pozytywną opinię najczęściej uzasadniali tym, że jest on inny, interesujący, oryginalny, intrygujący, nietypowy, czy charakterystyczny i że przyciąga uwagę. Wśród negatywnych opinii padały stwierdzenia, że mural

⁴² <https://muraledanskazaspa.pl/kolekcja/ozmo/>, data dostępu: 2.02.2023 r.

jest straszny, ordynarny, ale że również nie jest łatwo go zinterpretować. Na ocenę respondentów nie miała wpływu częstotliwość spotykania muralu. Respondentom trudno było jednoznacznie określić, co przedstawia ten mural. Najczęściej stwierdzano, że postać ta jest azjatyckim smokiem, abstrakcyjnym potworem, bykiem czy stworem z gitarą elektryczną. To właśnie wspomniana gitara oraz „głowa” tej postaci głównie przyciągały wzrok badanych. W opinii respondentów mural nie odzwierciedla historii tego miejsca, nie odzwierciedla szczególnych cech jego społeczności, pełni tylko estetyczne funkcje, upiększył przestrzeń, a jego powstanie było dobrą inicjatywą. Trudno jest im jednak stwierdzić, czy jest on kolorystycznie dopasowany do budynków, wśród których się znajduje. Autora tego muralu, tj. włoskiego artystę o pseudonimie Ozmo, znało tylko kilku respondentów (12,5%).

Drugi mural poddany analizie i nie przedstawiający lokalnych elementów w treści przedstawia połączenie abstrakcyjnych wzorów, przedmiotów i postaci, które jak sam autor Zosen Bandido wskazuje odzwierciedlają „bestiarium” jego wyobraźni (Ryc. 6.29). Prawie połowie respondentów (46,9%) mural podoba się, jednakże zauważalne jest to, że ze wszystkich czterech analizowanych w tej przestrzeni murali, oceny były rozłożone najbardziej równomiernie (Ryc. 6.30). Respondenci, którzy ocenili ten mural pozytywnie najczęściej argumentowali to tym, że jest on kolorowy, wesoły, radosny. Ci badani, którym mural się nie podoba, głównie wskazywali na to, że panuje na nim chaos, za dużo się na nim dzieje i że nie pasuje do otoczenia.

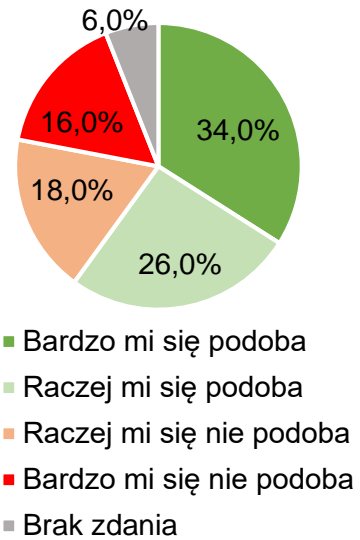
Z uwagi na to, że mural ten jest dość abstrakcyjny, trudno było respondentom jednoznacznie stwierdzić co on przedstawia. Głównie wskazywano na azteckie wzory, bazgroły, zabawę, dzieciństwo lub wyobraźnię. Wzrok do tego muralu przyciągają jego wzory i kształty, które się na nim znajdują. W opinii respondentów mural raczej nie odzwierciedla historii tego miejsca, nie jest kolorystycznie dopasowany do budynków, wśród których się znajduje, nie odzwierciedla również szczególnych cech społeczności tego miejsca, zdecydowanie pełni tylko estetyczną funkcję, upiększył przestrzeń, a jego powstanie mimo wszystko było dobrą inicjatywą. Autorzy nie byli znani respondentom.

Ryc. 6.23. Mural o lokalnej treści w przestrzeni osiedlowej (Gdańsk, Osiedle Zaspą, ul. Dywizjonu 303)



Źródło: zasoby własne.

Ryc. 6.24. Ocena muralu o lokalnej treści w przestrzeni osiedlowej (n=50)



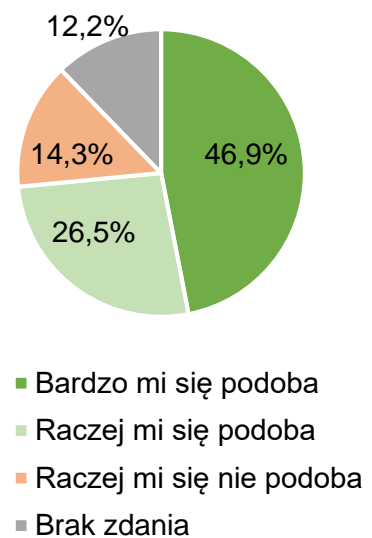
Źródło: opracowanie własne.

Ryc. 6.25. Mural w przestrzeni osiedlowej zawierający w treści lokalne elementy (Gdańsk, Osiedle Zaspą, ul. Pilotów)



Źródło: zasoby własne.

Ryc. 6.26. Ocena muralu o treści z lokalnymi elementami w przestrzeni osiedlowej (n=49)



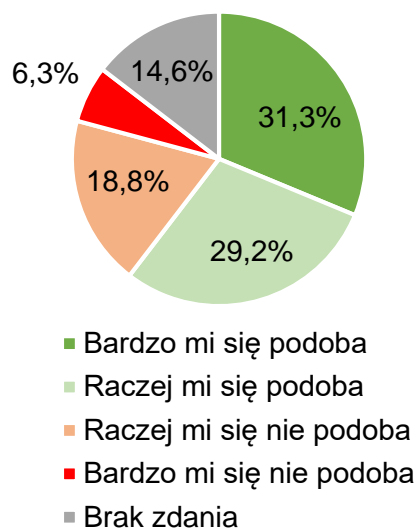
Źródło: opracowanie własne.

Ryc. 6.27. Mural poddany ocenie respondentów z przestrzeni osiedlowej (Gdańsk, Osiedle Zaspą, ul. Pilotów)



Źródło: zasoby własne.

Ryc. 6.28. Ocena muralu o innej niż lokalna treści w przestrzeni osiedlowej (n=48)



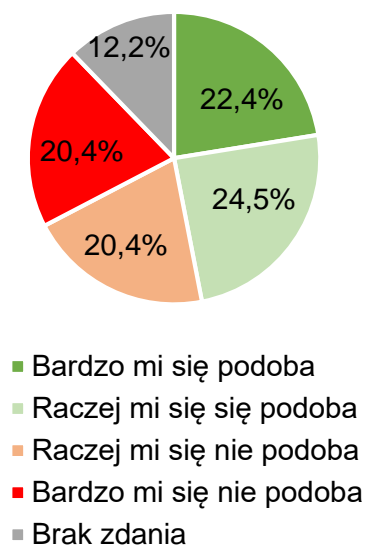
Źródło: opracowanie własne.

Ryc. 6.29. Mural poddany ocenie respondentów z przestrzeni osiedlowej (Gdańsk, Osiedle Zaspą, ul. Pilotów)



Źródło: zasoby własne.

Ryc. 6.30. Ocena muralu o innej niż lokalna treści w przestrzeni osiedlowej (n=49)



Źródło: opracowanie własne.

Przejdźmy do analizy murali z przestrzeni śródmiejskiej. Na początek mural, który w całej swojej treści odnosi się do historii dzielnicy i do historycznej zabudowy (Ryc. 6.31). Wspomina on dawne życia małego miasteczka, które było tam zlokalizowane, jego mieszkańców i pracowników, głównie wielu rzemieślników i kupców. Mural jest prawie tylko pozytywnie oceniany – 96,6% wszystkich ocen stanowią te bardzo dobre i dobre (Ryc. 6.32). Wśród opinii respondentów, najczęściej występują stwierdzenia o tym, że mural ten „cieszy oko”, jest dobrze wkomponowany w otoczenie, estetyczny, upiększa przestrzeń. Zdecydowanie dobra ocena tego muralu, według badanych, wynika również z jego formy – sprawia wrażenie realistycznych zabudowań. Nietrudno było respondentom określić co przedstawia mural. Najczęściej wskazywano na domki, kamienice i historię tej dzielnicy – idea tego, co i dlaczego chciano umieścić w treści muralu jest im znana. Wzrok badanych przyciągały głównie kolory, kształty oraz napis „Terravita”, który jest umieszczony na muralu. W opinii respondentów mural ten odzwierciedla historię tego miejsca, jest kolorystycznie dopasowany do budynków, w otoczeniu których jest zlokalizowany, w średnim stopniu odzwierciedla szczególne cechy społeczności tego miejsca, pełni estetyczną funkcję, zdecydowanie upiększył przestrzeń, a jego powstanie było bardzo dobrą inicjatywą. Mimo, że autorem tego muralu był lokalny artysta Radosław Berek, znany był on tylko trzem respondentom (5,1%).

Drugi mural, który ukazuje lokalne elementy w swojej treści, przedstawia symbole osiedla, gdzie został umieszczony – patronów ulic, które się na tym osiedlu znajdują, jak również motywy architektoniczne dla niego charakterystyczne (Ryc. 6.33). Co ciekawe, o tym, co znajdzie się na tym muralu, zdecydowali mieszkańcy osiedla, którzy wzięli udział w ankiecie. Zdecydowana większość respondentów ocenia go bardzo dobrze lub dobrze (74%), ponieważ w ich opinii jest kolorowy, różnorodny, pokazuje symbolikę osiedla, odzwierciedla historię miejsca (Ryc. 6.34). Pokazuje to, że te lokalne elementy, w tym przypadku, są swego rodzaju wyznacznikiem pozytywnego odbioru tego muralu. Kilka głosów negatywnych w stronę muralu dotyczyło tego, że danej grupie badanych nie podoba się jego kolorystyka. Dla użytkowników tej przestrzeni nie było trudno wskazać co przedstawia ten mural – wskazywano na elementy nawiązujące do osiedla, w którym się znajduje, tj. do postaci, czy charakterystycznych symboli. Wzrok respondentów również przyciągały wspomniane elementy, jak również napis wskazujący na nazwę tego osiedla. W opinii respondentów mural odzwierciedla historię tego miejsca, jest kolorystycznie dopasowany do budynków, wśród których został zlokalizowany, odzwierciedla szczególne cechy społeczności tego miejsca, nie pełni tylko estetycznych funkcji, zdecydowanie upiększył przestrzeń, a jego powstanie było bardzo dobrą inicjatywą. Autor tego muralu, podobnie jak w pierwszym przypadku, znany był tylko kilku respondentom (10%),

mimo że była to lokalna artystka Dorota Piechocińska, mieszkanka osiedla, na którym znalazło się malowidło.

Przejdźmy teraz do murali z przestrzeni śródmiejskiej, które nie przedstawiają lokalnej treści. Pierwszym z nich jest malowidło przedstawiające Małego Księcia (Ryc. 6.35), tj. postać z książki autorstwa Antoine de Saint-Exupéry, która jest postacią ponadczasową, przekazującą uniwersalne wartości. Zdecydowanej większości respondentów (89,4%) mural ten podoba się (Ryc. 6.36), głównie dlatego, że według ich opinii jest on estetyczny, prosty, dobrze wykonany oraz ożywia i urozmaica przestrzeń. Badani w zdecydowanej większości wiedzieli jaka postać została przedstawiona na muralu. W przypadku tego malowidła, mimo pozytywnej jego oceny, pojawiły się nieliczne negatywne głosy odnośnie jego lokalizacji w bezpośrednim sąsiedztwie kościoła. Uwagę respondentów nie przyciągała sama treść, a forma muralu – jego kolory, estetyka i prostota. W opinii respondentów mural nie odzwierciedla historii tego miejsca, w średnim stopniu jest kolorystycznie dopasowany do budynków, wśród których się znajduje, nie odzwierciedla szczególnych cech społeczności tego miejsca, pełni tylko estetyczną funkcję w tej przestrzeni i zdecydowanie ją upiększył, a jego powstanie było bardzo dobrą inicjatywą. Autor tego muralu, czyli lokalny artysta Sławomir Wrembel, był znany tylko jednemu respondentowi.

Drugi analizowany mural, który nie ukazuje lokalnej treści przedstawia kobietę na tle zszywanej lub rozrywanej (nadal dyskusyjna jest interpretacja tej kwestii) polskiej flagi (Ryc. 6.37). W przypadku tego muralu mamy dość podzielone opinie, jednak niecałej połowie respondentów (42,5%) podoba się ten mural (Ryc. 6.38). Warto wspomnieć, że prawie jedna trzecia respondentów nie miała zdania na jego temat. Mural podoba się respondentom głównie ze względu na to, że przedstawia treści patriotyczne oraz postać kobiety, jak również z uwagi na jego kolorystykę. Osoby, którym mural ten nie podoba się twierdzili najczęściej, że jego przekaz nie jest jasny, że nie pasuje do otoczenia i po prostu ich opinii jest brzydki. Choć wskazywano na trudności z jasnością przekazu, respondenci bez problemu byli w stanie określić co się na nim znajduje, najczęściej odpowiadając, że przedstawia on kobietę, która ciągnie za sznurek lub zszywa flagę. Głównie zwracali oni uwagę właśnie na wspomnianą postać, ale także na jej bluzkę, sznur, a nawet na barwy narodowe. W opinii respondentów mural nie jest raczej kolorystycznie dopasowany do budynków, wśród których się znajduje, właściwie to nie odzwierciedla szczególnych cech społeczności tego miejsca (aż jedna trzecia nie ma na ten temat zdania), nie pełni tylko estetycznych funkcji w tej przestrzeni, jednak ją upiększył, a jego powstanie było raczej dobrą inicjatywą. Respondentom ciężko stwierdzić czy mural odzwierciedla historię tego miejsca. Respondenci w większym, stopniu niż trzy poprzednie przypadki (21,3%) znali autora tego muralu, tj. Włocha Mauro Palotta znanego także jako Maupal.

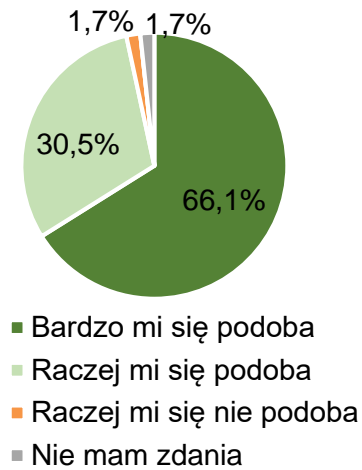
Podsumowując, na przykładzie przedstawionych murali nie stwierdzono znaczących różnic między oceną murali o lokalnej i nielokalnej treści. W przypadku tych pierwszych, elementy odnoszące się do lokalności najczęściej przykuwały uwagę respondentów, jak również często właśnie dzięki istnieniu tych elementów były pozytywnie oceniane. W przypadku każdego muralu o lokalnej treści badani potrafili wskazać, że odzwierciedla on historię miejsca, w którym został zlokalizowany, a także bez trudu podawali co on przedstawia. W ich opinii każdy z tych murali w mniejszym lub większym stopniu upiększył przestrzeń, a ich powstanie było dobrą inicjatywą. Co interesujące, wśród wszystkich badanych, zarówno z przestrzeni śródmiejskiej jak i osiedlowej, tylko nieliczni potrafili wskazać autora muralu, nawet gdy był to lokalny twórca. Pokazuje to niewielką wiedzę respondentów dotyczącą podmiotów zaangażowanych w proces ich powstawania. Można zatem powiedzieć, że lokalne zakorzenienie poprzez zaangażowanie lokalnych podmiotów jest trudniejsze do uchwycenia przez odbiorców murali. Dominuje w tym przypadku wizualny aspekt sztuki publicznej.

Ryc. 6.31. Mural o lokalnej treści w przestrzeni śródmiejskiej (Poznań, Osiedle Śródka)



Źródło: zasoby własne.

Ryc. 6.32. Ocena muralu o lokalnej treści w przestrzeni śródmiejskiej (n=59)



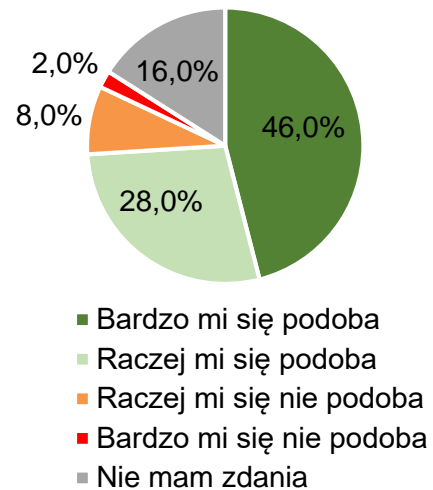
Źródło: opracowanie własne.

Ryc. 6.33. Mural w przestrzeni śródmiejskiej zawierający o treści lokalne elementy (Poznań, ul. Jeżycka)



Źródło: zasoby własne.

Ryc. 6.34. Ocena muralu o treści z lokalnymi elementami w przestrzeni śródmiejskiej (n=50)



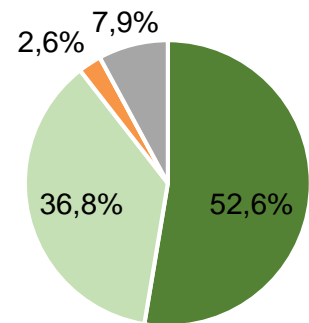
Źródło: opracowanie własne.

Ryc. 6.35. Mural o nielokalnej treści poddany ocenie respondentów z przestrzeni śródmiejskiej (Poznań, ul. Ogrodowa)



Źródło: zasoby własne.

Ryc. 6.36. Ocena muralu o nielokalnej treści w przestrzeni śródmiejskiej (n=47)



- Bardzo mi się podoba
- Raczej mi się podoba
- Raczej mi się nie podoba
- Nie mam zdania

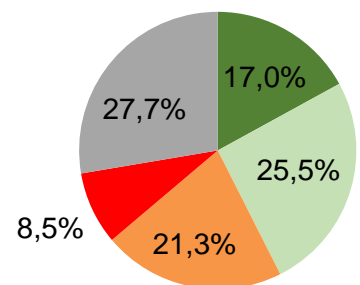
Źródło: opracowanie własne.

Ryc. 6.37. Mural o nielokalnej treści poddany ocenie respondentów z przestrzeni śródmiejskiej (Poznań, ul. Nowowiejskiego)



Źródło: zasoby własne.

Ryc. 6.38. Ocena muralu o nielokalnej treści w przestrzeni śródmiejskiej (n=47)



- Bardzo mi się podoba
- Raczej mi się podoba
- Raczej mi się nie podoba
- Bardzo mi się nie podoba
- Nie mam zdania

Źródło: opracowanie własne.

7 Zakończenie

Zasadniczym celem pracy było określenie roli sztuki publicznej, a w szczególności murali w kształtowaniu wielkomiejskiej przestrzeni publicznej. Realizacja tego celu wymagała znalezienia odpowiedzi na postawione pytania badawcze w ramach trzech celów szczegółowych. Pierwszy z nich dotyczył wyjaśnienia roli sztuki publicznej i murali w miejskiej przestrzeni publicznej w badaniach z zakresu geografii społeczno-ekonomicznej i gospodarki przestrzennej. W ramach tego celu próbowano znaleźć odpowiedź dotyczącą tego **czym jest sztuka publiczna i murale oraz jakie role pełnią w przestrzeni publicznej**. Analiza pojęć wykazała, że sztuka publiczna jest pojęciem nieprecyzyjnym i definiowanym przez pryzmat wielu właściwości. Jest to skutek różnorodności wytworów, które uznawane są za sztukę publiczną. Na podstawie cech i specyfiki wytworów sztuki publicznej, można jednak powiedzieć, że jest to działalność artystyczna i jej wytwory zarówno materialne, jak i performatywne, które są ulokowane w zewnętrznych przestrzeniach publicznych (poza konwencjonalnymi przestrzeniami sztuki, takimi jak muzea czy galerie) i w związku z tym łatwo dostrzegalne i dostępne, a proces jej kreowania i odbioru mają charakter publiczny (każdy może brać udział zarówno w jej tworzeniu). W odróżnieniu od sztuki w przestrzeni publicznej, proces kreowania sztuki publicznej ma charakter publiczny, tj. tworzona jest z publiką. Natomiast murale są jedną z bardziej wyrazistych form sztuki publicznej w wielkomiejskiej przestrzeni publicznej. Są to indywidualne kompozycje artystyczne w postaci wielkopowierzchniowych, często monumentalnych, grafik ściennych. Pełnią one wiele ról, od estetycznej, przez estetyzującą, edukacyjną, perswazyjną po upamiętniającą. Dzięki temu przestrzeń publiczna staje się platformą do wyrażania wartości i idei, do edukowania, podtrzymywania pamięci zbiorowej, czy honorowania, a także kanałem komunikacji.

Drugie pytanie w ramach pierwszego celu szczegółowego dotyczyło znalezienia odpowiedzi na to, **dlaczego sztuka publiczna stała się istotnym elementem współczesnej publicznej przestrzeni miejskiej**. Analiza literatury wykazała, że jest to efekt zmian podejścia do roli kultury i sztuki i wykorzystania ich w rozwoju przestrzeni publicznej od drugiej połowy XX w. Na początku używano je głównie jako narzędzie rewitalizacji miast, tj. jako remedium na niekorzystne zjawiska na obszarach dotkniętych degradacją funkcjonalno-przestrzenną, społeczną lub gospodarczą. Z czasem jednak w pewnej mierze przestano traktować praktyki artystyczne instrumentalnie i zaczęto stosować je w ramach demokratyzacji skomercjalizowanej przestrzeni publicznej. Wkrótce doszło do popularyzacji tych artystycznych działań w przestrzeni publicznej poprzez wszelakie festiwale, które wywarły znaczący wpływ na publiczną przestrzeń

miast, zarówno w zakresie przestrzennym, społecznym jak i ekonomicznym. Co więcej, rozwój mediów społecznościowych, który miał miejsce od początku drugiej dekady XXI w., przyczynił się do znaczącego poszerzenia odbiorców kultury i sztuki, przez co stały się one alternatywną, cyfrową przestrzenią dla uczestnictwa w kulturze, jak również swoistym archiwum. Dzięki temu zauważono, że kultura i sztuka mogą być nowym i znaczącym impulsem dla rozwoju miast. Sztuka publiczna stała się jednym z najbardziej zauważalnych komponentów kształtujących przestrzeń publiczną poprzez powyższe procesy. Przyczyniła się ona nie tylko do podniesienia walorów estetycznych tej przestrzeni, ale przede wszystkim do wzmocnienia jej wartości kulturowej, a także do oswojenia jej. W efekcie, poprzez sztukę publiczną, kształtowany jest specyficzny rodzaj przestrzeni publicznej – publiczna przestrzeń kulturowa. Na podstawie przeprowadzonych badań stwierdzono, że proces kształtowania publicznej przestrzeni kulturowej poprzez sztukę publiczną można nazwać artyfikacją przestrzeni. Proces ten polega na nadawaniu obiektom w przestrzeni cech sztuki lub umieszczaniu sztuki publicznej w przestrzeni w postaci form materialnych (np. instalacje artystyczne) lub performatywnych (wydarzenia). Jest to również pewne oddziaływanie na przestrzeń i jej użytkowników, na zmianę postrzegania przestrzeni czy sztuki, czy też oswojenie tej przestrzeni, co może prowadzić do jej legitymizacji i wykrystalizowania się jej tożsamości.

Drugi cel szczegółowy związany był z **rekonstrukcją procesu artyfikacji wielkomiejskiej przestrzeni publicznej za pomocą kreowania murali, identyfikacją głównych aktorów tego procesu oraz określeniem ich roli w jego przebiegu**. Proces artyfikacji wielkomiejskiej przestrzeni publicznej poprzez kreowanie murali składa się z pięciu faz. Po pierwsze, pojawia się pomysł (faza inicjująca), który może wynikać z kilku różnych potrzeb, takich jak np.: chęć zagospodarowania pustej ściany budynku lub jej wykorzystania do podniesienia jakości wizualnej budynku i tym samym otaczającej przestrzeni, chęć uzewnętrzniania swojej artystycznej wizji w postaci muralu, naznaczenie przestrzeni przez daną grupę społeczną, chęć upamiętnienia postaci lub wydarzenia czy też zareklamowania towaru czy usługi w formie muralu. Następnie ma miejsce faza koncepcyjna, w której zapadają kluczowe decyzje dotyczące miejsca muralu, jego treści i formy, a także wykonawcy projektu. Trzecia faza, przygotowawcza, polega na pozyskaniu niezbędnych zgód dotyczących realizacji muralu, wyborze wykonawcy muralu (do realizacji projektu na ścianie), a także zakupieniu materiałów oraz wynajęciu podnośnika lub rusztowania. Potem następuje faza realizacyjna, która składa się z typowo technicznych etapów związanych z przygotowaniem ściany, przeniesieniem projektu na ścianę, oraz namalowaniem muralu. Kiedy projekt muralu zostaje zrealizowany na ścianie budynku rozpoczyna się kształtowanie jego wizerunku poprzez kontakt (bezpośredni – w przestrzeni

publicznej lub pośredni – w przestrzeni cyfrowej, np. w mediach społecznościowych) odbiorcy z malowidłem, podczas którego kształtuje się tożsamość muralu.

Proces artyfikacji wielkowiejskiej przestrzeni publicznej poprzez kreowanie murali może odbywać się w dwojaki sposób – jednostkowo (powstają pojedyncze projekty murali) oraz zbiorowo w postaci festiwalu murali. Ten drugi sposób przedstawiono na przykładzie festiwalu murali na Osiedlu Zaspą w Gdańsku. Przykład ten pokazał, że artyfikacja tej przestrzeni pobudziła głębsze wymiary transformacji osiedla, wykraczając poza jego wizualność, wpływając na indywidualny charakter, zmieniając jego tożsamość. Przyczyniła się ona również do rozwoju nowych aktywności w tej przestrzeni, a także wytworzyła platformę budowy relacji człowieka z miejscem. Dzięki temu na Osiedlu Zaspą za pomocą artyfikacji przestrzeni ukształtowała się publiczna przestrzeń kulturowa.

Badania empiryczne pomogły zidentyfikować aktorów biorących udział w procesie artyfikacji wielkowiejskiej przestrzeni publicznej za pomocą kreowania murali. Można wyróżnić cztery grupy: administrację publiczną, organizacje niekomercyjne (zazwyczaj fundacje i stowarzyszenia) oraz komercyjne (firmy zajmujące się projektowaniem i malowaniem murali), twórców murali, w szczególności artystów (komercyjnych i niekomercyjnych), a także mieszkańców, tj. użytkowników wewnętrznych danej przestrzeni. Oprócz organizacji komercyjnych, każda z tych grup występuje w procesie artyfikacji jako inicjator.

Trzeci cel szczegółowy dotyczył **określenia lokalnego zakorzenia murali w wielkowiejskiej przestrzeni publicznej**. Ustalono, że od lat 60. XX w. relacje między sztuką publiczną a przestrzenią publiczną zacieśniały się. Coraz mocniej zakorzeniano sztukę publiczną w specyfice i kulturze danego miejsca (pojawienie się nurtów *site-specific art*, *community art*). Coraz rzadziej wykorzystywano sztukę publiczną jedynie do estetyzacji przestrzeni publicznej. Stosowano ją w celu wywarcia wpływu na społeczno-kulturową sferę przestrzeni publicznej. Wytwory sztuki publicznej powiązane ze specyfiką danego miejsca można właśnie nazwać lokalnie zakorzenioną sztuką publiczną. W związku z powyższym, w ramach tego celu szczegółowego, starano się wskazać **aspekty murali, które decydują o ich lokalnym zakorzeniu**. O tym, czy dany wytwór może być lokalnie zakorzeniony decyduje jego treść, która nawiązuje do specyfiki, historii oraz kultury miejsca (sąsiedztwa, osiedla, miasta) i społeczności to miejsce zamieszkujących. Oprócz treści, lokalne zakorzenie może wynikać również z zaangażowania lokalnych podmiotów w proces jej powstawania, w szczególności społeczności związanej z tym miejscem. Badania empiryczne, przeprowadzone w pracy, potwierdziły, że odnośnienie się w treści sztuki publicznej do lokalnego kontekstu, a w szczególności do historii miejsca

poprzez upamiętnienie znaczących postaci lub wydarzeń, jest dla mieszkańców badanych przestrzeni istotne.

Drugim problem badawczy w ramach tego celu dotyczył tego **w jaki sposób lokalne zakorzenie wpływa na odbiór i ocenę murali**. Zarówno murale o treści lokalnej, jak i te nie odnoszące się do lokalnego kontekstu, były pozytywnie oceniane. Często wskazywano, że pozytywna ocena muralu lokalnie zakorzonego wynika właśnie dzięki jego treści. W przypadku murali o nielokalnej treści, na pozytywną ocenę wpływało wiele różnorodnych elementów, takich jak kolorystyka, estetyka wykonania, zdolność do ożywiania danej przestrzeni. Nie stwierdzono jednak znaczących różnic między oceną murali o lokalnej i nielokalnej treści. Powstaje tu pewien paradoks, ponieważ respondenci w badaniu sondażowym ogólnym wyraźnie wskazywali, że lokalne zakorzenie ma dla nich istotne znaczenie. Badanie sondażowe pokazało także, że lokalne zakorzenie murali poprzez zaangażowanie lokalnych podmiotów jest trudniejsze do uchwycenia przez odbiorców murali. Trudno im było określić autora muralu, nawet jeśli był to lokalny twórca. Można powiedzieć, że zakorzenie sztuki publicznej poprzez treść jest przez to bardziej obecne w świadomości ludzi – dominuje tutaj wizualny aspekt sztuki publicznej. W związku z powyższym właściwym byłoby edukowanie społeczności w tym zakresie – nie tylko podając imię i nazwisko twórcy np. na tabliczce zawieszanej na lub przy muralu, ale także zaznaczając, że jest to projekt lokalnego artysty lub mural jest wynikiem inicjatywy i współpracy lokalnej społeczności.

Wiedza uzyskana na podstawie niniejszej dysertacji, skłania do wniosku, że istnieje potrzeba dalszej pogłębionej refleksji na temat roli sztuki publicznej w przestrzeni publicznej. Kolejne badania o charakterze teoretycznym mogłyby polegać na rozwinięciu koncepcji artfikacji przestrzeni. Istnieje również potrzeba opracowania metod badawczych pozwalających na zbadanie sztuki publicznej. Interpretacja sztuki publicznej jest subiektywna i zależy od wielu czynników. Dlatego ważne jest, aby opracować metody badawcze, które uwzględnią te czynniki i pozwolą na bardziej obiektywne zrozumienie sposobu, w jaki jest ona odbierana przez różne grupy ludzi. Co więcej, analiza treści i semiotyczna mogłyby pozwolić na zrozumienie znaczenia i symboliki w wytworach sztuki publicznej, jak również na identyfikację czynników wpływających na ich percepcję. Te metody badawcze mogłyby być uzupełnieniem tradycyjnych metod, takich jak indywidualne wywiady pogłębione, czy też badania sondażowe, co pozwoliłoby uzyskać bardziej kompleksowe zrozumienie sztuki publicznej i jej percepcji przez różne grupy społeczne. Dalsze badania o charakterze empirycznym mogłyby natomiast dotyczyć rozszerzenia analiz dotyczących wpływu mediów społecznościowych na postrzeganie murali. Interesującym wątkiem do rozwinięcia wydaje się również kwestia murali reklamowych.

Współczesny krajobraz miejski jest nasycony treściami wizualnymi, co odgrywa coraz większe znaczenie w życiu społeczeństwa, dlatego warto byłoby zbadać postrzeganie murali reklamowych i ich potencjał do przeciwdziałania zanieczyszczeniu wizualnemu (*visual pollution*). Badania nad rolą sztuki publicznej w publicznej przestrzeni można również rozszerzyć o średnie i małe miasta.

Literatura

1. Abyzov V., Chuieva O., 2021. *Murals and their evolution and typology in the space of the urban environment on the example of Kyiv*. Środowisko Mieszkaniowe, 35, s. 57-65.
2. Alle E. (2010). *Development of public art in the urban space: expressions and potential*. Paper presented at the Annual 16th International Scientific Conference Proceedings, "Research for rural development 2010", Jelgava, Latvia.
3. Ałpatow M. W., 1964/1968. *Historia sztuki. Sztuka XVIII i XIX wieku*.
4. Ambroży D., 2011. *Wielowymiarowość estetyki codzienności*. Zeszyt Naukowy, 5, s. 9-17.
5. Andrzejewski A., 2014. *Struktura estetycznego doświadczenia codzienności*. Filozofia Nauki, 22, 3 (87), s. 125-135.
6. Babbie E., 2003. *Badania społeczne w praktyce*. Wydawnictwo Naukowe PWN.
7. Bassett K., Smith I., Banks M., O'Connor M., 2005. *Urban dilemmas of competition and cohesion in cultural policy*. [W:] N. Buck, I. Gordon, A. Harding, I. Turok (red.), *Changing cities: Rethinking urban competitiveness, cohesion and governance*. Palgrave, s. 132-153.
8. Bąkowska M., 2007. *Images in architecture—from murals to illuminating projections*. Town Planning and Architecture, 31, 1, s. 54-61.
9. Beardsley M., 1983. *An aesthetic definition of art*. [W:] H. Curtler (red.), *What is art?*, Haven Pubns, New York.
10. Bedyńska S., Cypryńska M., 2013. *Statystyczny drogowskaz. Praktyczne wprowadzenie do wnioskowania statystycznego*. Wydawnictwo Akademickie Sedno, Warszawa.
11. Bengtsen P., 2013. *Beyond the public art machine: A critical examination of street art as public art*. Journal of Art History, 82, 2, s. 63-80.
12. Berełkowska K., 2007. *Planistyczne mechanizmy humanizacji przestrzeni architektonicznej*. Czasopismo Techniczne, 1-A, s. 7-12.
13. Biedziuk M., 2021. *Demokratyzacja - ideał moralny polityki kulturalnej*. Kultura i Wartości, 31, s. 103-124.
14. Bierwiaczonek K., 2015. *Przestrzeń publiczna jako przestrzeń tożsamości miasta: Szansa czy balast dla rozwoju miasta?* Acta Universitatis Lodziensis. Folia Sociologica, 54, s. 61-78.
15. Biskupski Ł., 2017. *Prosto z ulicy: sztuki wizualne w dobie mediów społecznościowych i kultury uczestnictwa-street art*. Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Uniwersytet Warszawski, Warszawa.
16. Blanché U., 2015. *Street Art and related terms*. SAUC-Street Art and Urban Creativity, 1, 1, s. 32-39.
17. Bojko A., 2013. *Eye tracking the user experience: A practical guide to research*. Rosenfeld Media.
18. Booth A., Papaioannou D., Sutton A., 2012. *The literature review: its role within research*. Sage, London.

19. Buczyńska-Garewicz H., 2006. *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*. Universitas, Kraków.
20. Bukowski A., Lubaś M., Nowak J., 2010. *Spoleczne tworzenie miejsc: globalizacja, etniczność, władza*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
21. Cameron S., Coaffee J. O. N., 2006. *Art, Gentrification and Regeneration – From Artist as Pioneer to Public Arts*. European Journal of Housing Policy, 5, 1, s. 39-58.
22. Carmona M., de Magalhães C., Hammond L., 2008. *Public space: The management dimension*. Routledge, Abingdon.
23. Carr S., Francis M., Rivlin L. G., Stone A. M., 2007. *Needs in public space*. [W:] M. Carmona, S. Tiesdell (red.), *Urban design reader*. Routledge, s. 230-240.
24. Cartiere C., 2008. *Coming in from the cold: A public art history*. [W:] C. Cartiere, S. Willis (red.), *The practice of public art*. Routledge, New York, s. 7-17.
25. Cerf M., Frady E. P., Koch C., 2009. *Faces and text attract gaze independent of the task: Experimental data and computer model*. Journal of Vision, 9 (12), 10, s. 1-15.
26. Chayka Y., Averkieva L., 2017. *Role of Aestheticization in Experience Society and Urban Space Development*. The European Proceedings of Social & Behavioural Sciences (EpSBS), 26, s. 137-143.
27. Colomb C., 2011. *Culture in the city, culture for the city? The political construction of the trickle-down in cultural regeneration strategies in Roubaix, France*. Town Planning Review, 82, 1, s. 77-99.
28. Conrad D., 1995. *Community murals as democratic art and education*. Journal of Aesthetic Education, 29, 1, s. 98-102.
29. Cooper M., Chalfant H., 1984. *Subway art*. Henry Holt, New York.
30. Cudny W., 2016. *Festivalisation of urban spaces factors, processes and effects*. Springer International Publishing.
31. Curtis D. J., Reid N., Ballard G., 2012. *Communicating ecology through art: what scientists think*. Ecology and Society, 17, 2, s. 1-16.
32. Czepczyński M., 2012. *Przestrzeń publiczna jako forma reprezentacji społeczności lokalnych. Między hibernacją a animacją centrów małych miast woj. pomorskiego*. Studia KPZK PAN, 1444, s. 7-19.
33. Czepczyński M., 2016. *Cultural landscapes of post-socialist cities: representation of powers and needs*. Routledge, London.
34. Czepczyński M., 2019. *Piękny krajobraz jako dobro publiczne. Reprezentacje i estetyzacje przestrzeni miejskich*. Ethos, 32, 3, s. 197-218.
35. Deutsche R., 1996. *Evictions: Art and spatial politics*. MIT Press, Cambridge.
36. Di Stefano E. (2019). *Art in the streets. Artification strategies for public space*. Paper presented at the 3rd International Conference on Environmental Design.
37. Dickie G., 1969. *Defining art*. American philosophical quarterly, 6, 3, s. 253-256.
38. Drozdowicz P., 2018. *Mural Versus Painting in Architectural Space*. [W:] M. Godyń, B. Groborz, A. Kwiatkowska-Lubańska (red.), *Colour, Culture, Science*. Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, Kraków, s. 276-281.

39. Duchowski A., 2017. *Eye tracking methodology: Theory and practice*. Springer, London.
40. Duchowski M., Drozda J., Kopczyński B., Litorowicz A., Pietraszko A., Rojek Z., et al., 2016. *Mury. Diagnoza dynamiki środowiska twórców malarstwa monumentalnego – raport badawczy*. Instytut Badań Przestrzeni Publicznej.
41. Dymna E., Rutkiewicz M., 2012. *Polski street art: Część 2: Między anarchią a galerią*. Carta Blanca, Warszawa.
42. Dymnicka M., 2010. *Sztuka w przestrzeni publicznej miasta-konfrontacja czy dopełnienie?* [W:] A. Skórzyńska, E. Rewers (red.), *Sztuka: Kapitał kulturowy polskich miast*. Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, s. 211-226.
43. Dymnicka M., 2011. *Od miejsca do nie-miejsca*. Acta Universitatis Lodziensis. Folia Sociologica, 36, s. 35-52.
44. Dymnicka M., 2013. *Przestrzeń publiczna a przemiany miasta*. Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
45. Działek J., 2021. *Geografia sztuki: struktury przestrzenne zjawisk i procesów artystycznych*. Instytut Geografii i Gospodarki Przestrzennej UJ, Kraków.
46. Działek J., Murzyn-Kupisz M., 2014. *Rola instytucji kultury w budowaniu i wzmacnianiu kapitału społecznego jako czynnika rozwoju społeczno-gospodarczego*. [W:] A. Klasik (red.), *Sektor kreatywny jako katalizator przemian strukturalnych w regionie*. 191-217, Wydawnictwo Uniwersytetu Ekonomicznego w Katowicach, Katowice.
47. Dziamski G., 2005. *Sztuka publiczna*. Kultura i Społeczeństwo, 1, s. 47-55.
48. Dziamski G., 2011. *Neoawangarda, wprowadzenie do sztuki współczesnej*. DYSKURS: Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu, 1 (12), s. 6-30.
49. Estreicher K., 1973. *Historia sztuki w zarysie*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Kraków.
50. Evans G., 2002. *Cultural planning: An urban renaissance?*, Routledge.
51. Evans G., 2005. *Measure for measure: evaluating the evidence of culture's contribution to regeneration*. Urban studies, 42, 5/6, s. 959-958.
52. Evans G., Shaw P., 2006. *Literature review: Culture and regeneration*. Arts Research Digest, 37, s. 1-11.
53. Farthing S., 2011. *Sztuka. Od Malarstwa Jaskiniowego do Sztuki Ulicznej*. Muza SA, Warszawa.
54. Featherstone M., 2007. *Consumer culture and postmodernism*. Sage, London.
55. Finkel R., Platt L., 2020. *Cultural festivals and the city*. Geography Compass, 14, 9, s. 1-12.
56. Finkielsztein M., 2015. *Walka o Miasto: billboardy, reklamy i subvertising*. [W:] J. Kubera, Ł. Rogowski (red.), *Miasto w oczach ludzi. Wizualność współczesnej ikonosfery miejskiej* Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM, Poznań, s. 21-30.
57. Fołta M., 2014. *Street art a estetyka miejskich przestrzeni publicznych*. Przestrzeń Społeczna, 4, 2, s. 222-234.

58. Forker M., McCormick J., 2009. *Walls of history: the use of mythomoteurs in Northern Ireland murals*. Irish Studies Review, 17, 4, s. 423-465.
59. Forum P. A., 1990. *Public Art Report*. Public Art Forum, London.
60. Frankfort-Nachmias C., Nachmias D., 2001. *Metody badawcze w naukach społecznych*. Zysk i S-ka, Poznań.
61. Frąckiewicz S., 2015. *Żeby było ładnie. Rozmowy o boomie i kryzysie street artu w Polsce*. Galeria Miejska Arsenał, Poznań.
62. Freino H., 2009. *Miejsca w przestrzeni miejskiej*. Przestrzeń i Forma: kwartalnik naukowo-dydaktyczny, s. 293-304.
63. Galafassi D., Kagan S., Milkoreit M., Heras M., Bilodeau C., Bourke S. J., et al., 2018. *'Raising the temperature': the arts on a warming planet*. Current Opinion in Environmental Sustainability, 31, s. 71-79.
64. García B., 2004. *Cultural policy and urban regeneration in Western European cities: lessons from experience, prospects for the future*. Local Economy, 19, 4, s. 312-326.
65. Gibbs G., 2011. *Analizowanie danych jakościowych*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
66. Glaser K., 2015. *The 'Place to Be' for Street Art Nowadays*. SAUC-Street Art and Urban Creativity, 1, 2, s. 6-13.
67. Goodman D., 1992. *Public sphere and private life: Toward a synthesis of current historiographical approaches to the old regime*. History and theory, 31, 1, s. 1-20.
68. Gralińska-Toborek A., Kazimierska-Jerzyk W., 2014. *Doświadczenie sztuki w przestrzeni miejskiej*. Fundacja Urban Forms, Łódź.
69. Granovetter M., 1985. *Economic action and social structure: The problem of embeddedness*. American Journal of Sociology, 91, s. 481-510.
70. Greaney M. E., 2002. *The power of the urban canvas: Paint, politics, and mural art policy*. New England Journal of Public Policy, 18, 1, s. 1-42.
71. Gregory D., Johnston R., Pratt G., Watts M., Whatmore S. (red.), 2009. *The dictionary of human geography. 5th Edition*. John Wiley & Sons Ltd.
72. Grésillon B., 2014. *Géographie de l'art. Ville et création artistique*. Economica, Paris.
73. Grochowska A., 2013. *Murale symbolem rewitalizacji czy gentryfikacji. Przykład Wrocławia*. [W:] *Procesy gentryfikacji. XXVI Konwersatorium Wiedzy o Mieście*. 2, s. 149-158.
74. Grzeszczak J., 1999. *Bieguny wzrostu a formy przestrzeni spolaryzowanej*. 173, IGiPZ PAN.
75. Habermas J., 2008. *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
76. Hall T., 2003. *Art and urban change. Public art in urban regeneration*. [W:] A. Blunt, P. Gruffudd, J. May, M. Ogborn, D. Pinder (red.), *Cultural geography in practice*. Arnold, London, s. 221-234.
77. Hall T., Robertson I., 2001. *Public art and urban regeneration: advocacy, claims and critical debates*. Landscape Research, 26(1), s. 5-26.

78. Hauptfleisch T., Lev-Aladgem S., Martin J., Sauter W., Schoenmakers H. (red.), 2007. *Festivalising!: theatrical events, politics and culture*. Rodopi, Amsterdam-New York.
79. Hauser A., 1974. *Spoleczna historia sztuki i literatury*. 1, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
80. Häußermann H., Siebel W., 1993. *Die Politik der Festivalisierung und die Festivalisierung der Politik*. [W:] H. Häußermann, W. Siebel (red.), *Festivalisierung der Stadtpolitik: Stadtentwicklung durch große Projekte*. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, s. 7-31.
81. Hein H., 1996. *What is public art?: Time, place, and meaning*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54, 1, s. 1-7.
82. Hill A., White A., 2012. *Painting peace? Murals and the Northern Ireland peace process*. *Irish Political Studies*, 27, 1, s. 71-88.
83. Hiller H. H., 1998. *Assessing the impact of mega-events: A linkage model*. *Current Issues in Tourism*, 1, 1, s. 47-57.
84. Hołda R., 2020. *Jesteście w naszej pamięci. Polskie murale jako nośniki pamięci i popularna forma patriotyzmu*. *Relacje międzykulturowe*, 1, 7, s. 47-64.
85. Horsley M., Eliot M., Knight B. A., Reilly R., 2013. *Current trends in eye tracking research*. Springer.
86. Hostyński L., 2006. *Wartości w świecie konsumpcji*. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
87. Institute P. S., 1994. *The benefits of public art*. *Cultural Trends*, 23, s. 37-55.
88. Izdebska K., 2015. *Przestrzeń i miejsce w praktyce artystycznej*. Wydawnictwo Naukowe Wydziału Humanistycznego US MINERWA, Szczecin.
89. Izdebska K., 2017. *Tygrys w zagrodzie : czyli o kontrowersjach wokół publiczności sztuki*. [W:] *Sztuka poza instytucjami Artysta w przestrzeni publicznej*. Wydawnictwo Naukowe WH "Minerwa", Szczecin, s. 11-30.
90. Izdebska K., 2021. *Sztuka publiczna: Od obiektów do praktyk postartystycznych. Brikolaz socjologiczny*. Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa.
91. Izdebski H., Kulesza M., 1999. *Administracja publiczna. Zagadnienia ogólne*. Liber, Warszawa.
92. Jach A., 2008. *Street art jako aktywność społeczna*. *Czas Kultury: kultura, literatura, filozofia*, 01/2008, s. 46-55.
93. Jagodzińska K., 2013. *Rewitalizacyjna funkcja kultury i dziedzictwa kulturowego*. [W:] J. Hausner, A. Karwińska, J. Purchla (red.), *Kultura a rozwój*. Warszawa, s. 268-269.
94. Jaklewicz K., 2018. *Murale: malarskie strony architektury*. *Architectus*, 2, 54, s. 95-104.
95. Jakob D., 2013. *The eventification of place: Urban development and experience consumption in Berlin and New York City*. *European urban and regional studies*, 20, 4, s. 447-459.
96. Jałowiecki B., Szczepański M. S., 2006. *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*. Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.

97. Jałowiecki B., Szczepański M. S., Gorzelak G., 2007. *Rozwój lokalny i regionalny w perspektywie socjologicznej*. Śląskie Wydawnictwa Naukowe, WSZiNS, Tychy.
98. Jones A. F., 1999. *Wstęp do historii sztuki*. Zysk i S-ka, Poznań.
99. Kabakow I., 2010. *Projekt publiczny albo duch miejsca*. [W:] E. Rewers (red.), *Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Universitas, Kraków, s. 342–354.
100. Kadłuczka K., 2010. *Instalacja artystyczna w przestrzeni publicznej*. Czasopismo Techniczne. Architektura, 107, 2-A, s. 189-196.
101. Kang Song Y. I., Gammel J. A., 2011. *Ecological mural as community reconnection*. International Journal of Art & Design Education, 30, 2, s. 266-278.
102. Karpińska-Kraskowiak M., 2009. *Festivalization of the city. Contemporary examples*. Lidé města, 11, 2, s. 338-350.
103. Kaznowski M., 2018. *Mur(al)owe podwoje do przeszłości: murale jako nośniki kultury historycznej na przykładzie wybranych prac w południowo-wschodniej Polsce*. Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego. Nauki Społeczne, 23, 4, s. 203-245.
104. Kennedy L., 2004. *Remaking Birmingham: the visual culture of urban regeneration*. Psychology Press.
105. Khan M. F., Jan A., 2015. *Social media and social media marketing: A Literature Review*. IOSR Journal of Business and Management, 17, 11, s. 12-15.
106. Klasik A., 2010. *Sektor kultury i przemysły kreatywne nowym fundamentem rozwoju dużych miast i aglomeracji miejskich*. [W:] E. Spadzińska-Żak (red.), *Rola sektora kultury i przemysłów kreatywnych w rozwoju miast i aglomeracji*. Wydawnictwo Uniwersytetu Ekonomicznego, Katowice, s. 11-39.
107. Klekotko M., Navarro C. J., Clark T. N., Silver D., 2015. *Wymiary i charakter kulturowy miasta*. [W:] M. Klekotko, C. J. Navarro (red.), *Wymiary kulturowe polskich miast i miasteczek*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 13–60.
108. Kluszczyński R. W., 2010. *Sztuka interaktywna: od dzieła - instrumentu do interaktywnego spektaklu*. Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
109. Kłoskowska A., 1981. *Socjologia kultury*. PWN, Warszawa.
110. Kłoskowska A., 1991. *Kultura* [W:] A. Kłoskowska (red.), *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze*. Wydawnictwo "Wiedza o Kulturze", Wrocław, s. 17-50.
111. Knight C. K., 2008. *Public art: Theory, practice and populism*. Blackwell Publishing, Oxford.
112. Kopel J., 2007. *Problem odpowiedzialnego zarządzania przestrzenią publiczną: niby-miejsca i miejsca, czyli o miastach i autostradach*. Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Humanitas. Seria Zarządzanie, 2, s. 9-25.
113. Kotus J., 2001. *Badania socjologiczne w poznaniu struktur i procesów społecznych dla potrzeb gospodarki przestrzennej*. [W:] H. Rogacki (red.), *Koncepcje teoretyczne i metody badań geografii społeczno-ekonomicznej i gospodarki przestrzennej*. Bogucki Wydawnictwo Naukowe, Poznań, s. 99-108.
114. Krajewski M., 2005. *Co to jest sztuka publiczna?* Kultura i Społeczeństwo, 1, s. 57-77.

115. Krajewski M., 2013. *Sztuka popularna. Od murali do dużych obrazów i z powrotem*. [W:] A. Wołodźko (red.), *Czytając mury*. Instytut Kultury Miejskiej, Gdańsk, s. 29-34.
116. Krzywik A., 2022. *Rola murali we współczesnym funkcjonowaniu miejskich ruchów społecznych w przestrzeni publicznej miast. Przegląd wybranych działań artystycznych*. *Przegląd Socjologii Jakościowej*, 18, 2, s. 116-131.
117. Kuligowski W., 2017. *Festiwalizacja kultury: jak megaiwenty tworzą megatrend*. *Czas Kultury: kultura, literatura, filozofia*, s. 83-89.
118. Kwon M., 2004. *One place after another: Site-specific art and locational identity*. MIT press.
119. Lacy S., 1995. *Mapping the terrain: new genre public art*. Bay Press, Seattle.
120. Lind R., 1992. *The aesthetic essence of art*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 50, 2, s. 117-129.
121. Lippard L., 1984. *Get the Message?: A Decade of Art for Social Change*. EP Dutton, New York.
122. Lis D., 2013. *Kultura jako czynnik rozwoju społeczno-gospodarczego*. *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Rola funduszy unijnych w rozwoju społeczno-gospodarczym regionu*, 103 s. 125-134.
123. Lisowski A., 2003. *Koncepcje przestrzeni w geografii człowieka*. Wydział Geografii i Studiów Regionalnych UW, Warszawa.
124. Lorens P., 2010. *Definiowanie współczesnej przestrzeni publicznej*. [W:] P. Lorens, J. Martyniuk-Pęczek (red.), *Problemy kształtowania przestrzeni publicznych*. Wydawnictwo Urbanista, Gdańsk.
125. Lynch K., 1960. *The image of the city*. The MIT Press, Cambridge.
126. Łabądz J. W., 2019. *Street art, sztuka ulicy*. Wydawnictwo SBM, Warszawa.
127. Łosiewicz M., 2009. *Rola obrazu w komunikacji społecznej*. [W:] A. Obrębska (red.), *Komunikacja wizualna w przestrzeni społecznej* Primum Verbum, Łódź, s. 205-212.
128. Macdonald A. (2012). *Imagining the city of festivals: festivalization and urban space in Montréal*. McGill University.
129. MacDowall L., Budge K., 2022. *Art after Instagram: Art spaces, audiences, aesthetics*. Routledge, New York.
130. MacDowall L., de Souza P., 2018. *'I'd Double Tap That!!': street art, graffiti, and Instagram research*. *Media, Culture & Society*, 40, 1, s. 3-22.
131. Maik W., 2011. *Przestrzeń publiczna w mieście: pojęcie, ujęcie badawcze, funkcje i ewolucja zjawiska*. [W:] I. Jażdżewska (red.), *Przestrzeń publiczna miast*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, s. 9-14.
132. Maluga L., 2019. *Mural jako forma plastyczna w przestrzeni architektonicznej i urbanistycznej Meksyku*. *Architectus*, 3, 59, s. 41-56.
133. Markusen A., Gadwa A., 2010. *Creative placemaking*. National Endowment for the Arts, Washington.
134. Maslow A. H., 1970. *Motywacja i osobowość*. PWN, Warszawa.
135. Melchionne K., 2013. *The definition of everyday aesthetics*. *Contemporary Aesthetics (Journal Archive)*, 11.

136. Mendelson-Shwartz E., Mualam N., 2021. *Taming murals in the city: A foray into mural policies, practices, and regulation*. *International Journal of Cultural Policy*, 27, 1, s. 65-86.
137. Miaskowska M., 2013. *Sztuka a media*. *Rynek-Społeczeństwo-Kultura*, 4, 8, s. 38-42.
138. Milczarczyk P., 2019. *Artyfikacja codzienności i odwrócony mimetyzm, czyli życie, które naśladuje sztukę*. *Przestrzenie Teorii*, 31, s. 247-260.
139. Miles M., 1997. *Art, space and the city: Public art and urban futures*. Routledge, London.
140. Miles S., 2005. 'Our Tyne': *Iconic Regeneration and the Revitalisation of Identity in NewcastleGateshead*. *Urban studies*, 42, 5-6, s. 913-926.
141. Mokras-Grabowska J., 2015. *Przestrzeń turystyczno-artystyczna Łodzi na przykładzie galerii Urban Forms*. *Turyzm*, 24, 2, s. 25-33.
142. Molnár V., 2017. *Street Art and the Changing Urban Public Sphere*. *Public Culture*, 29, 2 (82), s. 385-414.
143. Morawski S., 1962. *O wartości artystycznej*. *Kultura i Społeczeństwo*, 4, s. 33-53.
144. Morrisey M. N., Hofrichter R., Rutherford M. D., 2019. *Human faces capture attention and attract first saccades without longer fixation*. *Visual Cognition*, 27, 2, s. 158-170.
145. Moss K. L., 2010. *Cultural representation in Philadelphia murals: Images of resistance and sites of identity negotiation*. *Western Journal of Communication*, 74, 4, s. 372-395.
146. Murdoch J., Grodach C., Foster N., 2015. *The Importance of Neighborhood Context in Arts-Led Development*. *Journal of Planning Education and Research*, 36, 1, s. 32-48.
147. Murzyn-Kupisz M., Działek J., 2017. *Artyści w przestrzeni miejskiej Krakowa i Katowic*. Universitas, Kraków.
148. Murzyn M., 2003. *Kultura a rewitalizacja miasta. Przykład Bilbao*. *Rocznik Międzynarodowego Centrum Kultury*, 11, s. 34-43.
149. Naukkarinen O., 2012. *Variations on artification*. *Contemporary Aesthetics*, Special Issue 4.
150. Niziołek K., 2009. *Publiczna, zaangażowana, społecznościowa? O sztuce jako formie aktywności obywatelskiej*. *Trzeci Sektor*, 19, s. 28-37.
151. Niziołek K., 2014. *Przestrzeń miasta - przestrzeń sztuki: sztuka publiczna w Białymstoku*. *Rocznik Białostocki*, s. 207-247.
152. Niziołek K., 2015a. *Czy street art jest sztuką społeczną? Kulturotwórczy i obywatelski sens sztuki ulicznej w perspektywie koncepcji społecznych enklaw*. *Pogranicze. Studia społeczne*, XXVI, s. 49-74.
153. Niziołek K., 2015b. *Sztuka społeczna. Koncepcje–dyskursy–praktyki*. Uniwersytet Białostocki, Białystok.
154. Nowak S., 1985/2007. *Metodologia badań społecznych*. PWN, Warszawa.
155. Owen K., 1984. *Community Art and the State: storming the citadels*. Comedia, London.
156. Pachenkov O., Voronkova L. (2010). *Urban public space in the context of mobility and aestheticization: setting the problem*. Paper presented at the Conference Name|. Retrieved Access Date|. from URL|.

157. Palermo L., 2014. *The role of art in urban gentrification and regeneration: aesthetic, social and economic developments*.
158. Paliś B., 2017. *Mural jako środek w kreowaniu wizerunku przestrzeni miejskiej*. [W:] A. Kampka, A. Kiryjow, K. Sobczak (red.), *Czy obrazy rządzą ludźmi?*, Wydawnictwo SGGW, Warszawa, s. 102-116.
159. Petri J., 2018. *Touched by a mural: Somatic aspects of urban participation*. *Art Inquiry*, 20, s. 173-184.
160. Phillips P. C., 1989. *Temporality and Public Art*. *Art Journal*, 48, 4, s. 331-335.
161. Piotrowska E., 2010. *Nowa jakość miasta w przestrzeniach publicznych*. *Studia Miejskie*, 2, s. 219-230.
162. Podemska-Kałuża A., 2017. *Lekcje poezji na muralach. O alternatywnych formach kontaktu z literaturą*. <https://www.czasopismopolonistyka.pl/artukul/lekcje-poezji-na-muralach>, data dostępu 4.11.2022 r.
163. Polanyi K., 1944. *The great transformation: The political and economic origins of our time*. Beacon Press, Boston.
164. Popławska A., Szelaż P., Kotowski K., 2014. *Słownik terminów literackich*. GREG.
165. Potocka M. A., 2008. *To tylko sztuka*. Aletheia, Warszawa.
166. Pratama R. H., Barus L. S., Nurhasana R., 2019. *The Digitalization of Street Art and Graffiti: Analysis on Ladies On Wall's Social Media Account*.
167. Quinn B., 2005. *Arts festivals and the city*. *Urban Studies*, 42, 5-6, s. 927-943.
168. Rapp M., 2012. *Murals in Ulster: Symbol kultureller Revolution im nordirischen Bürgerkrieg*. *KultuRRevolution*, 61/62.
169. Redaelli E., 2019. *Connecting Arts and Place: Cultural Policy and American Cities*. Springer International Publishing Imprint, Palgrave Macmillan, Cham.
170. Rembeza M. (2016a). *Shaping places through art. The role of creative placemaking in Philadelphia*. Paper presented at the Proceedings of the 3rd International Scientific Conference on Social Sciences and Arts, Vienna.
171. Rembeza M., 2016b. *Transformacja tożsamości miejsca jako efekt interwencji artystycznych w przestrzeni publicznej*. *Biuletyn KPZK PAN*, s. 326-333.
172. Rembowska K., 2002. *Kultura w tradycji i we współczesnych nurtach badań geograficznych*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
173. Richards G., Palmer R., 2010. *Eventful cities: Cultural management and urban revitalisation*. Butterworth-Heinemann, Oxford.
174. Riggle N. A., 2010. *Street art: the transfiguration of the commonplaces*. *Journal of aesthetics and art criticism*, 68, 3, s. 243-257.
175. Rolston B., 2010. *'Trying to reach the future through the past': Murals and memory in Northern Ireland*. *Crime, Media, Culture*, 6, 3, s. 285-307.
176. Rolston B., 2011. *¡Hasta La Victoria!: Murals and Resistance in Santiago, Chile*. *Identities*, 18, 2, s. 113-137.
177. Rolston B., 2012. *Re-imaging: Mural painting and the state in Northern Ireland*. *International Journal of Cultural Studies*, 15, 5, s. 447-466.

178. Rura P., 2016. *Sztuka egalitarna czy przestrzeń zawłaszczona? Rola murali w przestrzeni miejskiej na przykładzie miasta Poznania*. [W:] P. Rura, M. Żurawska (red.), *Słabo to widzę... Kultura wizualna a nierówności społeczne*. Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM, Poznań, s. 31-47.
179. Rushmore R. J., 2014. *Viral Art. How the internet has shaped street art and graffiti*.
180. Rutkiewicz M., 2013. *Murale w Polsce*. [W:] A. Wołodźko (red.), *Czytajac mury. Książka fotograficzna*, . Instytut Kultury Miejskiej, Gdańsk.
181. Rutkiewicz M., 2013. *Rafał Roskowiński. Autoportret z muralem*. Instytut Kultury Miejskiej, Gdańsk.
182. Saito Y., 2012. *Everyday aesthetics and artification*. *Contemporary aesthetics*, 4.
183. Salij-Hofman B., 2022. *Z piedestału na ścianę: Wrocławskie murale upamiętniające jako nowe pomniki w przestrzeni miejskiej*. *Quart*, 63, 1, s. 102-121.
184. Salim Z., 2017. *Painting a place: A spatiothematic analysis of murals in East Los Angeles*. *Yearbook of the Association of Pacific Coast Geographers*, 79, s. 41-70.
185. Sartwell C., 2003. *Aesthetics of the Everyday*. [W:] J. Levinson (red.), *The Oxford handbook of aesthetics*. Oxford University Press, Oxford, s. 761–770.
186. Schlesinger G., 1979. *Aesthetic experience and the definition of art*. *The British Journal of Aesthetics*, 19, 2, s. 167-176.
187. Schwartzman A., 1985. *Street art*. Doubleday.
188. Shao Y., Lange E., Thwaites K., Liu B., 2017. *Defining local identity*. *Landscape Architecture Frontiers*, 5, 2, s. 24-41.
189. Shapiro R., Heinich N., 2012. *When is artification?* *Contemporary Aesthetics*, Special Issue 4.
190. Shiner L., 2012. *Artification, Fine Art, and the Myth of 'the Artist'*. *Contemporary aesthetics*, Special Issue 4.
191. Skinner J., Jolliffe L. (red.), 2018. *Murals and tourism: Heritage, politics and identity*. Routledge, Abingdon.
192. Słodczyk J., 2001. *Przestrzen miasta i jej przeobrażenia*. Uniwersytet Opolski, Opole.
193. Słownik terminologiczny sztuk pięknych. (2003). In K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach (Eds.). Warszawa: PWN.
194. Smoczyńska A., Łapiński J. L., 2019. *Murale jako galeria sztuki w krajobrazie miejskim na przykładzie miasta Lublin*. *Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego*, 41, 1, s. 7-24.
195. Sobiecka A., 2011. *Ujarmianie pejzażu, czyli o możliwościach teatru plenerowego*. *Świat Tekstów. Rocznik Słupski*, 9, s. 251-261.
196. Stachowiak K., 2011. *Rola koncepcji zakorzenienia w geograficznych badaniach nad globalizacją*. *Podstawowe idee i koncepcje w geografii*, 1, s. 83-99.
197. Stachowiak K., 2017. *Gospodarka kreatywna i mechanizmy jej funkcjonowania. Perspektywa geograficzno-ekonomiczna*. Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
198. Stachowiak K., 2018. *Zasoby przestrzeni publicznej w miastach polskich na tle miast europejskich*. *Biuletyn Komitetu Przestrzennego Zagospodarowania Kraju PAN*, 271, s. 93-124.

199. Stankiewicz S., 2007. *Estetyka pragmatyczna: w kręgu refleksji metateoretycznej*. Sztuka i Filozofia, 30, s. 85-99.
200. Stasiak A., 2016. *Mural i jego rola w przestrzeni zurbanizowanej*.
201. Stasiak A., 2017. *Funkcja rzeźby w przestrzeni publicznej i jej odbiór przez obecnych użytkowników miasta*. Przestrzeń i Forma, s. 175-188.
202. Statucki P., 2019. *Jak badać murale z perspektywy socjologicznej? Przykład Łodzi*. Człowiek i Społeczeństwo, 48, s. 107–122.
203. Stecker R., 1986. *The end of an institutional definition of art*. British Journal of Aesthetics, 26, 2, s. 124-132.
204. Stępień B., 2010. *Łódzkie murale: niedoceniona grafika użytkowa PRL-u*. Księży Młyn, Dom Wydawniczy Michał Koliński.
205. Szafrńska E., 2013. *Możliwości przekształceń wielkich osiedli mieszkaniowych w mieście postsocjalistycznym w Polsce*. Studia miejskie, 11, s. 39-53.
206. Szafrńska E., 2016. *Wielkie osiedla mieszkaniowe w mieście postsocjalistycznym. Geneza, rozwój, przemiany, percepcja*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
207. Taborska H., 1996. *Współczesna sztuka publiczna: dzieła i problemy*. Wydawnictwo Wiedza i Życie.
208. Tatarkiewicz W., 1975. *Dzieje sześciu pojęć*. PWN, Warszawa.
209. Throsby D., 2001. *Economics and culture*. Cambridge University Press, Cambridge.
210. Topolski J., 1968. *Metodologia historii*. PWN, Warszawa.
211. Truffier-Boutry D., Fiorentino B., Bartolomei V., Soulas R., Sicardy O., Benayad A., et al., 2017. *Characterization of photocatalytic paints: a relationship between the photocatalytic properties – release of nanoparticles and volatile organic compounds*. Environmental Science: Nano, 4, 10, s. 1998-2009.
212. Tunali T., 2021. *Contemporary Public Art and Dialectical Aspects of the 'Democratization' of the Urban Public Space*. CAP-Public Art Journal, 3, 2, s. 10-17.
213. Turkington R., van Kempen R., Wassenberg F. (red.), 2004. *High-rise Housing in Europe, Current Trends and Future Prospects*. Delft University Press, Delft.
214. Tyszką J. (red.), 1998. *Teatr w miejscach nieteatralnych*. Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań.
215. Urwanowicz-Rojecka E., 2015. *Od sztuki site-specific po sztukę partycypacyjną. Sztuka zaangażowana – wybrane współczesne teorie i praktyki artystyczne*. Pogranicze. Studia Społeczne, XXVI, s. 31-47.
216. Van Aalst I., Van Melik R., 2012. *City festivals and urban development: Does place matter?* European Urban and Regional Studies, 19, 2, s. 195-206.
217. Vargas Tetmajer A., 2005. *Kultura jako czynnik rewitalizacji miejskiej - sieć współpracy w ramach programu URBACT Unii Europejskiej*. Zarządzanie Publiczne. Zeszyty Naukowe Instytutu Spraw Publicznych Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1, s. 117-126.
218. Wallen R., 2012. *Ecological art: a call for visionary intervention in a time of crisis*. Leonardo, 45, 3, s. 234-242.

219. Walmsley D. J., Lewis G. J., 1997. *Geografia człowieka: podejścia behawioralne*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
220. Warmuz K., 2018. *Faszyści wracają do miasta?* Czas Kultury, 34, 3, s. 13-18.
221. Warner E. S., 2017. *Marketing the Monumental: Wall Painting at Midcentury*. Archives of American Art Journal, 56, 2, s. 26-49.
222. Wejchert K., 1984. *Elementy kompozycji urbanistycznej*. Arkady, Warszawa.
223. Welsch W., 1996. *Aestheticization processes: phenomena, distinctions and prospects*. Theory, Culture & Society, 13, 1, s. 1-24.
224. White B., 2011. *The Writing on the Wall: The Significance of Murals in the Northern Ireland Conflict*. Walking the Tightrope: Europe between Europeanisation and Globalisation, s. 307-325.
225. Wierzchowska A., 2015. *Kreowanie miejskiej demokratycznej przestrzeni publicznej*. Kwartalnik Naukowy OAP UW "e-Politikon", 13, s. 125-162.
226. Wiles D., 2003. *A short history of Western performance space*. Cambridge University Press, United Kingdom.
227. Willet J., 1984. *Back to the dream city: the current interest in public art*. [W:] P. Townsend (red.), *Art Within Reach*. Thames & Hudson, London, s. 7-13.
228. Zadora A. M., 2014. *Współczesne funkcje sztuki. Sztuka pomiędzy twórcą a odbiorcą na przykładzie twórczości malarstwa artystów środowiska śląskiego*. [W:] U. Szuścik, E. Linkiewicz (red.), *Sztuka–edukacja–kultura. Z teorii i praktyki edukacji artystycznej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 79-96.
229. Zebracki M., 2013. *Beyond public artopia: public art as perceived by its publics*. GeoJournal, 78, 2, s. 303-317.
230. Zukin S., 1995. *The cultures of cities*. Blackwell Publishers, Malden.
231. Zuziak Z., 2002. *Nowe przestrzenie podróży. Przestrzenie publiczne węzłów transportu*. [W:] M. Kochanowski (red.), *Przestrzeń publiczna miasta postindustrialnego*. Wydawnictwo Politechniki Gdańskiej, Gdańsk.
232. Zwegers B., 2022. *Cultural heritage in transition: a multi-level perspective on world heritage in Germany and the United Kingdom, 1970-2020*. Springer, Cham, Switzerland.
233. Zwolińska K., Malicki Z., 1974/1990. *Mały słownik terminów plastycznych*. Wiedza Powszechna, Warszawa.
234. Żmudzińska-Nowak M., 2010. *Miejsce: tożsamość i zmiana*. Wydawnictwo Politechniki Śląskiej, Gliwice.

Wykaz aktów prawnych

Ustawa z dnia 24 kwietnia 2015 r. o zmianie niektórych ustaw w związku ze wzmocnieniem narzędzi ochrony krajobrazu (Dz.U. 2015 poz. 7740).

Spis źródeł internetowych

<https://sjp.pwn.pl/sjp/publiczny;2573013.html>

<http://www.visual-arts-cork.com/public-art.html>

<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/l/land-art>

<https://www.nycgovparks.org/parks/time-landscape/history>

<https://sjp.pwn.pl/sjp/murale;2568616.html>

<https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/mural;3944435.html>

<https://portalkomunalny.pl/najwiekszy-mural-w-polsce-powstal-w-lodzi-424934/>

<https://www.poznan.pl/mim/main/-.p.24598,24601,24693.html>

<https://datareportal.com/social-media-users>

<https://www.artworkarchive.com/blog/how-social-media-is-changing-our-art-experience>

<https://epoznan.pl/news-news-137577-ten-ogromny-mural-jest-czescia-globalnego-projektu-mozna-go-zobaczyc-w-centrum-poznania>

<https://lazarz.pl/?id=2&nr=14212>

<https://sites.google.com/site/erikafpommern/06-sredniowieczne-malarstwo-scienne>

<https://pixabay.com/pl/illustrations/fresk-diego-rivera-meksyka%c5%84ski-3535498/>

<https://pixabay.com/pl/photos/fresk-%c5%9bciana-ulica-protest-sztuka-6118516/>

<http://nietak.eu/przeciwsmogowy-mural-antysmogowy/>

<https://popsop.com/2017/01/street-art-solves-ecological-problems/>

<https://bialystok.naszemiasto.pl/komu-przeszkadza-mural-konstytucja-prezydent-bialego-stoku/ar/c9-9063511>

https://www.bryla.pl/bryla/56,85301,20839870,Murale_czy_zawsze_zdobia.html

<https://redsheels.com/>

https://www.bip.krakow.pl/?dok_id=155940

<https://www.instagram.com>

<http://sip.geopoz.pl/sip/nmap/mapa/1/default>

<https://zbliskazdaleka.wordpress.com/2019/08/31/pobierz-mape-z-bliska-z-daleka-2019/>

<https://www.poznan.pl/mim/info/news/w-poznaniu-powstal-pierwszy-w-polsce-mural-na-dro-dze,183306.html>

Spis rycin

Ryc. 1.1. Schemat postępowania badawczego	9
Ryc. 2.1. Największy mural w Polsce (Łódź)	29
Ryc. 3.1. Sposoby demokratyzacji publicznej przestrzeni miejskiej poprzez sztukę publiczną	45
Ryc. 3.2. Liczba zarejestrowanych użytkowników w mediach społecznościowych w latach 2015-2022	50
Ryc. 3.3. Przykład artyfikacji elementu infrastruktury technicznej poprzez umieszczenie muralu (Dortmund)	58
Ryc. 4.1. Przykład przestrzeni publicznej jako tworzywa dla sztuki publicznej (Warszawa, ul. Nowy Świat)	61
Ryc. 4.2. Mural o lokalnie zakorzenionej treści (Poznań, zbieg ulic Garbary i Estkowskiego)	65
Ryc. 4.3. Mural lokalnie zakorzeniony dzięki zaangażowaniu mieszkańców osiedla (Poznań, zbieg ulic Potockiej, Łukaszewicza i Stablewskiego)	67
Ryc. 4.4. Mural autorstwa Diego Rivery w Meksyku	70
Ryc. 4.5. Jeden z murali w Irlandii Północnej	71
Ryc. 4.6. Jeden z murali stworzony w okresie PRL (Łódź, ul. Sienkiewicza)	73
Ryc. 4.7. Murale o roli estetyzującej i rewitalizującej (Wrocław, Osiedle Nadodrze)	78
Ryc. 4.8. Mural nawiązujący do walki z rasizmem i nietolerancją (Poznań, ul. Estkowskiego)	80
Ryc. 4.9. Mural fundacji Rak'n'Roll uświadamiający o chorych na nowotwory kobietach w ciąży (Warszawa, ul. Wronia)	80
Ryc. 4.10. Mural „Poznanianki” (Poznań, ul. Dąbrowskiego)	80
Ryc. 4.11. Mural o treści ekologicznej (Poznań, ul. Połabska)	80
Ryc. 4.12. Mural nieprzedstawiający treści ekologicznych namalowany farbą o właściwościach antysmogowych (Warszawa, ul. Wolska)	81
Ryc. 4.13. Mural przekazujący treści ekologiczne, który został namalowany farbą o właściwościach antysmogowych (Poznań, ul. Słowackiego)	81

Ryc. 4.14. Mural typograficzny powstały w ramach akcji „Poezja jest tym, co rodzi się z życia” (Poznań, ul. Lodowa).....	82
Ryc. 4.15. Mural reklamujący sieć handlową (Poznań, róg ulic Gajowej i Bukowskiej)	83
Ryc. 4.16. Mural promujący serial (Gdynia, ul. Partyzantów).....	83
Ryc. 4.17. Mural reklamujący aplikację z dostępem do muzyki (Poznań, ul. Głogowska)	84
Ryc. 4.18. Mural reklamujący markę odzieżową (Warszawa ul. Tamka).....	84
Ryc. 4.19. Mural „Konstytucja” powstały z inicjatywy ruchu społecznego Obywatele RP (Poznań, ul. 27 Grudnia).....	85
Ryc. 4.20. Mural kibiców klubu piłkarskiego (Dortmund)	86
Ryc. 4.21. Mural o charakterze patriotycznym (Poznań, róg ulic Połabskiej i Armeńskiej) ...	87
Ryc. 4.22. Mural namalowany z okazji setnej rocznicy Powstania Wielkopolskiego (Poznań, ul. Połabska).....	87
Ryc. 4.23. Mural przedstawiający charakterystyczne budynki dawnej dzielnicy żydowskiej (Warszawa, ul. Próżna).....	87
Ryc. 4.24. Mural z wizerunkiem aktorki Krystyny Feldman (Poznań, Osiedle Młodych)	88
Ryc. 4.25. Mural przedstawiający laureatkę Nagrody Nobla w dziedzinie fizyki (Katowice, rektorat Uniwersytetu Śląskiego).....	88
Ryc. 4.26. Mural upamiętniający polskiego polityka Jacka Kuronia (Warszawa, ul. Złota) ...	89
Ryc. 4.27. Mural upamiętniający piłkarza Jana Furtoka (Katowice, ul. Graniczna).....	89
Ryc. 5.1. Fazy procesu artyfikacji przestrzeni za pomocą murali i podstawowe zadania w ramach tych faz.....	102
Ryc. 5.2. Udział aktorów procesu artyfikacji przestrzeni za pomocą murali w poszczególnych jego fazach	102
Ryc. 5.3. Dwie ścieżki postępowania w fazie koncepcyjnej	104
Ryc. 5.4. Uproszczony schemat postępowania w fazie przygotowawczej w polskim systemie administracyjno-prawnym i planistycznym.....	108
Ryc. 5.5. Wyniki wyszukiwania hasła #mural na platformie Instagram	115

Ryc. 5.6. Jeden z pierwszych powstałych murali na Osiedlu Zaspą w Gdańsku (ul. Pilotów)	120
Ryc. 5.7. Mural powstały podczas festiwalu w 2009 r.	122
Ryc. 5.8. Mural powstały podczas festiwalu w 2012 r.	122
Ryc. 5.9. Mural na Osiedlu Zaspą autorstwa słuchaczy Gdańskiej Szkoły Murali	122
Ryc. 5.10. Mural na Osiedlu Zaspą autorstwa słuchaczy Gdańskiej Szkoły Murali	122
Ryc. 5.11. Uproszczony schemat procesu powstawania murali i jego bezpośrednich efektów na Osiedlu Zaspą	123
Ryc. 6.1. Schemat możliwej drogi do głębokiego zakorzenienia murali	128
Ryc. 6.2. Wykształcenie respondentów z przestrzeni osiedlowej (n=243)	132
Ryc. 6.3. Wykształcenie respondentów z przestrzeni śródmiejskiej (n=580)	132
Ryc. 6.4. Wiek respondentów z przestrzeni osiedlowej (n=243)	132
Ryc. 6.5. Wiek respondentów z przestrzeni śródmiejskiej (n=580)	132
Ryc. 6.6. Podmiot decydujący o umieszczaniu murali w opinii respondentów z przestrzeni śródmiejskiej (n=582)	133
Ryc. 6.7. Podmiot decydujący o umieszczaniu murali w opinii respondentów z przestrzeni osiedlowej (n =243)	133
Ryc. 6.8. Kwestie o których powinni decydować mieszkańcy w opinii respondentów z przestrzeni śródmiejskiej (n=582)	134
Ryc. 6.9. Kwestie o których powinni decydować mieszkańcy w opinii respondentów z przestrzeni osiedlowej (n=243)	134
Ryc. 6.10. Odpowiedzi respondentów z przestrzeni śródmiejskiej na temat najlepszej formy poznania opinii mieszkańców (n=582)	135
Ryc. 6.11. Odpowiedzi respondentów z przestrzeni osiedlowej na temat najlepszej formy poznania opinii mieszkańców (n=243)	135
Ryc. 6.12. Ocena murali w posocjalistycznej przestrzeni osiedla mieszkaniowego (n=243)	135
Ryc. 6.13. Ocena murali w posocjalistycznej przestrzeni osiedla mieszkaniowego a wykształcenie respondenta	136

Ryc. 6.14. Ocena murali a poziom zadowolenia respondentów z wyglądu posocjalistycznej przestrzeni osiedla mieszkaniowego.....	136
Ryc. 6.15. Ocena murali w przestrzeni śródmiejskiej (n=580)	137
Ryc. 6.16. Ocena murali a poziom zadowolenia respondentów z wyglądu przestrzeni śródmiejskiej.....	137
Ryc. 6.17. Ocena widoczności murali w przestrzeni osiedlowej (N=238).....	138
Ryc. 6.18. Ocena widoczności murali w przestrzeni śródmiejskiej (N=509).....	138
Ryc. 6.19. Lokalizacja muralu w dzielnicy Śródka w Poznaniu	139
Ryc. 6.20. Aprobata dla murali upamiętniających a wiek respondenta.....	141
Ryc. 6.21. Stopień zgadzania się ze stwierdzeniem dotyczącym odzwierciedlenia historii miejsca w zależności od wieku respondenta z przestrzeni osiedlowej.....	144
Ryc. 6.22. Stopień zgadzania się ze stwierdzeniem dotyczącym odzwierciedlenia historii miejsca w zależności od wieku respondenta z przestrzeni śródmiejskiej.....	145
Ryc. 6.23. Mural o lokalnej treści w przestrzeni osiedlowej (Gdańsk, Osiedle Zaspą, ul. Dywizjonu 303)	149
Ryc. 6.24. Ocena muralu o lokalnej treści w przestrzeni osiedlowej (n=50)	149
Ryc. 6.25. Mural w przestrzeni osiedlowej zawierający w treści lokalne elementy (Gdańsk, Osiedle Zaspą, ul. Pilotów).....	149
Ryc. 6.26. Ocena muralu o treści z lokalnymi elementami w przestrzeni osiedlowej (n=49).....	149
Ryc. 6.27. Mural poddany ocenie respondentów z przestrzeni osiedlowej (Gdańsk, Osiedle Zaspą, ul. Pilotów).....	150
Ryc. 6.28. Ocena muralu o innej niż lokalna treści w przestrzeni osiedlowej (n=48)	150
Ryc. 6.29. Mural poddany ocenie respondentów z przestrzeni osiedlowej (Gdańsk, Osiedle Zaspą, ul. Pilotów).....	150
Ryc. 6.30. Ocena muralu o innej niż lokalna treści w przestrzeni osiedlowej (n=49)	150
Ryc. 6.31. Mural o lokalnej treści w przestrzeni śródmiejskiej (Poznań, Osiedle Śródka)....	154
Ryc. 6.32. Ocena muralu o lokalnej treści w przestrzeni śródmiejskiej (n=59).....	154

Ryc. 6.33. Mural w przestrzeni śródmiejskiej zawierający o treści lokalne elementy (Poznań, ul. Jeżycka)	154
Ryc. 6.34. Ocena muralu o treści z lokalnymi elementami w przestrzeni śródmiejskiej (n=50)	154
Ryc. 6.35. Mural o nielokalnej treści poddany ocenie respondentów z przestrzeni śródmiejskiej (Poznań, ul. Ogrodowa).....	155
Ryc. 6.36. Ocena muralu o nielokalnej treści w przestrzeni śródmiejskiej (n=47)	155
Ryc. 6.37. Mural o nielokalnej treści poddany ocenie respondentów z przestrzeni śródmiejskiej (Poznań, ul. Nowowiejskiego).....	155
Ryc. 6.38. Ocena muralu o nielokalnej treści w przestrzeni śródmiejskiej (n=47)	155

Spis tabel

Tab. 1.1. Powiązanie między pytaniami badawczymi a metodami badań oraz rozdziałem dysertacji.....	15
Tab. 2.1. Relacje między murem a graffiti w oparciu o wybrane kryteria	30
Tab. 3.1. Wartości składające się na wartość kulturową i ich przejawy w przestrzeni publicznej	37
Tab. 4.1. Przegląd dotychczasowych kryteriów klasyfikacji murali	76
Tab. 4.2. Korzyści i niekorzyści murali w wielkomiejskiej przestrzeni publicznej	91
Tab. 6.1. Istotność statystyczna wybranych zmiennych zależnych pod wpływem zmiennych demograficznych.....	131
Tab. 6.2. Opinia użytkowników przestrzeni posocjalistycznego osiedla mieszkaniowego na temat trzech wybranych kwestii dotyczących murali	141
Tab. 6.3. Opinia użytkowników przestrzeni śródmiejskiej na temat trzech wybranych kwestii dotyczących murali.....	142
Tab. 6.4. Opinia użytkowników przestrzeni posocjalistycznego osiedla mieszkaniowego na temat trzech wybranych kwestii dotyczących lokalnego zakorzenienia murali	143
Tab. 6.5. Opinia użytkowników przestrzeni śródmiejskiej na temat trzech wybranych kwestii dotyczących lokalnego zakorzenienia murali	145

Załączniki

1. TWÓRCY-ARTYŚCI/FIRMY ZAJMUJĄCE SIĘ TWORZENIEM MURALI
PYTANIA WSTĘPNE
1. Początki działalności muralistycznej: Jak długo zajmuje się tworzeniem murali i jak to wszystko się zaczęło? Gdzie była pierwsza realizacja i co to było? Dlaczego sięgnął po to medium? 2. Samoorganizacja czy współpraca z pośrednikami?
PROCES KREOWANIA
1. Jak przebiega proces tworzenia i wprowadzania muralu do przestrzeni? Od zlecenia, pomysłu do realizacji (+jak długo trwa cały proces)? 2. Czy w procesie tworzenia murali w przestrzeni publicznej jest miejsce na niezależność pomysłu artysty? („szukają nie mnie, tylko kogoś, kto im wykona jakiś pomysł”) 3. Na jakie przeszkody napotykają w tym procesie? 4. Za co odpowiedzialny jest artysta? Tylko za projekt i wykonanie (czy też pozyskiwanie pozwoleń, konsultacje społeczne, itp.)?
KONTEKST MIEJSCA
1. Respektowanie kontekstu miejsca – Jakie czynniki wpływają na umieszczenie danego muralu w konkretnej przestrzeni miejskiej? 2. Na jakie cechy miejsca zwraca uwagę przy projektowaniu muralu (np. na kolor, geometrię, formę samego dzieła itp., kolory i cechy fizyczne otoczenia architektonicznego, czy na historię i przeszłość miejsca, szczególne cechy społeczeństwa)? 3. W jaki sposób murale mogą mieć tożsamościowy i miejscotwórczy potencjał? Jakie warunki muszą spełniać?
WSPÓLPRACA
1. Czy w trakcie prac nad realizacją projektu konsultuje swoje pomysły ze społecznością? Jeśli tak, to w jaki sposób (warsztaty, konsultacje, itp.)? 2. Na jakie reakcje widzów napotkał do tej pory? 3. Częściej zlecenia są od władz czy innych organizacji/instytucji? 4. Jakie są jego relacje ze zlecniodawcami? 5. Jak wygląda współpraca z włodarzami, urzędem?
INNE
1. Jakiego zdaniem murale pełnią funkcje w przestrzeni publicznej? 2. Jak ocenia wykorzystywanie murali w każdym możliwym aspekcie (np. reklamowym, upamiętniającym, propagandowym)? 3. W jaki sposób sztuka publiczna powinna być formalnie uregulowana? 4. Jaka jest ich zdaniem rola sztuki publicznej w przestrzeni? 5. Czy w pracach ma odczucie tworzenia dzieła sztuki, czy tylko estetycznego zamówienia? 6. Jak postrzega swoją rolę jako artysty w przestrzeni publicznej?

ZAŁĄCZNIK NR 1 (scenariusze wywiadów)

2. ORGANIZACJE/FUNDACJE
PROCES WPROWADZANIA
1. Najpierw wybierane jest miejsce czy projekt? Jak wygląda proces wyboru miejsca do projektu? Jak wygląda wybór projektu do miejsca? 2. Jak przebiega proces tworzenia i wprowadzania muralu do przestrzeni? Od zlecenia, pomysłu do realizacji (+jak długo trwa cały proces)? 3. Jaką zasadę przyjęto wybierając artystów do tworzenia murali – konkretne zaproszenia, czy ogłoszenie? Jak wygląda współpraca z artystami? 4. Czy istnieją jakieś programy, dokumenty, które regulują działania artystyczne w przestrzeni?
WSPÓLPRACA

1. Czy w trakcie prac nad realizacją projektu konsultuje swoje pomysły ze społecznością? Jeśli tak, to w jaki sposób (warsztaty, konsultacje, itp.)?
2. Jak wygląda współpraca z władzami, urzędem?
Inne
1. Jakiego zdaniem murale pełnią funkcje w przestrzeni publicznej?
2. W jaki sposób sztuka publiczna powinna być formalnie uregulowana?
3. W jaki sposób murale mogą mieć tożsamościowy i miejscotwórczy potencjał? Jakie warunki muszą spełniać?
4. Respektowanie kontekstu miejsca – Jakie czynniki wpływają na umieszczenie danego muralu w konkretnej przestrzeni miejskiej?

3. ADMINISTRACJA PUBLICZNA
PROCES WPROWADZANIA + KONTEKST MIEJSCA
1. Najpierw wybierane jest miejsce czy projekt?
2. Jak przebiega proces tworzenia i wprowadzania muralu do przestrzeni? Od zlecenia, pomysłu do realizacji (+jak długo trwa cały proces)?
3. Na jakiej podstawie/na jakich zasadach zostają wydawane pozwolenia na umieszczanie murali na ścianach budynków? Kto o tym decyduje?
4. Przeszkody (z perspektywy urzędu) w powstawaniu murali i czynniki dyskwalifikujące projekty muralistyczne?
5. Czy kontekst miejsca dla powstania muralu jest ważny? Czy miejsce ma znaczenie? Jakie czynniki wpływają na umieszczenie danego muralu w konkretnej przestrzeni miejskiej?
6. Czy mieszkańcy zgłaszali skargi lub zażalenia dotyczące powstałego muralu?
WSPÓŁPRACA
1. Czy w trakcie prac nad realizacją projektu odbywają się konsultacje ze społecznością? Jeśli tak, to w jaki sposób (warsztaty, konsultacje, itp.)?
2. Jak wygląda współpraca z artystami (wykonawcami, np. organizacjami i instytucjami)?
3. Jak wygląda współpraca z organizacjami/instytucjami (zleciodawcami)?
FORMALIZACJA
1. Czy istnieją jakieś programy, dokumenty, które regulują działania artystyczne w przestrzeni?
2. Czy według respondenta murale powinny być formalnie uregulowane?
Inne
1. Jakie funkcje pełnią murale w przestrzeni publicznej (według respondenta)?
2. Czy i jak murale publiczne mogłyby być dobrą promocją miasta?

4. MIESZKAŃCY zaangażowani w kreowanie murali
PROCES WPROWADZANIA + KONTEKST MIEJSCA
1. Najpierw wybierane jest miejsce czy projekt? Jak powstał pomysł na mural?
2. Czy kontekst miejsca dla powstania muralu jest ważny? Czy miejsce ma znaczenie?
3. Czy zgłaszano skargi lub zażalenia dotyczące powstałego muralu?
4. Na jakie przeszkody napotyka w tym procesie?
WSPÓŁPRACA
1. Jak wyglądała współpraca z artystami (wykonawcami, np. organizacjami i instytucjami)?
2. Jak wygląda współpraca z administracją publiczną?
FORMALIZACJA
1. Czy według respondenta murale powinny być formalnie uregulowane?
Inne
1. Jakie funkcje pełnią murale w przestrzeni publicznej (według respondenta)?

ZALĄCZNIK NR 2 (Ankieta dla mieszkańców przestrzeni mieszkaniowej)

ROLA SZTUKI PUBLICZNEJ W KSZTAŁTOWANIU WIELKOMIEJSKIEJ PRZESTRZENI MIEJSKIEJ (OZ)

Ankieta jest anonimowa, a jej wyniki posłużą wyłącznie do badań naukowych.

1. Miejsce zamieszkania:

Ulica

2. Jak długo mieszka Pan/Pani w obecnym miejscu (w miesiącach lub w latach)?

.....

3. Czy chciałby/chciałaby się Pan/Pani zmienić obecne miejsce zamieszkania?

- Tak (dlaczego?)
 Nie
 Nie wiem

4. Czy identyfikuje się Pan/Pani z miejscem zamieszkania?

- Zdecydowanie tak
 Raczej tak
 Identyfikuję się z częścią elementów mojego zamieszkania
 Raczej nie
 Zdecydowanie nie

5. Czy czuje się Pan/Pani związany z miejscem zamieszkania?

- Zdecydowanie tak
 Raczej tak
 Czuję się związany z niektórymi elementami mojego miejsca zamieszkania
 Raczej nie
 Zdecydowanie nie

6. Czy jest Pan/Pani zadowolony/a z wyglądu miejsca zamieszkania?

- Zdecydowanie tak
 Raczej tak
 Częściowo tak, częściowo nie
 Raczej nie
 Zdecydowanie nie
 Nie mam zdania

7. Czy chciałby/chciałaby mieć Pan/Pani wpływ na wygląd miejsca zamieszkania?

- Zdecydowanie tak
 Raczej tak
 Raczej nie
 Zdecydowanie nie
 Nie mam zdania

8. Jak często bierze Pan/Pani udział w zebraniach sąsiedzkich, radach mieszkańców lub w spotkaniach stowarzyszeń działających na miejsca zamieszkania?

- Zawsze
 Często
 Od czasu do czasu
 Rzadko
 Nie uczestniczę

9. Jakie elementy Pana/Pani zdaniem wyróżniają miejsce zamieszkania od innych miejsc?

.....
.....

10. Jak ocenia Pan/Pani murale w Poznaniu?

- | | | | | | |
|--------------------------|--------------------------|---------------------------|--------------------------|----------------------------|--------------------------|
| <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| Bardzo mi się podobają | Podobają mi się | Częściowo mi się podobają | Nie podobają mi się | Bardzo mi się nie podobają | Nie mam zdania |

11. Jaki mural zapadł Panu/Pani najbardziej w pamięci? (przybliżona lokalizacja, konkretna treść)

.....

12. Jak ocenia Pan/Pani widoczność murali w Poznaniu?

- Wszystkie murale są dobrze widoczne
 Większość murali jest dobrze widoczna – Co stanowi barierę?
 Niektóre murale są dobrze widoczne – Co stanowi barierę?
 Większość murali nie jest dobrze widoczna – Co stanowi barierę?.....

13. Kto powinien decydować o umieszczaniu murali w przestrzeni (można wybrać dowolną liczbę odpowiedzi)?

- Władze publiczne
- Organizacje i instytucje związane z kulturą
- Artyści (Twórcy)
- Mieszkańcy

14. O jakie kwestie dotyczące murali należy pytać mieszkańców (można wybrać dowolną liczbę odpowiedzi)?

- Lokalizacja
- Kolory muralu
- Wielkość muralu
- Treść projektu (np. przekaz muralu)
- Wykonawca (artysta)
- Nie powinni decydować

15. Jaka forma poznania opinii mieszkańców na temat murali jest Pana/Pani zdaniem najlepsza?

- Warsztaty (wypracowanie wspólnego projektu)
- Konsultacje społeczne (opiniowanie już opracowanych projektów oraz wybór najlepszego)
- Ankieta bezpośrednia
- Ankieta internetowa
- Inna, jaka?

16. W jakim stopniu zgadza się Pan/Pani z poniższymi twierdzeniami (proszę zaznaczyć „X”)?

	Całkowicie się nie zgadzam					Całkowicie zgadzam się					Brak zdania
	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5	
Mural powinien odzwierciedlać historię miejsca, w którym się znajduje	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Mural powinien być dopasowany do koloru budynków, w otoczeniu których się znajduje	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Mural powinien odzwierciedlać szczególne cechy społeczności miejsca, w którym się znajduje (mniejszości etniczne, narodowe, wyznaniowe)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Mural jest tylko estetyczną ozdobą ściany, nie pełni innych funkcji	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Mural pozwala upiększyć mało atrakcyjną przestrzeń miasta	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Murale upamiętniające znane postacie to dobra inicjatywa	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	

METRYCZKA

Wiek poniżej 18 18-25 26-35 36-45 46-55 powyżej 55

Płeć kobieta mężczyzna

Wykształcenie podstawowe/gimnazjalne zawodowe średnie wyższe

Czy pracuje Pan/Pani w zawodzie związanym ze sztuką publiczną (np. animator kultury, pracownik instytucji kultury, kurator sztuki)? tak, w jakim? nie

ZALĄCZNIK NR 3 (Ankieta dla mieszkańców przestrzeni śródmiejskiej)

ROLA SZTUKI PUBLICZNEJ W KSZTAŁTOWANIU WIELKOMIEJSKIEJ PRZESTRZENI MIEJSKIEJ (OP)

Ankieta jest anonimowa, a jej wyniki posłużą wyłącznie do badań naukowych.

1. Miejsce zamieszkania:

Ulica/osiedle.....

2. Jak długo mieszka Pan/Pani w obecnym miejscu (w miesiącach lub w latach)?

.....

3. Czy chciałby/chciałaby się Pan/Pani zmienić obecne miejsce zamieszkania?

- Tak (dlaczego?)
 Nie
 Nie wiem

4. Czy identyfikuje się Pan/Pani z miejscem zamieszkania?

- Zdecydowanie tak
 Raczej tak
 Identyfikuję się z częścią elementów mojego zamieszkania
 Raczej nie
 Zdecydowanie nie

5. Czy czuje się Pan/Pani związany z miejscem zamieszkania?

- Zdecydowanie tak
 Raczej tak
 Czuję się związany z niektórymi elementami mojego miejsca zamieszkania
 Raczej nie
 Zdecydowanie nie

6. Czy jest Pan/Pani zadowolony/a z wyglądu miejsca zamieszkania?

- Zdecydowanie tak
 Raczej tak
 Częściowo tak, częściowo nie
 Raczej nie
 Zdecydowanie nie
 Nie mam zdania

7. Czy chciałby/chciałaby mieć Pan/Pani wpływ na wygląd miejsca zamieszkania?

- Zdecydowanie tak
 Raczej tak
 Raczej nie
 Zdecydowanie nie
 Nie mam zdania

8. Jak często bierze Pan/Pani udział w zebraniach sąsiedzkich, radach mieszkańców lub w spotkaniach stowarzyszeń działających na miejsca zamieszkania?

- Zawsze
 Często
 Od czasu do czasu
 Rzadko
 Nie uczestniczę

9. Jakie elementy Pana/Pani zdaniem wyróżniają miejsce zamieszkania od innych miejsc?

.....
.....

10. Jak ocenia Pan/Pani murale w Poznaniu?

- | | | | | | |
|--------------------------|--------------------------|---------------------------|--------------------------|----------------------------|--------------------------|
| <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| Bardzo mi się podobają | Podobają mi się | Częściowo mi się podobają | Nie podobają mi się | Bardzo mi się nie podobają | Nie mam zdania |

11. Jaki mural zapadł Panu/Pani najbardziej w pamięci? (przybliżona lokalizacja, konkretna treść)

.....

12. Jak ocenia Pan/Pani widoczność murali w Poznaniu?

- Wszystkie murale są dobrze widoczne
 Większość murali jest dobrze widoczna – Co stanowi barierę?
 Niektóre murale są dobrze widoczne – Co stanowi barierę?
 Większość murali nie jest dobrze widoczna – Co stanowi barierę?

13. Kto powinien decydować o umieszczaniu murali w przestrzeni (można wybrać dowolną liczbę odpowiedzi)?

- Władze publiczne
- Organizacje i instytucje związane z kulturą
- Artyści (Twórcy)
- Mieszkańcy

14. O jakie kwestie dotyczące murali należy pytać mieszkańców (można wybrać dowolną liczbę odpowiedzi)?

- Lokalizacja
- Kolory muralu
- Wielkość muralu
- Treść projektu (np. przekaz muralu)
- Wykonawca (artysta)
- Nie powinni decydować

15. Jaka forma poznania opinii mieszkańców na temat murali jest Pana/Pani zdaniem najlepsza?

- Warsztaty (wypracowanie wspólnego projektu)
- Konsultacje społeczne (opiniowanie już opracowanych projektów oraz wybór najlepszego)
- Ankieta bezpośrednia
- Ankieta internetowa
- Inna, jaka?

16. W jakim stopniu zgadza się Pan/Pani z poniższymi twierdzeniami (proszę zaznaczyć „X”)?

	Całkowicie się nie zgadzam		Całkowicie zgadzam się			Brak zdania
	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5	
Mural powinien odzwierciedlać historię miejsca, w którym się znajduje	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5	
Mural powinien być dopasowany do koloru budynków, w otoczeniu których się znajduje	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5	
Mural powinien odzwierciedlać szczególne cechy społeczności miejsca, w którym się znajduje (mniejszości etniczne, narodowe, wyznaniowe)	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5	
Mural jest tylko estetyczną ozdobą ściany, nie pełni innych funkcji	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5	
Mural pozwala upiększyć mało atrakcyjną przestrzeń miasta	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5	
Murale upamiętniające znane postacie to dobra inicjatywa	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5	

METRYCZKA

Wiek poniżej 18 18-25 26-35 36-45 46-55 powyżej 55

Płeć kobieta mężczyzna

Wykształcenie podstawowe/gimnazjalne zawodowe średnie wyższe

Czy pracuje Pan/Pani w zawodzie związanym ze sztuką publiczną (np. animator kultury, pracownik instytucji kultury, kurator sztuki)? tak, w jakim?
 nie

ZALĄCZNIK NR 4 (Ankieta dotycząca poszczególnych murali)

ROLA SZTUKI PUBLICZNEJ KSZTAŁTOWANIU WIELKOMIEJSKIEJ PRZESTRZENI PUBLICZNEJ (M)

Ankieta jest anonimowa, a jej wyniki posłużą wyłącznie do badań naukowych.

1. Jak podoba się Panu/Pani ten mural?

Bardzo mi się podoba, dlaczego?

.....

Raczej mi się podoba, dlaczego?

.....

Raczej mi się nie podoba, dlaczego?

.....

Bardzo mi się nie podoba, dlaczego?

.....

Nie mam zdania

2. Czy zna Pan/Pani autora tego muralu?

Tak, proszę podać (imię, nazwisko lub pseudonim lub nazwę firmy/organizacji)

.....

Nie

3. Jak często widzi Pan/Pani ten mural?

Kilka razy
dziennie

Kilka razy
w tygodniu

Kilka razy
w miesiącu

Kilka razy
w roku

Raz na
kilka lat

Widzę go po
raz pierwszy

4. Co według Pana/Pani przedstawia ten mural?

.....

5. Co przyciąga Pana/Pani wzrok na tym muralu?

.....

6. Jaka ocenia Pan/Pani kolorystykę tego muralu (np. jaskrawy/blady, pasujące/nie pasujące do otoczenia, jasny/ciemny, ciepły/zimny, czysty/kontrastowy, rzucający się w oczy/przygaszony)?

.....

7. W jakim stopniu zgadza się Pan/Pani z poniższymi twierdzeniami (proszę zaznaczyć „X”)?

	Całkowicie się nie zgadzam					Całkowicie zgadzam się					Brak zdania
	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5	
Mural odzwierciedla historię miejsca, w którym się znajduje	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Mural jest dopasowany do koloru budynków, w otoczeniu których się znajduje	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Mural odzwierciedla szczególne cechy społeczności miejsca, w którym się znajduje (mniejszości etniczne, narodowe, wyznaniowe)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Mural pełni tutaj tylko funkcję estetyczną, nie pełni innych funkcji (np. informacyjnej, edukacyjnej, upamiętniającej)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Mural upiększył tę przestrzeń	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Powstanie tego muralu to dobra inicjatywa	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	

8. Inne spostrzeżenia, uwagi dotyczące tego muralu:

.....

.....

ZAŁĄCZNIK NR 5

ODPOWIEŹ NA OKREŚLONE TWIERDZENIE A WIEK RESPONDENTA Z PRZESTRZENI OSIEDLOWEJ

Jednoczynnikowa ANOVA

		Suma kwadratów	df	Średni kwadrat	F	Istotność
Mural powinien odzwierciedlać historię miejsca, w którym się znajduje	Między grupami	70,657	5	14,131	8,871	0,000
	Wewnątrz grup	353,659	222	1,593		
	Ogółem	424,316	227			
Mural powinien być dopasowany do koloru budynków, w otoczeniu których się znajduje	Między grupami	40,280	5	8,056	4,126	0,001
	Wewnątrz grup	433,452	222	1,952		
	Ogółem	473,732	227			
Mural powinien odzwierciedlać szczególne cechy społeczności miejsca, w którym się znajduje (mniejszości)	Między grupami	10,083	5	2,017	1,020	0,407
	Wewnątrz grup	439,058	222	1,978		
	Ogółem	449,140	227			
Mural jest tylko estetyczną ozdobą ściany, nie pełni innych funkcji	Między grupami	38,314	5	7,663	3,772	0,003
	Wewnątrz grup	450,997	222	2,032		
	Ogółem	489,311	227			
Mural pozwala upiększyć mało atrakcyjną przestrzeń miasta.	Między grupami	9,362	5	1,872	2,347	0,042
	Wewnątrz grup	177,107	222	0,798		
	Ogółem	186,469	227			
Murale upamiętniające znane postaci to dobra inicjatywa.	Między grupami	29,379	5	5,876	3,743	0,003
	Wewnątrz grup	348,463	222	1,570		
	Ogółem	377,842	227			

Wynik testu

$\alpha=0,05$

odrzucaamy hipotezę zerową, przyjmujemy hipotezę alternatywną (występują istotne statystycznie różnice w średniej ze względu na grupę wiekową respondenta)

$p<\alpha$

odrzucaamy hipotezę zerową, przyjmujemy hipotezę alternatywną (występują istotne statystycznie różnice w średniej ze względu na grupę wiekową respondenta)

$p<\alpha$

brak podstaw do odrzucenia hipotezy zerowej na przyjętym poziomie istotności

$p>\alpha$

odrzucaamy hipotezę zerową, przyjmujemy hipotezę alternatywną (występują istotne statystycznie różnice w średniej ze względu na grupę wiekową respondenta)

$p<\alpha$

odrzucaamy hipotezę zerową, przyjmujemy hipotezę alternatywną (występują istotne statystycznie różnice w średniej ze względu na grupę wiekową respondenta)

$p<\alpha$

odrzucaamy hipotezę zerową, przyjmujemy hipotezę alternatywną (występują istotne statystycznie różnice w średniej ze względu na grupę wiekową respondenta)

$p<\alpha$

ODPOWIEDŹ NA OKREŚLONE TWIERDZENIE A WIEK RESPONDENTA Z PRZESTRZENI OSIEDLOWEJ

Porównania wielokrotne

Zmienna zależna	Porównania wielokrotne			95% przedział ufności					
		Różnica średnich (I-J)	Błąd standardowy	Istotność	Dolna granica	Górna granica			
Mural powinien odzwierciedlać historię miejsca, w którym się znajduje	Test Tukey'a HSD	PONIŻEJ 18	18-25	0,617	0,427	0,701	-0,61	1,85	
			26-35	-0,070	0,419	1,000	-1,27	1,13	
			36-45	-0,432	0,425	0,911	-1,65	0,79	
			46-55	-0,697	0,439	0,609	-1,96	0,57	
			powyżej 55	-1,055	0,425	0,133	-2,27	0,17	
		18-25	poniżej 18	-0,617	0,427	0,701	-1,85	0,61	
			26-35	-0,687	0,262	0,096	-1,44	0,07	
			36-45	-1,049*	0,271	0,002	-1,83	-0,27	
			46-55	-1,314*	0,294	0,000	-2,16	-0,47	
			powyżej 55	-1,671*	0,271	0,000	-2,45	-0,89	
		26-35	poniżej 18	0,070	0,419	1,000	-1,13	1,27	
			18-25	0,687	0,262	0,096	-0,07	1,44	
			36-45	-0,362	0,257	0,721	-1,10	0,38	
			46-55	-0,627	0,281	0,227	-1,43	0,18	
			powyżej 55	-0,985*	0,257	0,002	-1,72	-0,25	
		36-45	poniżej 18	0,432	0,425	0,911	-0,79	1,65	
			18-25	1,049*	0,271	0,002	0,27	1,83	
			26-35	0,362	0,257	0,721	-0,38	1,10	
			46-55	-0,265	0,289	0,942	-1,10	0,57	
			powyżej 55	-0,622	0,266	0,183	-1,39	0,14	
	46-55	poniżej 18	0,697	0,439	0,609	-0,57	1,96		
		18-25	1,314*	0,294	0,000	0,47	2,16		
		26-35	0,627	0,281	0,227	-0,18	1,43		
		36-45	0,265	0,289	0,942	-0,57	1,10		
		powyżej 55	-0,358	0,289	0,819	-1,19	0,47		
	POWYŻEJ 55	poniżej 18	1,055	0,425	0,133	-0,17	2,27		
		18-25	1,671*	0,271	0,000	0,89	2,45		
		26-35	0,985*	0,257	0,002	0,25	1,72		
		36-45	0,622	0,266	0,183	-0,14	1,39		
		46-55	0,358	0,289	0,819	-0,47	1,19		
	Mural powinien być dopasowany do koloru budynków, w otoczeniu których się znajduje	Test Tukey'a HSD	PONIŻEJ 18	18-25	-0,123	0,473	1,000	-1,48	1,24
				26-35	-0,544	0,464	0,850	-1,88	0,79
				36-45	-0,931	0,470	0,356	-2,28	0,42
				46-55	-0,545	0,486	0,872	-1,94	0,85
				powyżej 55	-1,309	0,470	0,064	-2,66	0,04
			18-25	poniżej 18	0,123	0,473	1,000	-1,24	1,48
				26-35	-0,420	0,290	0,696	-1,25	0,41
				36-45	-0,808	0,300	0,080	-1,67	0,05
				46-55	-0,422	0,325	0,786	-1,36	0,51
				powyżej 55	-1,186*	0,300	0,001	-2,05	-0,32
26-35			poniżej 18	0,544	0,464	0,850	-0,79	1,88	
			18-25	0,420	0,290	0,696	-0,41	1,25	
			36-45	-0,388	0,284	0,749	-1,21	0,43	
			46-55	-0,002	0,311	1,000	-0,90	0,89	
			powyżej 55	-0,765	0,284	0,081	-1,58	0,05	
36-45			poniżej 18	0,931	0,470	0,356	-0,42	2,28	
			18-25	0,808	0,300	0,080	-0,05	1,67	
			26-35	0,388	0,284	0,749	-0,43	1,21	
			46-55	0,386	0,320	0,834	-0,53	1,31	
			powyżej 55	-0,378	0,295	0,794	-1,22	0,47	
46-55		poniżej 18	0,545	0,486	0,872	-0,85	1,94		
		18-25	0,422	0,325	0,786	-0,51	1,36		
		26-35	0,002	0,311	1,000	-0,89	0,90		
		36-45	-0,386	0,320	0,834	-1,31	0,53		
		powyżej 55	-0,764	0,320	0,166	-1,68	0,16		
POWYŻEJ 55		poniżej 18	1,309	0,470	0,064	-0,04	2,66		
		18-25	1,186*	0,300	0,001	0,32	2,05		
		26-35	0,765	0,284	0,081	-0,05	1,58		
		36-45	0,378	0,295	0,794	-0,47	1,22		
		46-55	0,764	0,320	0,166	-0,16	1,68		
Test Tukey'a HSD		PONIŻEJ 18	18-25	1,100	0,483	0,208	-0,29	2,49	
			26-35	0,871	0,473	0,442	-0,49	2,23	
			36-45	0,398	0,479	0,962	-0,98	1,78	
			46-55	0,909	0,496	0,447	-0,52	2,34	
			powyżej 55	0,020	0,479	1,000	-1,36	1,40	
		18-25	poniżej 18	-1,100	0,483	0,208	-2,49	0,29	
			26-35	-0,229	0,296	0,972	-1,08	0,62	

Mural jest tylko estetyczną ozdobą ściany, nie pełni innych funkcji		36-45	-0,702	0,306	0,201	-1,58	0,18
		46-55	-0,190	0,332	0,993	-1,14	0,76
		powyżej 55	-1,079	0,306	0,007	-1,96	-0,20
	26-35	poniżej 18	-0,871	0,473	0,442	-2,23	0,49
		18-25	0,229	0,296	0,972	-0,62	1,08
		36-45	-0,473	0,290	0,580	-1,31	0,36
		46-55	0,038	0,317	1,000	-0,87	0,95
		powyżej 55	-0,850	0,290	0,043	-1,68	-0,02
	36-45	poniżej 18	-0,398	0,479	0,962	-1,78	0,98
		18-25	0,702	0,306	0,201	-0,18	1,58
	26-35	0,473	0,290	0,580	-0,36	1,31	
	46-55	0,511	0,327	0,623	-0,43	1,45	
	powyżej 55	-0,378	0,300	0,808	-1,24	0,49	
46-55	poniżej 18	-0,909	0,496	0,447	-2,34	0,52	
	18-25	0,190	0,332	0,993	-0,76	1,14	
	26-35	-0,038	0,317	1,000	-0,95	0,87	
	36-45	-0,511	0,327	0,623	-1,45	0,43	
	powyżej 55	-0,889	0,327	0,075	-1,83	0,05	
	POWYŻEJ 55	poniżej 18	-0,020	0,479	1,000	-1,40	1,36
		18-25	1,079	0,306	0,007	0,20	1,96
		26-35	0,850	0,290	0,043	0,02	1,68
		36-45	0,378	0,300	0,808	-0,49	1,24
		46-55	0,889	0,327	0,075	-0,05	1,83
Test Tukey'a HSD	PONIZEJ 18	18-25	-0,619	0,303	0,320	-1,49	0,25
		26-35	-0,596	0,296	0,339	-1,45	0,26
		36-45	-0,422	0,300	0,724	-1,29	0,44
		46-55	-0,909	0,311	0,044	-1,80	-0,02
		powyżej 55	-0,422	0,300	0,724	-1,29	0,44
	18-25	poniżej 18	0,619	0,303	0,320	-0,25	1,49
		26-35	0,023	0,185	1,000	-0,51	0,56
		36-45	0,197	0,192	0,908	-0,35	0,75
		46-55	-0,290	0,208	0,729	-0,89	0,31
		powyżej 55	0,197	0,192	0,908	-0,35	0,75
	26-35	poniżej 18	0,596	0,296	0,339	-0,26	1,45
		18-25	-0,023	0,185	1,000	-0,56	0,51
		36-45	0,174	0,182	0,931	-0,35	0,70
		46-55	-0,313	0,199	0,616	-0,88	0,26
		powyżej 55	0,174	0,182	0,931	-0,35	0,70
	36-45	poniżej 18	0,422	0,300	0,724	-0,44	1,29
		18-25	-0,197	0,192	0,908	-0,75	0,35
		26-35	-0,174	0,182	0,931	-0,70	0,35
		46-55	-0,487	0,205	0,168	-1,08	0,10
		powyżej 55	0,000	0,188	1,000	-0,54	0,54
	46-55	poniżej 18	-0,909	0,311	0,044	0,02	1,80
		18-25	0,290	0,208	0,729	-0,31	0,89
		26-35	0,313	0,199	0,616	-0,26	0,88
		36-45	0,487	0,205	0,168	-0,10	1,08
		powyżej 55	0,487	0,205	0,168	-0,10	1,08
	POWYŻEJ 55	poniżej 18	0,422	0,300	0,724	-0,44	1,29
		18-25	-0,197	0,192	0,908	-0,75	0,35
		26-35	-0,174	0,182	0,931	-0,70	0,35
		36-45	0,000	0,188	1,000	-0,54	0,54
		46-55	-0,487	0,205	0,168	-1,08	0,10
Test Tukey'a HSD	PONIZEJ 18	18-25	0,156	0,424	0,999	-1,06	1,38
		26-35	-0,446	0,416	0,892	-1,64	0,75
		36-45	0,061	0,421	1,000	-1,15	1,27
		46-55	-0,788	0,436	0,464	-2,04	0,47
		powyżej 55	-0,628	0,421	0,670	-1,84	0,58
	18-25	poniżej 18	-0,156	0,424	0,999	-1,38	1,06
		26-35	-0,602	0,260	0,193	-1,35	0,15
		36-45	-0,095	0,269	0,999	-0,87	0,68
		46-55	-0,944	0,291	0,017	-1,78	-0,11
		powyżej 55	-0,784	0,269	0,044	-1,56	-0,01
	26-35	poniżej 18	0,446	0,416	0,892	-0,75	1,64
		18-25	0,602	0,260	0,193	-0,15	1,35
		36-45	0,506	0,255	0,354	-0,23	1,24
		46-55	-0,342	0,279	0,823	-1,14	0,46
		powyżej 55	-0,182	0,255	0,980	-0,92	0,55
	36-45	poniżej 18	-0,061	0,421	1,000	-1,27	1,15
		18-25	0,095	0,269	0,999	-0,68	0,87
		26-35	-0,506	0,255	0,354	-1,24	0,23
		46-55	-0,848	0,287	0,040	-1,67	-0,02
Murale upamiętniające znane postacie to dobra inicjatywa.							

	powyżej 55	-0,689	0,264	0,100	-1,45	0,07
46-55	poniżej 18	0,788	0,436	0,464	-0,47	2,04
	18-25	,944	0,291	0,017	0,11	1,78
	26-35	0,342	0,279	0,823	-0,46	1,14
	36-45	,848	0,287	0,040	0,02	1,67
	powyżej 55	0,160	0,287	0,994	-0,67	0,99
POWYŻEJ 55	poniżej 18	0,628	0,421	0,670	-0,58	1,84
	18-25	,784	0,269	0,044	0,01	1,56
	26-35	0,182	0,255	0,980	-0,55	0,92
	36-45	0,689	0,264	0,100	-0,07	1,45
	46-55	-0,160	0,287	0,994	-0,99	0,67

*. Różnica średnich jest istotna na poziomie 0.05.

ODPOWIEDŹ NA OKREŚLONE TWIERDZENIE A PŁEĆ RESPONDENTA Z PRZESTRZENI OSIEDLOWEJ

Test dla prób niezależnych

Proszę ocenić na skali od 1 do 5, gdzie 1 oznacza zupełnie się nie zgadzam, a 5 całkowicie się zgadzam.		Test Levene'a jednorodności wariancji		Test t równości średnich								Wynik testu
		F	Istotność	t	df	Istotność		Różnica średnich	Błąd standardow y różnicy	95% przedział ufności dla różnicy średnich		
						Jedno- stronny P	Dwu- stronny P			Dolna granica	Górna granica	
(a) Mural powinien odzwierciedlać historię miejsca, w którym się znajduje	Założono równość wariancji	1,197	0,275	-0,682	212	0,248	0,496	-0,130	0,190	-0,505	0,245	brak podstaw do odrzucenia hipotezy zerowej na przyjętym poziomie istotności
	Nie założono równości wariancji			-0,680	206,625	0,249	0,497	-0,130	0,191	-0,506	0,246	
(b) Mural powinien być dopasowany do koloru budynków, w otoczeniu których się znajduje	Założono równość wariancji	0,143	0,705	-0,011	212	0,495	0,991	-0,002	0,199	-0,394	0,389	p>α
	Nie założono równości wariancji			-0,011	208,131	0,495	0,991	-0,002	0,199	-0,395	0,390	
(c) Mural powinien odzwierciedlać szczególne cechy społeczności miejsca, w którym się znajduje (mniejszości)	Założono równość wariancji	0,302	0,583	-0,566	212	0,286	0,572	-0,107	0,189	-0,478	0,265	
	Nie założono równości wariancji			-0,566	210,231	0,286	0,572	-0,107	0,189	-0,478	0,265	
(d) Mural jest tylko estetyczną ozdobą ściany, nie pełni innych funkcji	Założono równość wariancji	0,030	0,863	0,104	212	0,458	0,917	0,021	0,201	-0,376	0,418	
	Nie założono równości wariancji			0,104	210,258	0,458	0,917	0,021	0,201	-0,376	0,418	
(e) Mural pozwala upiększyć mało atrakcyjną przestrzeń miasta.	Założono równość wariancji	0,617	0,433	0,030	212	0,488	0,976	0,004	0,124	-0,241	0,249	
	Nie założono równości wariancji			0,030	211,889	0,488	0,976	0,004	0,124	-0,240	0,247	
(f) Murale upamiętniające znane postacie to dobra inicjatywa.	Założono równość wariancji	0,002	0,963	0,193	212	0,424	0,847	0,033	0,172	-0,305	0,371	
	Nie założono równości wariancji			0,193	209,079	0,424	0,848	0,033	0,172	-0,306	0,372	

ODPOWIEDŹ NA OKREŚLONE TWIERDZENIE A WYKSZTAŁCENIE RESPONDENTA Z PRZESTRZENI OSIEDLOWEJ

Jednoczynnikowa ANOVA

		Suma kwadratów	df	Średni kwadrat	F	Istotność	
a. Mural powinien odzwierciedlać historię miejsca, w którym się znajduje	Między grupami	18,967	3	6,322	3,474	0,017	<p>Wynik testu $\alpha=0,05$</p> <p>odrzucaamy hipotezę zerową, przyjmujemy hipotezę alternatywną (występują istotne statystycznie różnice w średniej ze względu na wykształcenie respondenta)</p> <p>$p < \alpha$</p>
	Wewnątrz grup	403,976	222	1,820			
	Ogółem	422,942	225				
b. Mural powinien być dopasowany do koloru budynków, w otoczeniu których się znajduje	Między grupami	16,500	3	5,500	2,725	0,045	<p>odrzucaamy hipotezę zerową, przyjmujemy hipotezę alternatywną (występują istotne statystycznie różnice w średniej ze względu na wykształcenie respondenta)</p> <p>$p < \alpha$</p>
	Wewnątrz grup	448,071	222	2,018			
	Ogółem	464,571	225				
c. Mural powinien odzwierciedlać szczególne cechy społeczności miejsca, w którym się znajduje (mniejszości)	Między grupami	5,114	3	1,705	0,858	0,464	<p>brak podstaw do odrzucenia hipotezy zerowej na przyjętym poziomie istotności</p> <p>$p > \alpha$</p>
	Wewnątrz grup	440,957	222	1,986			
	Ogółem	446,071	225				
d. Mural jest tylko estetyczną ozdobą ściany, nie pełni innych funkcji	Między grupami	5,626	3	1,875	0,877	0,454	<p>brak podstaw do odrzucenia hipotezy zerowej na przyjętym poziomie istotności</p> <p>$p > \alpha$</p>
	Wewnątrz grup	474,679	222	2,138			
	Ogółem	480,305	225				
e. Mural pozwala upiększyć mało atrakcyjną przestrzeń miasta.	Między grupami	3,373	3	1,124	1,366	0,254	<p>brak podstaw do odrzucenia hipotezy zerowej na przyjętym poziomie istotności</p> <p>$p > \alpha$</p>
	Wewnątrz grup	182,684	222	0,823			
	Ogółem	186,058	225				
f. Murale upamiętniające znane postacie to dobra inicjatywa.	Między grupami	12,582	3	4,194	2,563	0,056	<p>brak podstaw do odrzucenia hipotezy zerowej na przyjętym poziomie istotności</p> <p>$p > \alpha$</p>
	Wewnątrz grup	363,347	222	1,637			
	Ogółem	375,929	225				

OCENA MURALI W PRZESTRZENI OSIEDLOWEJ A PŁEĆ RESPONDENTA

Test dla prób niezależnych

		wariancji				Test t równości średnich			różnicy średnich		
		F	Istotność	t	df	Istotność Jednostronny P	Istotność Dwustronny P	Różnica średnich	Błąd standardowy różnicy	Dolna granica	Górna granica
ocena murali	Założono równość wariancji	0,131	0,717	1,149	213	0,126	0,252	0,144	0,126	-0,103	0,392
	Nie założono równości wariancji			1,148	210,073	0,126	0,252	0,144	0,126	-0,104	0,392

OCENA MURALI W PRZESTRZENI OSIEDLOWEJ A WYKSZTAŁCENIE RESPONDENTA

Jednoczynnikowa ANOVA

	Suma kwadratów	df	Średni kwadrat	F	Istotność	WYNIK TESTU
Między grupami	16,696	3	5,565	6,420	0,000	odrzucaamy hipotezę zerową, przyjmujemy hipotezę alternatywną (występują istotne statystycznie różnice w średniej ze względu na wykształcenie respondenta)
Wewnątrz grup	194,194	224	0,867			
Ogółem	210,890	227				

odrzucaamy hipotezę zerową na przyjętym poziomie istotności

p<α

Porównania wielokrotne

Zmienna zależna:

Test Tukey'a HSD

		Różnica średnich (I-J)	Błąd standardowy	Istotność	95% przedział ufności	
					Dolna granica	Górna granica
(I) 20_wykształcenie	podstawowe/gimnazjalne	-0,152	0,272	0,944	-0,86	0,55
	średnie	-0,424	0,259	0,361	-1,09	0,25
	wyższe	-,815*	0,266	0,013	-1,50	-0,13
zawodowe	podstawowe/gimnazjalne	0,152	0,272	0,944	-0,55	0,86
	średnie	-0,272	0,159	0,323	-0,68	0,14
	wyższe	-,663*	0,171	0,001	-1,11	-0,22
średnie	podstawowe/gimnazjalne	0,424	0,259	0,361	-0,25	1,09
	zawodowe	0,272	0,159	0,323	-0,14	0,68
	wyższe	-,391*	0,150	0,047	-0,78	0,00
wyższe	podstawowe/gimnazjalne	,815*	0,266	0,013	0,13	1,50
	zawodowe	,663*	0,171	0,001	0,22	1,11
	średnie	,391*	0,150	0,047	0,00	0,78

*. Różnica średnich jest istotna na poziomie 0.05.

OCENA MURALI W PRZESTRZENI OSIEDLOWEJ A PŁEĆ RESPONDENTA

Jednoczynnikowa ANOVA

11_ocena murali

	Suma kwadratów	df	Średni kwadrat	F	Istotność	WYNIK TESTU
Między grupami	20,039	5	4,008	4,679	0,000	odrzucaamy hipotezę zerową, przyjmujemy hipotezę alternatywną (występują istotne statystycznie różnice w średniej ze względu na wykształcenie respondenta)
Wewnątrz grup	191,891	224	0,857			
Ogółem	211,930	229				

p<α

Porównania wielokrotne

Zmienna zależna:

Test Tukey'a HSD

(I) 18_wiek	Różnica średnich (I-J)	Błąd standardowy	Istotność	95% przedział ufności		
				Dolna granica	Górna granica	
poniżej 18	18-25	-0,444	0,313	0,718	-1,34	0,46
	26-35	-0,413	0,307	0,761	-1,30	0,47
	36-45	-0,139	0,310	0,998	-1,03	0,75
	46-55	-0,242	0,322	0,975	-1,17	0,68
	powyżej 55	0,374	0,311	0,836	-0,52	1,27
18-25	poniżej 18	0,444	0,313	0,718	-0,46	1,34
	26-35	0,031	0,192	1,000	-0,52	0,58
	36-45	0,304	0,197	0,633	-0,26	0,87
	46-55	0,201	0,215	0,937	-0,42	0,82
	powyżej 55	,817*	0,199	0,001	0,25	1,39
26-35	poniżej 18	0,413	0,307	0,761	-0,47	1,30
	18-25	-0,031	0,192	1,000	-0,58	0,52
	36-45	0,273	0,186	0,685	-0,26	0,81
	46-55	0,170	0,206	0,962	-0,42	0,76
	powyżej 55	,786*	0,188	0,001	0,24	1,33
36-45	poniżej 18	0,139	0,310	0,998	-0,75	1,03
	18-25	-0,304	0,197	0,633	-0,87	0,26
	26-35	-0,273	0,186	0,685	-0,81	0,26
	46-55	-0,103	0,210	0,996	-0,71	0,50
	powyżej 55	0,513	0,193	0,088	-0,04	1,07
46-55	poniżej 18	0,242	0,322	0,975	-0,68	1,17
	18-25	-0,201	0,215	0,937	-0,82	0,42
	26-35	-0,170	0,206	0,962	-0,76	0,42
	36-45	0,103	0,210	0,996	-0,50	0,71
	powyżej 55	,616*	0,212	0,046	0,01	1,23
powyżej 55	poniżej 18	-0,374	0,311	0,836	-1,27	0,52
	18-25	-,817*	0,199	0,001	-1,39	-0,25
	26-35	-,786*	0,188	0,001	-1,33	-0,24
	36-45	-0,513	0,193	0,088	-1,07	0,04
	46-55	-,616*	0,212	0,046	-1,23	-0,01

*. Różnica średnich jest istotna na poziomie 0.05.

ODPOWIEDŹ NA OKREŚLONE TWIERDZENIE A PLEĆ RESPONDENTA Z PRZESTRZENI ŚRÓDMIEJSKIEJ

Test dla prób niezależnych

Proszę ocenić na skali od 1 do 5, gdzie 1 oznacza zupełnie się nie zgadzam, a 5 całkowicie się zgadzam.		Test Levene'a jednorodności wariancji		Test t równości średnich								wynik testu	
		F	Istotność	t	df	Istotność		Różnica średnich	Błąd standardowy różnicy	95% przedział ufności dla różnicy średnich			
						Jedno- stronny P	Dwu- stronny P			Dolna granica	Górna granica		
				Założono równość wariancji	Nie założono równości wariancji			Założono równość wariancji	Nie założono równości wariancji				
(a) Mural powinien odzwierciedlać historię miejsca, w którym się znajduje	Założono równość wariancji	0,207	0,649	0,885	514	0,188	0,377	0,096	0,109	-0,118	0,310	nie ma podstaw do odrzucenia hipotezy zerowej o równości średnich w dwóch próbach niezależnych na przyjętym poziomie istotności	p>α
	Nie założono równości wariancji			0,883	501,482	0,189	0,378	0,096	0,109	-0,118	0,310		
(b) Mural powinien być dopasowany do koloru budynków, w otoczeniu których się znajduje	Założono równość wariancji	0,707	0,401	1,388	526	0,083	0,166	0,153	0,110	-0,064	0,370	nie ma podstaw do odrzucenia hipotezy zerowej o równości średnich w dwóch próbach niezależnych na przyjętym poziomie istotności	p>α
	Nie założono równości wariancji			1,385	507,984	0,083	0,167	0,153	0,111	-0,064	0,370		
(c) Mural powinien odzwierciedlać szczególne cechy społeczności miejsca, w którym się znajduje (mniejszości)	Założono równość wariancji	2,700	0,101	2,436	508	0,008	0,015	0,266	0,109	0,052	0,481	odrzucaamy hipotezę zerową, przyjmujemy hipotezę alternatywną	p<α
	Nie założono równości wariancji			2,447	501,700	0,007	0,015	0,266	0,109	0,053	0,480		
(d) Mural jest tylko estetyczną ozdobą ściany, nie pełni innych funkcji	Założono równość wariancji	0,700	0,403	-0,245	521	0,403	0,807	-0,028	0,114	-0,251	0,195	nie ma podstaw do odrzucenia hipotezy zerowej o równości średnich w dwóch próbach niezależnych na przyjętym poziomie istotności	p>α
	Nie założono równości wariancji			-0,245	509,835	0,403	0,806	-0,028	0,113	-0,250	0,195		
(e) Mural pozwala upiększyć mało atrakcyjną przestrzeń miasta.	Założono równość wariancji	3,325	0,069	2,118	536	0,017	0,035	0,193	0,091	0,014	0,371	odrzucaamy hipotezę zerową, przyjmujemy hipotezę alternatywną	p<α
	Nie założono równości wariancji			2,103	505,414	0,018	0,036	0,193	0,092	0,013	0,372		
(f) Murale upamiętniające znane postacie to dobra inicjatywa.	Założono równość wariancji	1,255	0,263	1,016	517	0,155	0,310	0,104	0,103	-0,097	0,306	nie ma podstaw do odrzucenia hipotezy zerowej o równości średnich w dwóch próbach niezależnych na przyjętym poziomie istotności	p>α
	Nie założono równości wariancji			1,012	497,360	0,156	0,312	0,104	0,103	-0,098	0,307		

ODPOWIEDŹ NA OKREŚLONE TWIERDZENIE A WYKSZTAŁCENIE RESPONDENTA Z PRZESTRZENI ŚRÓDMIEJSKIEJ

Jednoczynnikowa ANOVA

		Suma kwadratów	df	Średni kwadrat	F	Istotność	Wynik testu	p>α
a. Mural powinien odzwierciedlać historię miejsca, w którym się znajduje	Między grupami	10,808	3	3,603	2,409	0,066	brak podstaw do odrzucenia hipotezy zerowej na przyjęm poziomie istotności	p>α
	Wewnątrz grup	773,334	517	1,496				
	Ogółem	784,142	520					
b. Mural powinien być dopasowany do koloru budynków, w otoczeniu których się znajduje	Między grupami	1,998	3	0,666	0,414	0,743	brak podstaw do odrzucenia hipotezy zerowej na przyjęm poziomie istotności	p>α
	Wewnątrz grup	850,539	529	1,608				
	Ogółem	852,537	532					
c. Mural powinien odzwierciedlać szczególne cechy społeczności miejsca, w którym się znajduje (mniejszości)	Między grupami	2,270	3	0,757	0,495	0,686	brak podstaw do odrzucenia hipotezy zerowej na przyjęm poziomie istotności	p>α
	Wewnątrz grup	779,343	510	1,528				
	Ogółem	781,613	513					
d. Mural jest tylko estetyczną ozdobą ściany, nie pełni innych funkcji	Między grupami	1,223	3	0,408	0,246	0,864	brak podstaw do odrzucenia hipotezy zerowej na przyjęm poziomie istotności	p>α
	Wewnątrz grup	868,275	524	1,657				
	Ogółem	869,498	527					
e. Mural pozwala upiększyć mało atrakcyjną przestrzeń miasta.	Między grupami	4,936	3	1,645	1,519	0,209	brak podstaw do odrzucenia hipotezy zerowej na przyjęm poziomie istotności	p>α
	Wewnątrz grup	584,018	539	1,084				
	Ogółem	588,954	542					
f. Murale upamiętniające znane postacie to dobra inicjatywa.	Między grupami	2,789	3	0,930	0,695	0,555	brak podstaw do odrzucenia hipotezy zerowej na przyjęm poziomie istotności	p>α
	Wewnątrz grup	695,142	520	1,337				
	Ogółem	697,931	523					

ODPOWIEDŹ NA OKREŚLONE TWIERDZENIE A WIEK RESPONDENTA Z PRZESTRZENI ŚRÓDMIEJSKIEJ

Jednoczynnikowa ANOVA

		Suma kwadratów	df	Średni kwadrat	F	Istotność	Wynik testu	
Mural powinien odzwierciedlać historię miejsca, w którym się znajduje	Między grupami	29,380	5	5,876	3,985	0,001	odrzucaamy hipotezę zerową, przyjmujemy hipotezę alternatywną (występują istotne statystycznie różnice w średniej ze względu na grupę wiekową respondenta)	p<α
	Wewnątrz grup	760,928	516	1,475				
	Ogółem	790,308	521					
Mural powinien być dopasowany do koloru budynków, w otoczeniu których się znajduje	Między grupami	8,644	5	1,729	1,079	0,371	brak podstaw do odrzucenia hipotezy zerowej na przyjętym poziomie istotności	p>α
	Wewnątrz grup	846,030	528	1,602				
	Ogółem	854,674	533					
Mural powinien odzwierciedlać szczególne cechy społeczności miejsca, w którym się znajduje (mniejszości)	Między grupami	12,044	5	2,409	1,583	0,163	brak podstaw do odrzucenia hipotezy zerowej na przyjętym poziomie istotności	p>α
	Wewnątrz grup	774,644	509	1,522				
	Ogółem	786,687	514					
Mural jest tylko estetyczną ozdobą ściany, nie pełni innych funkcji	Między grupami	4,372	5	0,874	0,524	0,758	brak podstaw do odrzucenia hipotezy zerowej na przyjętym poziomie istotności	p>α
	Wewnątrz grup	872,013	523	1,667				
	Ogółem	876,386	528					
Mural pozwala upiększyć mało atrakcyjną przestrzeń miasta.	Między grupami	4,114	5	0,823	0,743	0,592	brak podstaw do odrzucenia hipotezy zerowej na przyjętym poziomie istotności	p>α
	Wewnątrz grup	595,870	538	1,108				
	Ogółem	599,983	543					
Murale upamiętniające znane postacie to dobra inicjatywa.	Między grupami	4,907	5	0,981	0,726	0,604	brak podstaw do odrzucenia hipotezy zerowej na przyjętym poziomie istotności	p>α
	Wewnątrz grup	701,939	519	1,352				
	Ogółem	706,846	524					

ODPOWIEDŹ NA OKREŚLONE TWIERDZENIE A WIEK RESPONDENTA Z PRZESTRZENI ŚRÓDMIEJSKIEJ

Porównania wielokrotne - testy post hoc

Zmienna zależna	WIEK	WIEK	Różnica średnich (I-J)	Błąd standardowy	Istotność	95% przedział ufności	
						Dolna granica	Górna granica
Mural powinien odzwierciedlać historię miejsca, w którym się znajduje	poniżej 18 lat	18-25 lat	-0,256	0,281	0,944	-1,06	0,55
		26-35 lat	-0,344	0,294	0,851	-1,18	0,50
		36-45 lat	-0,431	0,293	0,683	-1,27	0,41
		46-55 lat	-0,576	0,303	0,402	-1,44	0,29
		powyżej 55 lat	-,914*	0,299	0,028	-1,77	-0,06
	18-25 lat	poniżej 18 lat	0,256	0,281	0,944	-0,55	1,06
		26-35 lat	-0,088	0,158	0,994	-0,54	0,36
		36-45 lat	-0,175	0,156	0,873	-0,62	0,27
		46-55 lat	-0,320	0,174	0,440	-0,82	0,18
		powyżej 55 lat	-,658*	0,166	0,001	-1,13	-0,18
	26-35 lat	poniżej 18 lat	0,344	0,294	0,851	-0,50	1,18
		18-25 lat	0,088	0,158	0,994	-0,36	0,54
		36-45 lat	-0,087	0,178	0,996	-0,60	0,42
		46-55 lat	-0,232	0,193	0,837	-0,79	0,32
		powyżej 55 lat	-,570*	0,187	0,029	-1,10	-0,04
	46-55 lat	poniżej 18 lat	0,431	0,293	0,683	-0,41	1,27
		18-25 lat	0,175	0,156	0,873	-0,27	0,62
		26-35 lat	0,087	0,178	0,996	-0,42	0,60
		46-55 lat	-0,144	0,193	0,975	-0,70	0,41
		powyżej 55 lat	-0,483	0,186	0,100	-1,01	0,05
ponyżej 55 lat	poniżej 18 lat	0,576	0,303	0,402	-0,29	1,44	
	18-25 lat	0,320	0,174	0,440	-0,18	0,82	
	26-35 lat	0,232	0,193	0,837	-0,32	0,79	
	36-45 lat	0,144	0,193	0,975	-0,41	0,70	
	powyżej 55 lat	-0,338	0,201	0,542	-0,91	0,24	
Test Tukey'a HSD	poniżej 18 lat	-,914*	0,299	0,028	0,06	1,77	
	18-25 lat	-,658*	0,166	0,001	0,18	1,13	
	26-35 lat	-,570*	0,187	0,029	0,04	1,10	
	36-45 lat	0,483	0,186	0,100	-0,05	1,01	
	46-55 lat	0,338	0,201	0,542	-0,24	0,91	
Test Bonferronięgo	poniżej 18 lat	18-25 lat	-0,256	0,281	1,000	-1,08	0,57
		26-35 lat	-0,344	0,294	1,000	-1,21	0,52
		36-45 lat	-0,431	0,293	1,000	-1,30	0,43
		46-55 lat	-0,576	0,303	0,866	-1,47	0,32
		powyżej 55 lat	-,914*	0,299	0,035	-1,79	-0,03
	18-25 lat	poniżej 18 lat	0,256	0,281	1,000	-0,57	1,08
		26-35 lat	-0,088	0,158	1,000	-0,55	0,38
		36-45 lat	-0,175	0,156	1,000	-0,64	0,29
		46-55 lat	-0,320	0,174	0,994	-0,83	0,19
		powyżej 55 lat	-,658*	0,166	0,001	-1,15	-0,17
	26-35 lat	poniżej 18 lat	0,344	0,294	1,000	-0,52	1,21
		18-25 lat	0,088	0,158	1,000	-0,38	0,55
		36-45 lat	-0,087	0,178	1,000	-0,61	0,44

Występują statystycznie istotne różnice w średniej odpowiedzi na stwierdzenie 1. między grupą respondentów powyżej 55 lat a grupami: poniżej 18 lat; 18-25 lat oraz 26-35 lat (potwierdziłyśmy to dwoma testami post hoc: Tukeya i Bonferronięgo). W pozostałych porównaniach międzygrupowych różnice w odpowiedziach okazały się nieistotne statystycznie.

		46-55 lat	-0,232	0,193	1,000	-0,80	0,34
		18-25 lat	-0,210	0,306	0,983	-1,08	0,66
		26-35 lat	-0,162	0,320	0,996	-1,08	0,75
	poniżej 18 lat	36-45 lat	-0,082	0,317	1,000	-0,99	0,83
		46-55 lat	-0,314	0,326	0,929	-1,25	0,62
		powyżej 55 lat	-0,469	0,323	0,696	-1,39	0,46
		poniżej 18 lat	0,210	0,306	0,983	-0,66	1,08
		26-35 lat	0,048	0,164	1,000	-0,42	0,52
	18-25 lat	36-45 lat	0,128	0,160	0,967	-0,33	0,58
		46-55 lat	-0,104	0,176	0,992	-0,61	0,40
		powyżej 55 lat	-0,259	0,172	0,658	-0,75	0,23
		poniżej 18 lat	0,162	0,320	0,996	-0,75	1,08
		18-25 lat	-0,048	0,164	1,000	-0,52	0,42
	26-35 lat	36-45 lat	0,080	0,185	0,998	-0,45	0,61
		46-55 lat	-0,152	0,199	0,973	-0,72	0,42
		powyżej 55 lat	-0,307	0,195	0,617	-0,87	0,25
		poniżej 18 lat	0,082	0,317	1,000	-0,83	0,99
		18-25 lat	-0,128	0,160	0,967	-0,58	0,33
	36-45 lat	26-35 lat	-0,080	0,185	0,998	-0,61	0,45
		46-55 lat	-0,232	0,196	0,843	-0,79	0,33
		powyżej 55 lat	-0,387	0,191	0,332	-0,93	0,16
		poniżej 18 lat	0,314	0,326	0,929	-0,62	1,25
		18-25 lat	0,104	0,176	0,992	-0,40	0,61
	46-55 lat	26-35 lat	0,152	0,199	0,973	-0,42	0,72
		36-45 lat	0,232	0,196	0,843	-0,33	0,79
		powyżej 55 lat	-0,155	0,206	0,975	-0,74	0,43
		poniżej 18 lat	0,469	0,323	0,696	-0,46	1,39
		18-25 lat	0,259	0,172	0,658	-0,23	0,75
	powyżej 55 lat	26-35 lat	0,307	0,195	0,617	-0,25	0,87
		36-45 lat	0,387	0,191	0,332	-0,16	0,93
		46-55 lat	0,155	0,206	0,975	-0,43	0,74
		18-25 lat	0,102	0,298	0,999	-0,75	0,96
		26-35 lat	-0,055	0,312	1,000	-0,95	0,84
	poniżej 18 lat	36-45 lat	0,061	0,311	1,000	-0,83	0,95
		46-55 lat	-0,119	0,320	0,999	-1,04	0,80
		powyżej 55 lat	-0,112	0,320	0,999	-1,03	0,80
		poniżej 18 lat	-0,102	0,298	0,999	-0,96	0,75
		26-35 lat	-0,157	0,166	0,934	-0,63	0,32
	18-25 lat	36-45 lat	-0,041	0,164	1,000	-0,51	0,43
		46-55 lat	-0,221	0,181	0,828	-0,74	0,30
		powyżej 55 lat	-0,214	0,180	0,843	-0,73	0,30
		poniżej 18 lat	0,055	0,312	1,000	-0,84	0,95
		18-25 lat	0,157	0,166	0,934	-0,32	0,63
	26-35 lat	36-45 lat	0,117	0,187	0,989	-0,42	0,65
		46-55 lat	-0,064	0,202	1,000	-0,64	0,51
		powyżej 55 lat	-0,057	0,201	1,000	-0,63	0,52
		poniżej 18 lat	-0,061	0,311	1,000	-0,95	0,83
		18-25 lat	0,041	0,164	1,000	-0,43	0,51

Mural powinien być dopasowany do koloru Test Tukey'a budynków, w otoczeniu których się znajduje HSD

Mural jest tylko estetyczną ozdobą ścian, nie pełni innych funkcji Test Tukey'a HSD

Mural
pozwala
upiększyć
mało
atrakcyjną
przestrzeń
miasta.

Test Tukey'a
HSD

36-45 lat	26-35 lat	-0,117	0,187	0,989	-0,65	0,42
	46-55 lat	-0,180	0,201	0,947	-0,75	0,39
	powyżej 55 lat	-0,174	0,200	0,954	-0,75	0,40
	poniżej 18 lat	0,119	0,320	0,999	-0,80	1,04
	18-25 lat	0,221	0,181	0,828	-0,30	0,74
46-55 lat	26-35 lat	0,064	0,202	1,000	-0,51	0,64
	36-45 lat	0,180	0,201	0,947	-0,39	0,75
	powyżej 55 lat	0,007	0,214	1,000	-0,61	0,62
	poniżej 18 lat	0,112	0,320	0,999	-0,80	1,03
	18-25 lat	0,214	0,180	0,843	-0,30	0,73
powyżej 55 lat	26-35 lat	0,057	0,201	1,000	-0,52	0,63
	36-45 lat	0,174	0,200	0,954	-0,40	0,75
	46-55 lat	-0,007	0,214	1,000	-0,62	0,61
	18-25 lat	0,046	0,248	1,000	-0,66	0,76
	26-35 lat	0,195	0,259	0,975	-0,55	0,94
poniżej 18 lat	36-45 lat	0,270	0,258	0,902	-0,47	1,01
	46-55 lat	0,089	0,266	0,999	-0,67	0,85
	powyżej 55 lat	0,150	0,263	0,993	-0,60	0,90
	poniżej 18 lat	-0,046	0,248	1,000	-0,76	0,66
	26-35 lat	0,149	0,134	0,877	-0,23	0,53
18-25 lat	36-45 lat	0,224	0,132	0,528	-0,15	0,60
	46-55 lat	0,043	0,147	1,000	-0,38	0,46
	powyżej 55 lat	0,104	0,142	0,977	-0,30	0,51
	poniżej 18 lat	-0,195	0,259	0,975	-0,94	0,55
	18-25 lat	-0,149	0,134	0,877	-0,53	0,23
26-35 lat	36-45 lat	0,075	0,151	0,996	-0,36	0,51
	46-55 lat	-0,106	0,165	0,988	-0,58	0,37
	powyżej 55 lat	-0,045	0,160	1,000	-0,50	0,41
	poniżej 18 lat	-0,270	0,258	0,902	-1,01	0,47
	18-25 lat	-0,224	0,132	0,528	-0,60	0,15
36-45 lat	26-35 lat	-0,075	0,151	0,996	-0,51	0,36
	46-55 lat	-0,181	0,163	0,876	-0,65	0,28
	powyżej 55 lat	-0,120	0,158	0,974	-0,57	0,33
	poniżej 18 lat	-0,089	0,266	0,999	-0,85	0,67
	18-25 lat	-0,043	0,147	1,000	-0,46	0,38
46-55 lat	26-35 lat	0,106	0,165	0,988	-0,37	0,58
	36-45 lat	0,181	0,163	0,876	-0,28	0,65
	powyżej 55 lat	0,061	0,171	0,999	-0,43	0,55
	poniżej 18 lat	-0,150	0,263	0,993	-0,90	0,60
	18-25 lat	-0,104	0,142	0,977	-0,51	0,30
powyżej 55 lat	26-35 lat	0,045	0,160	1,000	-0,41	0,50
	36-45 lat	0,120	0,158	0,974	-0,33	0,57
	46-55 lat	-0,061	0,171	0,999	-0,55	0,43
	18-25 lat	0,211	0,281	0,976	-0,59	1,02
	26-35 lat	0,287	0,293	0,924	-0,55	1,13
poniżej 18 lat	36-45 lat	0,355	0,292	0,829	-0,48	1,19
	46-55 lat	0,253	0,301	0,959	-0,61	1,11
	powyżej 55 lat	0,071	0,297	1,000	-0,78	0,92

Murale
upamiętniają
ce znane
postacie to
dobra
inicjatywa.

Test Tukey'a HSD	18-25 lat	poniżej 18 lat	-0,211	0,281	0,976	-1,02	0,59
		26-35 lat	0,077	0,151	0,996	-0,36	0,51
		36-45 lat	0,144	0,148	0,926	-0,28	0,57
		46-55 lat	0,043	0,165	1,000	-0,43	0,52
		powyżej 55 lat	-0,139	0,159	0,952	-0,59	0,31
	26-35 lat	poniżej 18 lat	-0,287	0,293	0,924	-1,13	0,55
		18-25 lat	-0,077	0,151	0,996	-0,51	0,36
		36-45 lat	0,067	0,170	0,999	-0,42	0,55
		46-55 lat	-0,034	0,185	1,000	-0,56	0,49
		powyżej 55 lat	-0,216	0,179	0,833	-0,73	0,30
	36-45 lat	poniżej 18 lat	-0,355	0,292	0,829	-1,19	0,48
		18-25 lat	-0,144	0,148	0,926	-0,57	0,28
26-35 lat		-0,067	0,170	0,999	-0,55	0,42	
46-55 lat		-0,101	0,182	0,994	-0,62	0,42	
	powyżej 55 lat	-0,284	0,176	0,593	-0,79	0,22	
46-55 lat	poniżej 18 lat	-0,253	0,301	0,959	-1,11	0,61	
	18-25 lat	-0,043	0,165	1,000	-0,52	0,43	
	26-35 lat	0,034	0,185	1,000	-0,49	0,56	
	36-45 lat	0,101	0,182	0,994	-0,42	0,62	
	powyżej 55 lat	-0,182	0,191	0,932	-0,73	0,36	
powyżej 55 lat	poniżej 18 lat	-0,071	0,297	1,000	-0,92	0,78	
	18-25 lat	0,139	0,159	0,952	-0,31	0,59	
	26-35 lat	0,216	0,179	0,833	-0,30	0,73	
	36-45 lat	0,284	0,176	0,593	-0,22	0,79	
	46-55 lat	0,182	0,191	0,932	-0,36	0,73	

*. Różnica średnich jest istotna na poziomie 0.05.

OCENA MURALI W PRZESTRZENI ŚRÓDMIEJSKIEJ A WYKSZTACENIE RESPONDENTA

Jednoczynnikowa ANOVA

Jak ocenia Pan/i murale w Poznaniu (odp. rekodowana)

	Suma kwadratów	df	Średni kwadrat	F	Istotność	WYNIK TESTU
Między grupami	7,097	3	2,366	3,707	0,012	istnieją podstawy do odrzucenia hipotezy zerowej
Wewnątrz grup	329,295	516	0,638			
Ogółem	336,392	519				

Porównania wielokrotne

Zmienna zależna: Jak ocenia Pan/i murale w Poznaniu (odp. rekodowana)

WYKSZTAŁCENIE	WYKSZTAŁCENIE	Różnica średnich (I-J)	Błąd standardowy	Istotność	95% przedział ufności		
					Dolna granica	Górna granica	
Test Tukey'a HSD	podstawowe/gimnazjalne	zawodowe	0,265	0,194	0,524	-0,24	0,77
		średnie	0,015	0,168	1,000	-0,42	0,45
		wyższe	-0,136	0,170	0,855	-0,57	0,30
	zawodowe	podstawowe/gimnazjalne	-0,265	0,194	0,524	-0,77	0,24
		średnie	-0,249	0,122	0,172	-0,56	0,06
		wyższe	-0,400*	0,125	0,008	-0,72	-0,08
	średnie	podstawowe/gimnazjalne	-0,015	0,168	1,000	-0,45	0,42
		zawodowe	0,249	0,122	0,172	-0,06	0,56
		wyższe	-0,151	0,077	0,200	-0,35	0,05
	wyższe	podstawowe/gimnazjalne	0,136	0,170	0,855	-0,30	0,57
		zawodowe	0,400*	0,125	0,008	0,08	0,72
		średnie	0,151	0,077	0,200	-0,05	0,35

*. Różnica średnich jest istotna na poziomie 0.05.

OCENA MURALI W PRZESTRZENI ŚRÓDMIEJSKIEJ A PŁEĆ RESPONDENTA

Statystyki dla grup

Proszę zaznaczyć swoją płeć.	N	Średnia	Odchylenie standardowe	Błąd standardowy średniej
Jak ocenia Pan/i murale w Poznaniu (odp. rekodowana)	kobieta	274	3,96	0,798
	mężczyzna	242	3,83	0,817

Test dla prób niezależnych

	Test Levene'a jednorodności wariancji	Test t równości średnich									
		F	Istotność	t	df	Istotność		Różnica średnich	Błąd standardowy różnicy	95% przedział ufności dla różnicy średnich	
						Jednostronny P	Dwustronny P			Dolna granica	Górna granica
Jak ocenia Pan/i murale w Poznaniu (odp. rekodowana)	Założono równość wariancji	2,912	0,089	1,926	514	0,027	0,055	0,137	0,071	-0,003	0,277
	Nie założono równości wariancji			1,924	502,969	0,027	0,055	0,137	0,071	-0,003	0,277

WYNIK TESTU

brak podstaw do odrzucenia hipotezy zerowej

OCENA MURALI W PRZESTRZENI ŚRÓDMIEJSKIEJ A WIEK RESPONDENTA

Jednoczynnikowa ANOVA

Jak ocenia Pan/i murale w Poznaniu					
	Suma kwadratów	df	Średni kwadrat	F	Istotność
Między grupami	7,844	5	1,569	2,450	0,033
Wewnątrz grup	329,765	515	0,640		
Ogółem	337,608	520			

Wielkości efektów ANOVA^{a,b}

istnieją podstawy do odrzucenia hipotezy zerowej

Porównania wielokrotne

Zmienna zależna:

OCENA MURALI

Test Tukey'a HSD	WIEK	WIEK	Różnica średnich (I-J)	Błąd standardowy	Istotność	95% przedział ufności	
						Dolna granica	Górną granicą
Test Tukey'a HSD	poniżej 18 lat	18-25 lat	0,057	0,193	1,000	-0,50	0,61
		26-35 lat	-0,108	0,202	0,995	-0,69	0,47
		36-45 lat	-0,063	0,201	1,000	-0,64	0,51
		46-55 lat	0,262	0,207	0,804	-0,33	0,85
		powyżej 55 lat	0,177	0,206	0,956	-0,41	0,77
	18-25 lat	poniżej 18 lat	-0,057	0,193	1,000	-0,61	0,50
		26-35 lat	-0,165	0,104	0,608	-0,46	0,13
		36-45 lat	-0,120	0,102	0,851	-0,41	0,17
		46-55 lat	0,205	0,113	0,460	-0,12	0,53
		powyżej 55 lat	0,121	0,111	0,887	-0,20	0,44
	26-35 lat	poniżej 18 lat	0,108	0,202	0,995	-0,47	0,69
		18-25 lat	0,165	0,104	0,608	-0,13	0,46
		36-45 lat	0,045	0,118	0,999	-0,29	0,38
		46-55 lat	0,370*	0,128	0,045	0,01	0,73
		powyżej 55 lat	0,285	0,126	0,208	-0,07	0,64
	36-45 lat	poniżej 18 lat	0,063	0,201	1,000	-0,51	0,64
		18-25 lat	0,120	0,102	0,851	-0,17	0,41
		26-35 lat	-0,045	0,118	0,999	-0,38	0,29
		46-55 lat	0,325	0,126	0,106	-0,04	0,69
		powyżej 55 lat	0,240	0,124	0,383	-0,12	0,60
46-55 lat	poniżej 18 lat	-0,262	0,207	0,804	-0,85	0,33	
	18-25 lat	-0,205	0,113	0,460	-0,53	0,12	
	26-35 lat	-0,370*	0,128	0,045	-0,73	-0,01	
	36-45 lat	-0,325	0,126	0,156	-0,70	0,05	
	powyżej 55 lat	-0,085	0,133	1,000	-0,48	0,31	
powyżej 55 lat	poniżej 18 lat	-0,177	0,206	1,000	-0,78	0,43	
	18-25 lat	-0,121	0,111	1,000	-0,45	0,21	
	26-35 lat	-0,285	0,126	0,353	-0,66	0,09	
	36-45 lat	-0,240	0,124	0,807	-0,61	0,13	
	46-55 lat	0,085	0,133	1,000	-0,31	0,48	

średnia ocena murali różni się istotnie statystycznie między grupą respondentów w wieku 26-35 lat a grupą w wieku 46-55 lat (tylko w teście Tukey'a, w teście Bonferroniego - różnica nieistotna)

*. Różnica średnich jest istotna na poziomie 0.05.

OCENA MURALI W PRZESTRZENI ŚRÓDMIEJSKIEJ A ZADOWOLENIE Z WYGLĄDU TEJ PRZESTRZENI

Jednoczynnikowa ANOVA

Jak ocenia Pan/i murale w Poznaniu					
	Suma kwadratów	df	Średni kwadrat	F	Istotność
Między grupami	23,698	2	11,849	19,602	0,000
Wewnątrz grup	258,118	427	0,604		
Ogółem	281,816	429			

WYNIK TESTU

istnieją podstawy do odrzucenia hipotezy zerowej

Porównania wielokrotne

Zmienna zależna: Jak ocenia Pan/i murale w Poznaniu

	(I) Zadowolenie z wyglądu miejsca zamieszkania	(J) Zadowolenie z wyglądu miejsca zamieszkania	Różnica średnich (I-J)	Błąd standardowy	Istotność	95% przedział ufności	
						Dolna granica	Górna granica
Test Tukey'a HSD	niezadowolony z wyglądu miejsca zamieszkania	częściowo zadowolony z wyglądu miejsca zamieszkania	-,605*	0,132	0,000	-0,92	-0,29
		zadowolony z wyglądu miejsca zamieszkania	-,756*	0,121	0,000	-1,04	-0,47
	częściowo zadowolony z wyglądu miejsca zamieszkania	niezadowolony z wyglądu miejsca zamieszkania	,605*	0,132	0,000	0,29	0,92
		zadowolony z wyglądu miejsca zamieszkania	-0,151	0,086	0,185	-0,35	0,05
	zadowolony z wyglądu miejsca zamieszkania	niezadowolony z wyglądu miejsca zamieszkania	,756*	0,121	0,000	0,47	1,04
		częściowo zadowolony z wyglądu miejsca zamieszkania	0,151	0,086	0,185	-0,05	0,35
Test Bonferroniego	niezadowolony z wyglądu miejsca zamieszkania	częściowo zadowolony z wyglądu miejsca zamieszkania	-,605*	0,132	0,000	-0,92	-0,29
		zadowolony z wyglądu miejsca zamieszkania	-,756*	0,121	0,000	-1,05	-0,47
	częściowo zadowolony z wyglądu miejsca zamieszkania	niezadowolony z wyglądu miejsca zamieszkania	,605*	0,132	0,000	0,29	0,92
		zadowolony z wyglądu miejsca zamieszkania	-0,151	0,086	0,238	-0,36	0,06
	zadowolony z wyglądu miejsca zamieszkania	niezadowolony z wyglądu miejsca zamieszkania	,756*	0,121	0,000	0,47	1,05
		częściowo zadowolony z wyglądu miejsca zamieszkania	0,151	0,086	0,238	-0,06	0,36

WYNIK TESTU

średnia ocena murali różni się istotnie statystycznie między grupą respondentów zadowolonych oraz częściowo zadowolonych z wyglądu miejsca zamieszkania a respondentami niezadowolonymi z wyglądu miejsca zamieszkania

*. Różnica średnich jest istotna na poziomie 0.05.