

UNIWERSYTET KARDYNAŁA STEFANA WYSZYŃSKIEGO  
W WARSZAWIE

WYDZIAŁ SPOŁECZNO-EKONOMICZNY

Agata Rozalska

Numer albumu: 3474

Socjologia

**Artyści w przestrzeni publicznej miasta.  
Studium socjologiczne na przykładzie warszawskiej Pragi Północ**

Praca doktorska

Promotor:

dr hab. Rafał Wiśniewski, prof. ucz.

Warszawa 2023 rok

Wstęp.....	4
<b>ROZDZIAŁ I.....</b>	<b>21</b>
<b>PRZESTRZEŃ PUBLICZNA MIASTA JAKO MIEJSCE TWORZENIA I PERCEPCJI STUKI.....</b>	<b>21</b>
1.1. Istota, znaczenie oraz próba typologizacji struktury miejskiej.....	21
1.2. Kategoria „przestrzeni publicznej” w koncepcjach teoretycznych socjologii .....	31
1.3. Formy realizacji sztuki w mieście .....	38
1.4. Miasta jako „przestrzenie” dla działań twórczych .....	91
<b>ROZDZIAŁ II.....</b>	<b>103</b>
<b>PROCESY PRZEMIAN I REWITALIZACJI POLSKICH MIAST.....</b>	<b>103</b>
2.1. Geneza i determinanty rewitalizacji.....	103
2.2. Wymiar normatywny rewitalizacji w Polsce .....	110
2.3. Społeczność lokalna w procesie rewitalizacji śląskiego Nikiszowca jako przykład rewitalizacji zaangażowanej społecznie .....	120
2.4. Gentryfikacja – wielowymiarowość problemu i niejednoznaczność zjawiska.....	139
<b>ROZDZIAŁ III.....</b>	<b>149</b>
<b>METODOLOGIA BADAŃ WŁASNYCH.....</b>	<b>149</b>
3.1. Podstawowe pojęcia.....	149
3.2. Cel pracy i pytania badawcze .....	150
3.3. Paradygmat interpretatywny .....	150
3.4. Perspektywa jakościowa .....	152
3.5. Wywiad.....	153
3.6. Obserwacja.....	154
3.7. Analiza treści.....	156
3.8. Kwestie etyczne.....	157
<b>ROZDZIAŁ IV .....</b>	<b>159</b>
<b>PRAGA JAKO MIAST OSOBISTE. MITY, STEREOTYPY, ETYKIETY I POSTAWY ARTYSTÓW WOBEC DZIELNICY .....</b>	<b>159</b>
4.1. „Miasto osobiste” jako znacząca forma doświadczania przestrzeni.....	159
4.2. Enklawa biedy, raj dla bogatych, a może dzielnica artystów – stereotypy związane z praską przestrzenią.....	165
4.3. „Swój” i „obcy” - proksemika przestrzeni miejskiej .....	174
4.4. Praga jako „mała ojczyzna” .....	182
<b>ROZDZIAŁ V.....</b>	<b>190</b>
<b>Istota i konsekwencje praskiej rewitalizacji w opiniach artystów .....</b>	<b>190</b>
5.1. Rewitalizacja, estetyzacja, konstrukcja przestrzeni turystycznej – społeczno-kulturowe funkcje murali.....	190
5.2. Street art i murale jako sposoby etykietowania praskiej przestrzeni .....	201

<b>5.3. Kierunki przemian praskiej przestrzeni .....</b>	<b>250</b>
<b>ROZDZIAŁ VI .....</b>	<b>256</b>
<b>KONCEPTUALIZACJA TERMINU „ARTYSTA”.....</b>	<b>256</b>
<b>6.1. Od artyfikacji i rozszerzania zakresu pojęciowego sztuki do inkluzywnej definicji artysty.....</b>	<b>256</b>
<b>6.2. Artysta a twórca – role społeczne i zawodowe.....</b>	<b>267</b>
<b>6.3. Mity, legendy oraz znaczenia społeczne artystów.....</b>	<b>271</b>
<b>Zakończenie .....</b>	<b>288</b>
<b>Bibliografia: .....</b>	<b>293</b>
<b>Indeks fotografii:.....</b>	<b>326</b>

## Wstęp

Andrzej Majer [2010] zauważa, że „społeczna nauka o miastach i zbiorowościach nie ma wyraźnego początku” [2010:80]. Skłania się on jednak do przyjęcia pewnej cezury czasowej, za którą uznaje pojawienie się dzieła Maxa Webera zatytułowanego *Gospodarka i Społeczeństwo: zarys socjologii rozumiejącej*<sup>1</sup>. Weber [2002] przyglądał się w nim prawom związanym z rozwojem ekonomicznym, a za przykład posłużyły mu właśnie miasta. Odnosił się zarówno do miast chińskich, jak i średniowiecznych miast Europy, dokonując przy okazji porównań, w których istotne były dla niego wątki związane z pojawieniem się w nich załączków kapitalizmu. Zwracał jednakże uwagę na zasadniczą odmienność tych miast niemal w każdym aspekcie, począwszy od kwestii wolnościowych, związanych z obywatelskością, samorządnością, jak i dotyczących autonomii czy suwerenności. Nie poprzestał jednakże tylko na tym i podjął się również identyfikacji modelowych oraz uniwersalnych cech miasta. Zatem według Webera [2002] miasto musi posiadać: fortyfikacje; rynek; własny zbiór praw oraz system sądowniczy, ale musi także gwarantować możliwość swobodnego stowarzyszenia się oraz zapewniać taką autonomię polityczną dla swoich obywateli, żeby mogli decydować w wyborach o tym komu zostanie powierzona władza w mieście. Weber [2002] jednak świadomy był również tego, że miasta chińskie rzadko spełniały cechy przez niego wskazane. Nie tylko nie potrafiły, ale i nie mogły oprzeć się kontroli państwa ze względu na panujące w nich stosunki rodzinne, plemienne czy też sekciarskie. Natomiast nawet w przypadku przednowoczesnych miast zachodnich weberowskie kryteria częściej wykluczały niż pełniły funkcję włączającą [por. Weber 2002; Majer 2010; Jałowiecki 2011].

Indywidualizm, ale i kwestia zapewnienia swobodnego wyboru w miastach bliska była także Georgowi Simmlowi [2006]. Zajmując się jednak miejskim fenomenem w *Mentalności mieszkańców wielkich miast* dostrzegał co prawda pewne pozytywne aspekty wielkich miast, jednak nie stronił od wyraźnej ich krytyki. Miasto z jednej strony, ze względu na to, że proponuje szeroki wachlarz kontaktów społecznych, stwarza okazję do rozwoju i to zarówno społecznego, jak i kulturalnego. To w nim mamy niepowtarzalną okazję do mobilności, odczuwania wielu bodźców oraz zawłaszczania ważnych miejsc. Z drugiej strony właśnie miasto jawi się w jego opisach jako skupisko licznych i negatywnych zjawisk, które to z kolei

---

<sup>1</sup> *Economy and Society: An Outline of Interpretive Sociology* to największy traktat socjologiczny napisany w XX wieku. Opublikowano go pośmiertnie w Niemczech na początku lat 20.



oddziałują negatywnie na ludzką psychikę, chociaż mieszkańcy miast są według niego wyrachowani i swoje reakcje kalkulują głową, a nie sercem. Nie bez znaczenia pozostaje także fakt licznych bodźców, którym poddawani są mieszkańcy miast, w efekcie czego przechodzą nad nimi do porządku dziennego i przestają na nie reagować. Jednak potrzeba spełnienia swoich dążeń do indywidualności, bycia kimś wyjątkowym doprowadza do sytuacji, w której Simmlowski człowiek zaczyna się nudzić i rozpoczyna eksplorowanie miasta w poszukiwaniu całkiem nowych, jeszcze bardziej intensywnych bodźców. W mieście jednostka o określonym systemie wartości albo poszukująca go żeby osadzić się w nim na dłużej toczy nieustanną walkę ze zbiorowością odartą ze wszelkich wartości, w miejsce których pojawił się pieniądź. Na marginesie należy zauważyć, że jednak w przeciwieństwie do Simmla [2006] Weber [2002] nie uważał, że bezosobowe relacje stanowią nieodłączną część miejskiego życia. Stwierdził on raczej, że stopień tychże relacji zależy od uwarunkowań kulturowych [por. Simmel 2006; Majer 2010].

Warto zresztą zasygnalizować, że Simmel [2006] nie był pionierem w tej kwestii, bowiem krytyką miast zajmował się już chociażby Ferdinand Tönnies [2008], który wprowadził dychotomiczny podział na wspólnotę *Gemeinschaft*, której to przeciwstawił zrzeszenie<sup>2</sup> *Gesellschaft*. Członkowie wspólnoty (*Gemeinschaft*), jako, że było ich niewielu, znali się nawzajem, a stosunki zachodziły w niej w oparciu o relacje osobiste i emocjonalne, gdzie świadomość wspólnotowa dominowała nad indywidualną, a dobro wspólne przedkładano nad partykularne interesy. Nie występowała również potrzeba wprowadzania jakichkolwiek zewnętrznych mechanizmów kontroli społecznej, bowiem wystarczający był tutaj wewnętrzny mechanizm samoregulacji, jakiegoś moralnego zobowiązania, woli organicznej. Stąd też między innymi życie takiej wspólnoty było raczej przepełnione harmonią, aniżeli sytuacjami konfliktowymi. *Gesellschaft* z kolei Tönnies [2008] opisuje posiłkując się miejskimi przykładami:

Wielkie miasto jest czymś typowym dla stowarzyszenia w ogóle. Jest to więc przede wszystkim miasto handlowe, a jeśli handel obejmuje produkcję - miasto fabryczne. Jego bogactwem jest kapitał, pieniądź ulokowany w handlu,

---

<sup>2</sup> Paweł Załęski [2011] w artykule pt. *Tönnies i społeczeństwo cywilne: Źródła nowoczesnej koncepcji społeczeństwa* opublikowanym w Przeglądzie Socjologii Jakościowej słusznie zauważa, że dostępne w języku polskim tłumaczenie tytułu pracy Ferdinanda Tönnies „Wspólnota i stowarzyszenie” wydaje się być dalekie od zamierzeń autora. Stowarzyszeniowość nie stanowi bowiem naturalnej cechy niezwykle złożonego systemu jakim jest nowoczesne społeczeństwo. Co więcej dominującą rolę odgrywają w nich spółki o charakterze ekonomicznym, stowarzyszenia natomiast pozostają w mniejszości. Zatem według Załęskiego [2011] zaproponowana przez tłumaczkę forma wprowadza czytelnika w błąd i jednocześnie zauważa, że *Gesellschaft* tak naprawdę oznacza w tym przypadku społeczeństwo.

lichwie lub przemyśle, który dzięki temu pomnaża się; środek zawłaszczania produktów pracy albo wykorzystania sił roboczych. Jest to wreszcie miasto nauki i oświaty, które idą ręka w rękę z handlem i przemysłem. Sztuka tworzona jest dla chleba, przeliczana na pieniądze. Idee i poglądy powstają szybko i szybko się zmieniają [Tönnies 2008:322].

*Gesellschaft* widzi on jako zbiorowość, w której ani emocje, ani wspólnotowość nie odgrywają już istotnej roli. Zastępują je bowiem z powodzeniem relacje czysto formalne, a ludzi łączy głównie to jakie role społeczne i zawodowe wykonują. Wspólna wola odchodzi na dalszy plan, liczy się przede wszystkim jednostkowy interes lub interes konkretnych grup społecznych, dlatego pojawia się konieczność integrowania zbiorowości w oparciu o wolę racjonalną lub arbitralną. Zrzeszenie wymaga już także działania z wykorzystaniem umów czy kontraktów różnego rodzaju gwarantowanych przez instytucje administracji państwowej oraz ogół przepisów i norm prawnych [por. Tönnies 2008; Majer 2010].

Podtrzymywaniem obszarów badawczych w socjologii czerpiących między innymi z Maxa Webera czy Georga Simmla zajmowała się orientacja kulturalistyczna, która jak sama nazwa wskazuje w centralnym punkcie swoich rozważań umieściła cały szereg elementów, wymiarów i inspiracji kulturą. Natomiast kontynuacja myśli Webera czy Simmla dotyczyła w szczególności zjawisk i zachowań zachodzących w miastach, które w tym przypadku pełniły rolę zmiennej niezależnej. Głównym obszarem zainteresowania kulturalistów stał się urbanizm, więzi, a także rozmaite związki, wszystko to, co mogło generować wartości uznawane i cenione w społeczeństwie oraz przestrzenny rozkład mieszkańców miast, ich mobilność oczywiście rozpatrywane w kontekście wiedzy kulturalnej [por. Majer 2010; Jałowiecki, Szczepański 2010].

Przełomowa dla sposobu myślenia o mieście okazała się pierwsza połowa XX wieku, kiedy to grupa socjologów skupionych wokół Uniwersytetu Chicagowskiego, określana mianem szkoły chicagowskiej<sup>3</sup>, zaproponowała naukom społecznym swój dorobek. Podejście badaczy wywodzących się z tej szkoły zwykło się też określać mianem orientacji ekologicznej lub ekologii społecznej (*human ecology*). To ostatnie pojęcie zostało wprowadzone przez jedną z czołowych postaci szkoły chicagowskiej, a mianowicie Reberta E. Parka, czerpiącego z różnych teorii Darwina, a także zainspirowanego poglądami organicystycznymi.

---

<sup>3</sup> We wstępie przedstawiając zarys różnych orientacji teoretycznych i metodologicznych poruszam się w ramach typologii zaproponowanej przez Bohdana Jałowieckiego i Marka S. Szczepańskiego [2010], zgodnie z którą wyodrębnia się: szkołę chicagowską, szkoły kulturalistyczne, szkoły neoeologiczne, szkoły konwencjonalne, szkoły makrostrukturalne i strukturalno-funkcjonalne, a także szkoły humanistyczne [2010:14-38].

Przedstawiciele szkoły chicagowskiej traktowali przestrzeń jako dobro rzadkie i cenne, o które jednostki, zbiorowości czy wspólnoty są zmuszone rywalizować. Jednocześnie pomiędzy podmiotami, które konkurują o tę przestrzeń wytwarza się, często nawet nieuświadomiana, sfera współpracy. Zatem podstawą społeczeństwa staje się tak zwana rywalizująca współpraca, którą określa się mianem biotycznej czy podspołecznej. Należy rozpatrywać ją, jak proponowali ekolodzy, zawsze w odniesieniu do konkretnego terytorium, które nazywali obszarem naturalnym. W tym ujęciu były nim dzielnice i kwartały ograniczone typowymi, niejednokrotnie monumentalnymi, dla miasta budowlami, parkami, szlakami komunikacyjnymi, liniami komunikacyjnymi, ale też granicą obszaru przemysłowego. Pojęcie obszaru naturalnego wprowadził Friedrich Ratzel niemiecki geograf i etnograf, a które według niego miało być określeniem stosowanym na przestrzeń o zbliżonych cechach fizjonomiczno-fizjograficznych.

Rywalizacja o przestrzeń przebiegała niejako równoległe do procesu związanego z przystosowywaniem się jednostek oraz grup do środowiska i przestrzeni miejskich. Może ono mieć charakter indywidualny i wówczas istotny staje się jego genetyczny i somatyczny wymiar. Natomiast dla ekologów szczególne znaczenie miała adaptacja kolektywna, bowiem konkurencja wspólnot w sposób bezpośredni przekładała się na podział przestrzeni, podczas gdy rywalizacja jednostek miała zaledwie moc modyfikowania tego podziału. Oprócz pojęcia obszaru naturalnego, przedstawiciele szkoły chicagowskiej, zaproponowali jeszcze termin obszaru i porządku ekonomicznego (zwanego także konkurencyjnym). Miał on polegać przede wszystkim na wymianie dóbr i usług na konkurencyjnym rynku. Im bardziej zawansowany podział pracy, tym większe znaczenie tejże wymiany [Jałowiecki, Szczepański 2010; Szczepański 1984].

Reprezentanci szkoły chicagowskiej podjęli się także analizy przestrzeni w miastach, badając zachowania przestrzenne ludzi oraz zbiorowości mieszczące się w określonym systemie aksjologiczno-normatywnym i w obrębie tego systemu uznawane za normalne. Interesowały ich zatem na przykład migracje, ale i wszelkie procesy związane z oswojeniem czy adaptacją przestrzeni miejskiej. Jednak zajmowali się również rozmieszczeniem w przestrzeni różnych zjawisk oraz zachodzących w niej procesów, ale o charakterze dewiacyjnym. I tak w kręgu ich zainteresowania znalazły się dzielnice biedy i bogactwa, przestępczości, i to zarówno wśród dorosłych, jak i młodzieży, wszelkiego rodzaju patologie, samobójstwa, choroby psychiczne, tworzenie się gett rasowych i etnicznych czy konflikty rasowe i etniczne i to, w jaki sposób można je wszystkie przyporządkować do poszczególnych fragmentów przestrzeni [por. Jałowiecki, Szczepański 2010; Majer 2010; Kozielska 2008].

W zasadzie równoległe do szkoły chicagowskiej rozwijał się wspomniany już wcześniej antynaturalistyczny, zrywający z naturalizmem zarówno ontologicznym, jak i poznawczym ekologów, nurt kulturalistyczny w socjologii miasta. Jego czołowym przedstawicielem był Florian Znaniecki [1938], dzięki któremu w socjologii zaistniało pojęcie współczynnika humanistycznego. Twierdził on, że:

Badacz kultury musi brać przestrzeń jak wszystko, z czym ma do czynienia — jak układ językowy, mit, ceremoniał, kompozycję muzyczną, obraz, narzędzie, pieniądz — z jej współczynnikiem humanistycznym, tj. tak, jak jest doświadczana przez te podmioty ludzkie, których kulturę bada [1938:90].

Miasto dla Znanieckiego [1938] stanowiło formę nieprzestrzenną, ale humanistyczną. Nie mogło więc być postrzegane jedynie jako zbiór obiektów architektonicznych, ulic, placów czy parków. Jego mieszkańców pomimo tego, że zajmują przecież dane terytorium w mieście, nie sposób tak łatwo w nim osadzić. Przede wszystkim z uwagi na fakt, że nie są oni tylko ciałami, a podmiotami, które działają w mieście i tego miasta, jego przestrzeni doświadczają. Należy jednakże pamiętać, że:

(...) podmioty ludzkie nigdy nie doświadczają jakiejś powszechnej, obiektywnej, bezjakościowej, niezmiennej, nieograniczonej i nieograniczenie podzielnej przestrzeni, w której istnieją i poruszają się wszelkie przedmioty, w tej liczbie oni sami. Dane im są w doświadczeniu niezliczone „przestrzenie”, jakościowo różnorodne, ograniczone, niepodzielne, zmienne, a przy tym dodatnio lub ujemnie oceniane [1938:91].

Znaniecki [1938] proponował nawet utworzenie terminu wartość przestrzenna, albo chociaż posługiwanie się pojęciem przestrzeń w ujęciu generycznym, czyli dotyczącym całego zbioru konkretnych, wybranych przestrzeni. Według niego zarówno wartości przestrzenne, jak i przestrzenie są to między innymi:

(...) miejsca zajęte lub puste, wnętrza przestronne lub ciasne i w przeciwieństwie do nich „zewnątrza”, siedziby, okolice, ośrodki, granice, tereny wymierzone, przestworza niewymierne, „strony” (przód, tył, prawa, lewa, góra, dół), „strony świata”, dalekości, bliskości, perspektywy, drogi, bezdroża etc. etc. [1938:91].

Znaniecki [1938] stwierdza dalej, że jakakolwiek z tych wartości przestrzennych nie istnieje samotnie w doświadczeniu mieszkańca i nie można jej tak po prostu wyodrębnić i skojarzyć z pozostałymi wartościami przestrzennymi w ramach jakiegoś kolektywnego układu geometrycznego. Dzieje się tak dlatego, że każda z wartości jest elementem pewnego nieprzestrzennego systemu wartości, w stosunku do jakiego ma swoistą nie tylko treść, ale

i znaczenie. Znaniecki wskazuje, że w tym przypadku możemy mówić o systemie religijnym, estetycznym, ekonomicznym lub społecznym [1938:91].

Niezwykle interesujące podejście do wyjaśniania zjawisk i procesów miejskich prezentowali przedstawiciele orientacji humanistycznych. Odwoływali się przy tym do socjologii życia codziennego, w której przywiązuje się szczególną wagę do doświadczeń poszczególnych jednostek, sposobów widzenia przez nie różnych sytuacji i podejmowanych na tej podstawie działań. Przenosząc socjologię życia codziennego na grunt miejski zobaczymy, że badaczy tego nurtu interesują w szczególności, pewne podlegające rutynie, zachowania jednostek oraz zbiorowości, określone rytmy i cykle i to zarówno w systemie dobowym, tygodniowym, jak i sezonowym. Istotne jest także to, w jaki sposób jednostkowo odczuwana i interpretowana jest sytuacja i różnego rodzaju zachowania przestrzenne. Jedną z propozycji badania życia codziennego miasta jest skorzystanie z perspektywy dramaturgicznej. Wówczas mieszkańca traktuje się jako aktora odgrywającego swoją rolę na scenie, czyli w przestrzeni miejskiej. Goffmana [1981] nieszczególnie interesuje to, kim jest wcielający się w rolę, o wiele bardziej natomiast ciekawi go w jaki sposób przywdziewa on tę maskę, na ile wiarygodnie odgrywa swoją rolę i w jakim zakresie oddziałuje na publiczność. W obrębie szkół humanistycznych wykształcił się także nurt semiologiczny [por. Jałowiecki, Szczepański 2010; Goffman 1981]. Rafał Koschany [2013] semiotykę miasta proponuje ujmować na trzy sposoby i widzieć ją jako: subdyscyplinę semiotyki kultury dobrze wpisującą się w kulturowe studia o mieście; praktykę kulturową mieszkańców miasta, a nie jedynie teorię badaczy oraz jako interpretację: po pierwsze miasta rozumianego w kategoriach kolektywnego dzieła sztuki, po drugie wytworów jego mieszkańców [Koschany 2013:110]. Miasto w oparciu o analizę semiotyczną opisywali między innymi: współzałożyciel tartusko-moskiewskiej szkoły semiotyki – Władimir Toporow [2000] i Roland Barthes [1971].

Wróćmy jednak do przedstawicieli szkoły chicagowskiej, o których Jerzy Szacki [2007] wypowiedział ważne i w pełni uzasadnione zdanie: „Socjolog chicagowski chciał zobaczyć świat społeczny na własne oczy i z rejestrowania swych obserwacji uczynił swe najważniejsze powołanie [2007:604]. Należy bowiem zauważyć, że przedstawiciele tej szkoły nie stosowali jakiegś jednej wybranej techniki badawczej, chociaż jednym z najbardziej odpowiadających im sposobów, polegającym na intensywnym badaniu stosunków i procesów zachodzących w pojedynczym przypadku, była metoda monograficzna [2007:609]. Nie sposób pominąć tutaj niezwykle przydatne narzędzie analizy wykorzystywane przez szkołę chicagowską jakim były mapy problemów społecznych. Przykładem ich wykorzystania może być studium autorstwa

Ernesta W. Burgessa zatytułowane *Lawrence Social Survey*, w którym przeprowadził on analizę map pokazujących rozkład przestępczości popełnianej przez młodzież w Lawrence, mieście w Stanach Zjednoczonych położonym w północno-wschodniej części stanu Kansas. Dzięki mapom Burgess dostrzegł, że w pewnych częściach miasta występuje szczególne nagromadzenie zachowań o charakterze przestępczym młodzieży. W jednym z takich miejsc przeprowadził badania populacji dzieci znajdujących się w przedziale wiekowym 5-16 lat i zauważył, że w ciągu utrzymującego się dwanaście lat wskaźnika rozpraw sądowych dla nieletnich, ponad połowa ogólnej populacji dzieci w analizowanej grupie wiekowej, mieszkającej na tym obszarze, weszła kiedykolwiek w konflikt z prawem [Czekaj 2007:208].

Najbardziej rozpoznawalną jednak rozprawą, mającą zarazem ogromne znaczenie dla metodologii badań społecznych w obszarze techniki map zjawisk społecznych jest publikacja absolwenta Uniwersytetu Chicagowskiego Emory Stephena Bogardusa z 1926 roku zatytułowana *The New Social Research*. Sam Park, inspirując się simmlowską koncepcją „swój” – „obcy”, kiedy wprowadzał Bogardusa w koncepcję dystansu społecznego, uważał, że może ona z powodzeniem zostać wykorzystana do badania stosunków rasowych i etnicznych. Koncepcja ta według niego była niczym innym jak próbą zredukowania dystansu społecznego do czegoś w rodzaju mierzalnych terminów, jak na przykład stopnia zrozumienia czy zażyłości, które występują między jednostkami i grupami społecznymi. Sam Bogardus przyjmował, że świat w dalszym ciągu pozostaje w fazie biologicznej rywalizacji, którą do tej pory rozstrzygał za pomocą wojen lub, jeśli to było możliwe, wykorzystując rozmaite rozwiązania dyplomatyczne, ale również korzystając z naukowego zrozumienia i wzajemności. Ważnym punktem odniesienia dla Bogardusa była społeczna mapa podstawowa (*social base map*) i to w oparciu o nią wskazywał na różnice i podobieństwa na terenach naturalnych jakie porównywał. To właśnie naturalnie występujące bariery często służą jako środek do podziału lub oddzielenia mniejszych dzielnic i jednostek w sieci handlowej, a są to chociażby rzeki, jeziora, wzgórza, ulice, drogi, mosty, tereny przemysłowe i handlowe. Niezmiernie interesujące jest to, że Bogardus w tej fazie korzysta z aż czterech rodzajów map. Rozpoczyna od opisu mapy podstawowej, w której dostrzega, że imigranci przedostają się przez naturalne bariery wykorzystując najczęściej ich najsłabsze elementy. Kiedy natrafią na inne kategorie społeczne, urzeczywistnić się mogą mało optymistyczne scenariusze takie jak zamieszki, a nawet zamachy bombowe. Dzięki kolejnym typom map (punktowym) możliwe staje się pokazanie i analiza miejsc, w których koncentrują się jednostki lub całe rodziny pochodzące z różnych ras lub mniejszości. Naniesienie odpowiednich punktów na mapę pozwala na dokładne określenie centrów oraz zobrazowanie ognisk skupienia tychże grup lub mniejszości. Trzeci rodzaj map

(dwupozycyjne) odsłania to, gdzie mieszkwały dziewczęta uciekające z domów, a także ukazuje miejsca ich aresztowania. Ponadto Bogardus wspomina o możliwości wykreślenia również mapy społecznej w trójwymiarze, co pozwoli na przedstawienie występujących zależności odnośnie trzech różnych danych i faktów. Zastrzega jednocześnie, że zwiększenie tej liczby spowodowałoby dezorientację badaczy analizujących zjawisko. Wskaźniki jakie uzyskamy w skali Bogardusa zbudowane są w oparciu o serię celowo wybranych pytań dotyczących relacji, jaka przypuszczalnie mogłaby wystąpić między respondentami, a przedstawicielami grupy obcej. Badani z kolei korzystając z zestawu skal mają za zadanie określić swój poziom tolerancji na kontakt z obcymi. Przyjmuje się, że niepokój i dyskomfort respondentów prawdopodobnie wzrośnie w miarę czytania kolejnych pytań, a tym, którzy odpowiedzą twierdząco na pytania dotyczące sytuacji bliskiego kontaktu, przypisuje się maksymalnie wysoki poziom otwartości i tolerancji. Nie brakuje jednak również krytyków posługiwania się tą skalą, którzy twierdzą, że jest ona użyteczna jedynie do mierzenia dystansu społecznego. Stosując ją nie dość, że nie wyjaśnimy przyczyn pojawiania się, ale i trwania tych dystansów, które mierzymy, to jeszcze nie dowiemy się niczego o samych postawach [por. Babiński 2004; Czekał 2007:211-213; Wark, Galliher 2007; Jasińska-Kania, Staszyńska 2009].

Punktowe nanoszenie na mapy wskaźników występowania określonych zjawisk społecznych tworzy różnego rodzaju wzory. W przypadku Chicago był to układ koncentryczny pokazujący pięć stref miasta, a wyodrębnionych na podstawie warunków życia i położenia społecznego mieszkańców, przy okazji też odsłaniających dynamikę rozwoju miasta. Tak miasto widział Ernest W. Burgess [1925]. Model zaproponowany przez niego przedstawiał dowolną idealną konstrukcję miasta z tendencją do promienistego rozszerzania się, zaczynając od jego dzielnicy biznesowej, pełniącej funkcję centralnego ośrodka administracyjno-handlowego (*Loop*). Wokół centrum miasta zwykle miał znajdować się obszar w tak zwanym okresie przejściowym, którym interesuje się biznes i przemysł lekki, a który zamieszkują raczej mało stabilne społecznie kategorie, a ceny mieszkań są tam w zasadzie najniższe. Trzeci obszar zamieszkiwany jest przez robotników, którzy uciekli z terenów zdegradowanych, ale pragną żyć tak, żeby mieć w miarę niewielką odległość do pracy. Poza tą strefą znajduje się strefa mieszkaniowa zamieszkiwana przez elity, z wysokiej klasy apartamentowcami lub ekskluzywnymi, grodzonymi domami jednorodzinnymi. Jeszcze dalej, już poza granicami miasta, mieści się strefa osób dojeżdżających do pracy z obszarów podmiejskich lub miast satelitarnych, które oddalone są od trzydziestu do sześćdziesięciu minut jazdy od centralnej dzielnicy biznesowej. W Chicago z początku XX wieku śródmieście otoczone było przez fabryki. W kolejnej strefie zlokalizowane były getta dzielnicy określanej mianem Małej Sycylii

i domów nowoprzybyłych imigrantów. Zmierzając w stronę przedmieść można było spotkać domy o coraz wyższym standardzie, czasem nawet odizolowane całkowicie od miasta [Burgess 1925:50].

Burgess [1925] przyglądał się także procesom związanym z ekspansją miasta oraz zagadnieniom ruchliwości przestrzennej jego mieszkańców, a w opisach wykorzystywał takie pojęcia jak: centralizacja, koncentracja, segregacja, sukcesja<sup>4</sup> czy inwazja<sup>5</sup>. Pierwsze z nich rozumiał jako naturalną skłonność organizacji lub osób do gromadzenia się w określonych częściach miasta (choćby w dzielnicy biznesu) lub miejscowościach (na przykład w stolicy). Natomiast jeśli dochodzi do skupiania się w oparciu o jakieś wspólne cechy ludzi lub instytucji (dzielnice domów robotniczych), wówczas mamy do czynienia z koncentracją, której szczególną formą jest z kolei segregacja. Burgess [1925] widział w niej element, w oparciu o który udało się zaproponować tak wyraźny podział na strefy koncentryczne. Była niczym innym, jak widoczną homogenicznością składu socjalnego mieszkańców wybranych fragmentów miasta. Do takiej sytuacji dochodziło w wyniku selekcji, za którą odpowiadały rywalizujące ze sobą jednostki [por. Burgess 1925; Szczepański 1984].

Procesami miejskiej segregacji, o której pisał Burgess [1925] zajmował się również przedstawiciel neoklasycznej ekologii społecznej - Louis Wirth [1938]. Stał on na stanowisku, że w badaniach miasta należy skoncentrować się na relacjach zachodzących pomiędzy trzema istotnymi czynnikami: liczbą ludności, gęstością zaludnienia i heterogenicznością mieszkańców oraz formami życia społecznego. Odnosząc się do wskazanych elementów Wirth [1938] zauważa, że po pierwsze mamy do czynienia z sytuacją, w której z im większą populacją się stykamy, tym większe szanse na różnorodność i indywidualizację zachowań, która leży u podstaw segregacji społeczno-przestrzennej jednostek. Liczba ludności przekłada się także na większą specjalizację i zróżnicowanie ról społecznych, stylów życia. W związku z tym, że wraz z rosnącą liczbą ludności wzrasta anonimowość i pojawia się pewna fragmentaryczność interakcji społecznych, konieczne staje się też wprowadzenie formalnych mechanizmów kontroli społecznej. Po drugie większe zagęszczenie potęguje wszystkie skutki powodowane dużą liczbą populacji. Zagęszczenie, wartość gruntów, czynsze, dostępność, kwestie zdrowotności, prestiż, estetyka, brak uciążliwości, takich jak hałas, dym i brud, decydują

---

<sup>4</sup> Pod tym pojęciem rozumieć należy przemieszczanie się, na skutek ruchliwości społecznej, jakiegoś typu ludzi z jednej części miasta do drugiej. Przykładem są imigranci, kiedy to w wyniku poprawy kondycji finansowej, zawodowej czy statusowej dążą do zasiedlania obszarów znajdujących się w jak najmniejszej odległości od centrum.

<sup>5</sup> Sukcesja jest takim odpowiednikiem współczesnej gentryfikacji. Polega bowiem na tym, że ludność napływowa na dany obszar wypiera z niego jego dotychczasowych mieszkańców.



o atrakcyjności różnych obszarów miasta jako miejsc osiedlenia się wybranych grup ludności. Miejsce i charakter pracy, dochody, cechy rasowe i etniczne, status społeczny, zwyczaje, gust, preferencje i uprzedzenia, należą do istotnych czynników, według których ludność miejska trafia do mniej lub bardziej wyodrębnionych osad. Różnorodne populacje zamieszkujące osady mają tendencję do oddzielania się od siebie w stopniu, w jakim ich wymagania i tryb życia są ze sobą nie do pogodzenia oraz w stopniu, w jakim pozostają one względem siebie w relacjach antagonistycznych. Analogicznie przedstawia się sytuacja osób o jednorodnym statusie i potrzebach, które albo są zmuszane do życia na danym obszarze, albo jest to efekt ich świadomej decyzji. Po trzecie, heterogeniczność przekłada się na zdecydowanie większą tolerancję oraz umożliwia przełamywanie barier etnicznych i klasowych. Ponadto poszczególne role społeczne oraz kontakty stają się podstawą podziałów i tworzenia się różnych kręgów. Nasila się także poczucie anonimowości, a nawet osamotnienia [Wirth 1938:10-18].

Podobnie jak w przypadku samego miasta, liczne podejścia i koncepcje odnajdujemy w odniesieniu do samej przestrzeni – pojęcia wieloznacznego i obfitującego w liczne konotacje. Przestrzeń może być postrzegana zarówno jako idea abstrakcyjna (matematyczna), pewna własność materii (fizyczna). Rozpatrywać można ją także w wymiarze przyrodniczym i geograficznym traktując jako środowisko naturalne, które wykształciło się w taki, a nie inny sposób, w toku ewolucji. Najważniejsze jednak z punktu widzenia socjologa jest myślenie o przestrzeni w kategoriach wytworu ludzkiego, antropogenicznego, kulturowego i społecznego. Jest więc przestrzeń dziełem jednostek, grup i zbiorowości ludzkich [Jałowicki 2010:19].

Przestrzeń miejska nie jest czymś stałym i danym raz na zawsze i należy mieć na uwadze, że podlega ona nieustannie mniej, lub bardziej znaczącym przeobrażeniom. Takie podejście szczególnie wyraźnie widoczne jest w pracy *Preindustrial City* Gideona Sjöberga [1960], dla którego punkt wyjścia stanowił postęp modernizacyjny i to w odniesieniu do niego zaproponował dwa typy ośrodków miejskich odpowiadające społeczeństwom tradycyjnym i nowoczesnym, a mianowicie: miasta przedindustrialne i miasta przemysłowe. Warto zaznaczyć, że miasta były dla Sjöberga [1960] interesujące szczególnie w kwestii zmian społecznych jakie w nich zachodzą i traktował je nawet nieco instrumentalnie w stosunku do społeczeństwa. Prowadził bowiem badania nie nad samymi miastami, a społeczeństwami miejskimi. Uzasadniał to tym, że za każdym razem kiedy dokonuje się opisu miast i to bez względu na to, czy społecznego, kulturowego, ekonomicznego, czy politycznego, w rzeczywistości bada się społeczeństwa, które odpowiadają za to jakie dane miasto jest. Społeczeństwa rozwijały się według niego w sposób stadialny, począwszy od społeczeństwa

ludowego przedliterackiego poprzez społeczeństwo feudalne inaczej zwane literackim preindustrialnym, aż po nowoczesne, miejskie społeczeństwo określane także industrialnym lub postindustrialnym. Zresztą dla przedstawicieli nurtu konwencjonalnego, którego przedstawicielem był między innymi Sjöberg [1960] rozwój oprócz tego, że ma charakter stadialny, przebiega w sposób ewolucyjny, a więc zmiany następują stopniowo i są rozłożone w dłuższej perspektywie czasowej. Co interesujące, konwencjonalności zakładali, że procesy te nie dość, że są nieuchronne, to zachodzą w sposób liniowy i konwergentny, a więc w sposób analogiczny we wszystkich społeczeństwach oraz doprowadzają do zbieżnych efektów. W związku z tym nawet najuboższe i najbardziej zacofane państwa świata osiągną w pewnym momencie stadium rozwojowe odpowiadające wysokorozwiniętym i zamożnym krajom [por. Sjöberg 1960; Kozielska 2008; Szczepański, Śliz 2011; Majer 2015; Jałowicki, Szczepański 2010].

Miasta przedindustrialne charakterystyczne były dla społeczeństw pozbawionych dostępu do zaawansowanej technologii czy maszyn, gdzie zarówno gospodarka, jak i produkcja były wynikiem pracy ludzi i zwierząt. Dla dzielnic tych miast charakterystyczne były występujące tam wysoce zintegrowane osobiste więzi przynależności etnicznej oraz klasowo-zawodowej solidarności. Przeważały w nich także silne zależności rodzinne oraz panował raczej umiarkowany, ale dostrzegalny brak dezorganizacji społecznej. Jedną z ważniejszych cech miasta przedindustrialnego był dość sztywny podział przestrzeni, na który niebagatelny wpływ miała hierarchiczna struktura społeczna. Przestrzeń zawłaszczana była przez określone klasy i warstwy, ale także grupy zawodowe, które uzurpowały sobie prawa do określonych fragmentów miasta, przy czym o ruchliwości pionowej raczej nie było tutaj mowy. W szczególności nie występowała ona w zasadzie w ogóle w klasie najwyższej oraz najniższej. Jako, że najwyżej w hierarchii znajdowały się elitarne grupy statusowe (elitarnie pod względem posiadanej władzy, ale i wykształcenia), to właśnie one zajmowały centrum miasta. Z kolei klasie niższej, a więc licznym masom ludności miejskiej „przysługiwały” jedynie tereny przylegające do centrum. Najdalej od niego zamieszkiwali tak zwani pozakastowcy, dla których nie tylko miejsce życia i pracy było ściśle określone, ale także profesje jakimi się zajmowali były niejako zarezerwowane wyłącznie dla nich – klas znajdujących się najniżej w hierarchii. Były to między innymi magia czy kowalstwo. Natomiast zupełnie inny rodzaj miast przeważał w zmodernizowanych krajach Europy Zachodniej i Ameryki. Były to miasta przemysłowe, w których istotną rolę pełniły, znakomicie podnoszące efektywność ekonomiczną, paliwa kopalne i źródła energii jądrowej. Między innymi z tego powodu w miastach tych dominowała produkcja przemysłowa. Jednocześnie miały one odmienny, bo oparty o bardziej

zinstytucjonalizowane struktury, charakter, i w przeważającej większości na ich „klimat” składały się wszelkiego rodzaju instytucje, jak chociażby kościoły, czy te reprezentujące organy administracji publicznej [por. Sjöberg 1960; Kozielska 2008; Szczepański, Śliz 2011; Majer 2015; Jałowiecki, Szczepański 2010]. Nie ma w nich już także miejsca, na typowe dla miast przedprzemysłowych, sztywne struktury, a uwarstwienie opiera się o styl życia, wykształcenie, różnice w osiągniętych dochodach i posiadanym majątku. Jałowiecki i Szczepański [2010] wśród cech wspomnianego uwarstwienia wymieniają: istnienie uporządkowanych wedle ścisłej hierarchii grup społecznych, które uważane są za względnie trwałe i łączy się je z dużymi i znaczącymi instytucjami zarówno politycznymi, gospodarczymi jak i religijnymi oraz wojskowymi; występowanie nie tylko różnic kulturowych, ale także dystansu społecznego pomiędzy członkami określonych warstw; zjawiska, w którym przynależący do jakiejś warstwy społecznej identyfikują się z jej pozostałymi członkami oraz obecność ideologii aprobującej obecność zróżnicowanych warstw społecznych [2010:29].

W późniejszych koncepcjach (makrostrukturalnych oraz strukturalno-funkcjonalnych) zwraca się uwagę na przykład na to, w jaki sposób dochodzi do wytwarzania przestrzeni. I tak, uważa się, że przestrzeń, i to przede wszystkim przestrzeń miejska, jest produkowana przez materialne siły sprawcze, które połączone są z innymi ludźmi oraz elementami materialnymi. Nie tylko wytwarzanie przestrzeni, ale także jej użytkowanie zachodzi wówczas w warstwie informacyjnej, komunikacyjnej, partycypacyjnej, ale i konfliktowej [Jałowiecki, Szczepański 2010].

Juhani Pallasmaa [2013] wykładowca akademicki oraz jeden z najbardziej znanych i cenionych fińskich architektów, zwraca uwagę, że to w jaki sposób odczuwamy charakter jakiegoś miejsca jest podobne do „automatycznego spostrzegania stworzeń i najważniejszych cech otoczenia w świecie biologicznym”. Dostrzega on analogię pomiędzy ludźmi a zwierzętami w tym zakresie. Otóż zwierzęta w błyskawiczny sposób dokonują rozróżnień na ofiary i drapieżniki, a więc istoty ważne z punktu widzenia własnego przetrwania. Natomiast ludzie potrafią identyfikować konkretne twarze spośród innych setek czy tysięcy napotkanych o niemal identycznych cechach, a dodatkowo są w stanie rozpoznawać i we właściwy sposób odczytywać ich emocje. Pallasmaa [2013] traktuje zarówno przestrzeń, jak i miejsce w kategoriach obrazu – „mentalnego stworzenia”. Każde nasze pojedyncze doświadczenie, doznanie przenika się i stapia z innymi, sumarycznie traktowanymi doświadczeniami i to zarówno tymi egzystencjalnymi, jak i poznawczymi. Zazwyczaj raz ocenione miejsce jako otwarte, zapraszające i przyjazne albo odpychające i nieprzyjazne z taką notą funkcjonuje już na stałe. Dlatego w jednych miejscach ludzie czują się dobrze, przywiązują się do nich, podczas

gdy w innych odczuwają lęk lub niepokój [2013:19]. Zdarza się jednak, że ci, którzy odwiedzają jakieś miejsce, posiadając lub nie, chociażby pewne zapożyczone opinie o nim, dokonują swego rodzaju redefinicji tego miejsca w oparciu o własną ocenę.

Fragment refrenu jednej z najpopularniejszych piosenek o Pradze Północ pochodzącej z rewii Uśmiech Warszawy granej w Morskim Oku w 1930 roku brzmiał: „Rzuć, bracie, blagę, i chodź na Pragę”. Co prawda Praga w dalszym ciągu uchodzi za inną, niż wszystkie pozostałe, dzielnice Warszawy, jednak coraz mniej trzeba już zachęcać do porzucenia wstydu<sup>6</sup>, o jakim mowa w tekście piosenki, i odwiedzenia tego wyjątkowego miejsca. Nawet pomimo tego, że w dyskursie, w szczególności medialnym, niekiedy jeszcze zwykło się o niej mówić w kategoriach „drugoligowych”. Za taki stan rzeczy odpowiadają w głównej mierze stereotypy, których na temat Pragi funkcjonuje wciąż jeszcze zbyt wiele. Pomimo bliskości starówki i dogodnej komunikacji z innymi dzielnicami, jeszcze kilkanaście lat temu starsi mieszkańcy Pragi używali sformułowania: „jadę do Warszawy”.

Praga Północ znajduje się po drugiej stronie Wisły i położona jest w prawobrzeżnej części miasta. Specyfiką tej dzielnicy są podniszczone przedwojenne kamienice oraz bramy i podwórka jakich nie spotyka się w żadnej innej części Warszawy. Nigdzie indziej nie aranżuje się ich bowiem w taki sposób. Pomijając wszechobecne kolorowe figury Matki Boskiej udekorowane sztucznymi kwiatami, każde podwórko to inna konwencja i zamysł lokatorów. Dlatego są to zarówno ogródki kwiatowe czy warzywne, plastikowe figury ptaków lub amorków, źródelka, jak i prace artystów. Mieszczą się tutaj zarówno sklepy i bary nawiązujące stylistyką do lat osiemdziesiątych, jak i, w związku z trwającymi procesami rewitalizacyjnymi i gentryfikacyjnymi, pojawiają się sklepy i lokale usługowe nastawione na zupełnie innego, niż „stary” mieszkaniec, klienta. I dzieje się tak nie tylko ze względu na nazwę czy wystrój tychże lokali, ale przede wszystkim na zaporowe ceny towarów i usług przez nie oferowanych. Taki podział odpowiada zróżnicowaniu klasowemu dzielnicy. Z jednej strony mamy bowiem do czynienia z dotychczasowymi, raczej mniej zamożnymi mieszkańcami, ale jednocześnie, w związku z obecnością dużych graczy na tych terenach, takich jak deweloperzy, napływają cały czas nowi mieszkańcy (tak zwani pionierzy gentryfikacji, klasa średnia). I to właśnie z ich powodu okoliczni przedsiębiorcy, włodarze dzielnicy i miasta podejmują szereg decyzji zmieniających oblicze Pragi. W końcu Praga to także, a nawet przede wszystkim, dzielnica artystów i przestrzeń publiczna wypełniona street artem. Pracownie, kolektywy, wybrane kluby, w których bywają głównie artyści, a to wszystko stanowi istotny wymiar tej okolicy.

---

<sup>6</sup> Porzuć bracie blagę – porzuć wstyd, zażenowanie

Z jednej strony warto zastanowić się nad tym, dlaczego artyści za miejsce docelowe do życia i/lub pracy wybierają właśnie Pragę. Z drugiej, podjąć próbę ustalenia w jaki sposób odnoszą się do praskiej przestrzeni, w którą ingerują oraz do procesów w niej zachodzących. Dlatego moim głównym założeniem jest dotarcie właśnie do tych artystów, którzy w oparciu o szereg czynników, głównie wewnątrzmijskich, zdecydowali o wyborze tej konkretnej lokalizacji, a następnie podejmują w jej publicznej przestrzeni artystyczne działania. Interesują mnie w sposób szczególny uzewnętrzniane przez artystów postawy wobec Pragi i to bez względu na to, czy dotyczą reprodukcji stereotypów, czy na przykład postaw patriotycznych. Zakładam, że każda jednostka, a więc i artyści, ma w mieście swoje miejsca, do których żywi szczególne uczucia, z którymi wiążą się jakieś jego emocje, a ponadto ma także pewne określone grono osób, z którymi czuje się silniej związana. W związku z tym chciałabym się dowiedzieć, czy Praga ma dla artystów wymiar osobisty, a jeśli tak, to, które z miejsc na Pradze mają dla nich szczególne znaczenie, ale także z kim nawiązują oni bliższe relacje [por. Majer 2015].

Niniejsza praca podejmuje nowe zagadnienie, nie pojawia się bowiem, ani w polskich, ani zagranicznych opracowaniach próba zastosowania koncepcji miasta osobistego (mikropolis) do analizy stosunku artystów do ich najbliższego otoczenia, a więc zarówno do wybranego fragmentu miasta uważanego za „swój”, jak i do ludzi z otoczenia również uznawanych za „swoich”.

Wybór Pragi Północ, jako przedmiotu badań, został przemyślany i zaplanowany celowo. Po pierwsze interesuję się tą dzielnicą naukowo od 2015 roku, a i wcześniej bywałam w niej systematycznie. Nie tylko dlatego, że miałam tutaj rodzinę i znajomych, ale również dlatego, że interesowały mnie zmiany jakie zachodzą w tej części Warszawy. Obserwowałam otwierające się kluby, przybywające w ogromnym tempie pracownie artystów, zawiązujące się kolektywy. Byłam świadkiem rewitalizacji, ale i prywatyzacji kamienic. Chodziłam na spacerzy z przewodnikami, samotnie spacerowałam w butach na miękkiej podeszwie żeby „poczuć” miasto, jego równości, nierówności, dziury i lekkie wypukłości. Zwracałam uwagę na sztukę, ale również na śmieci. Wchodziłam w bramy, zagłębiałam się w podwórza. Rozmawiałam z mieszkańcami i artystami. Byłam uczestniczką wystaw, imprez plenerowych, przyglądając się uważnie ludziom biorącym w nich udział. Ciekawiło mnie także to wszystko, co związane z estetyką tychże wydarzeń, ale też pewne szczególne kategorie jakie wyłaniały się w warstwie wizualnej, a nawet w warstwie audio. Konfrontowałam swoje spostrzeżenia z ludźmi ze świata nauki, zarówno z Warszawy, jak i innych miast. W wyniku takich właśnie dyskusji zainteresowałam się również Łodzią (stąd tak wiele odniesień do tego miasta w części

teoretycznej pracy). Tak więc pierwszy i najważniejszy powód jakim kierowałam się przy wyborze tej dzielnicy jako przedmiotu swoich badań, miał podłoże jak najbardziej osobiste.

Po drugie Praga Północ jest szczególnym i jedynym takim przypadkiem w Warszawie, gdzie można obserwować, trwającą od wielu lat, wstępną fazę gentryfikacji, która dodatkowo ma charakter marginalny [por. Gądecki 2012; Bojadziejewa 2016]. Do tej pory zróżnicowanie struktury społecznej Pragi jest na tyle znaczące, że trudno mówić o gentryfikacji w pełnym tego słowa znaczeniu. Flagowe inwestycje zostały co prawda zakończone, część pozostaje jeszcze póki co w planach, ale jednocześnie najwięcej mieszkań komunalnych znajduje się w dalszym ciągu na Pradze, a artyści z kolei wcale masowo nie opuszczają swoich pracowni ze względu na drastyczne podwyżki czynszów. Wręcz przeciwnie, cały czas ich przybywa, podobnie jak przybywa sztuki w przestrzeni publicznej Pragi.

Po trzecie poziom degradacji budynków na Pradze Północ i dość liberalne podejście mieszkańców do „robienia sztuki” na murach i ścianach kamienic, w podwórkach i bramach może okazać się czynnikiem istotnym dla artystów przy wyborze miejsca, w którym będą mogli mieszkać i pracować. Poza tym Praga Północ ze względu na liczne stereotypy związane z bezpieczeństwem wykazuje większą aniżeli inne dzielnice kontrolę społeczną, z drugiej, z założenia nielegalnemu street artowi, nie zagrażają wszechobecne kamery, których w wielu częściach Pragi zwyczajnie nie ma. Stąd działalność artystów pracujących na ulicy nielegalnie, obarczona może być tutaj mniejszym ryzykiem.

Głównym celem pracy jest identyfikacja tego, w jaki sposób artyści postrzegają i doświadczają praskiej przestrzeni oraz zbiorowości mieszkańców. Oprócz celu głównego, celami szczegółowymi było zbadanie:

1. stereotypów jakie znają, a może jakimi posługują/posługiwali się w odniesieniu do swojej przestrzeni lokalnej;
2. motywów zamieszkania lub/i podejmowania działań artystycznych w tej przestrzeni;
3. podziału na „swoich” i „obcych” w przestrzeni osobistej;
4. postrzegania przez nich kategorii sąsiedztwa;
5. stosunku do procesów rewitalizacyjnych oraz gentryfikacyjnych;
6. poglądów na zasadność wpisywania prac, którymi naznaczają przestrzeń w kontekst miejsca lub braku takiej konieczności, ale również tego
7. w jaki sposób definiują siebie oraz tych należących do kategorii „swoich”.

Obszar moich badań zawęziłam do Pragi Północ, a więc dzielnicy położonej w północno – wschodniej części Warszawy, sąsiadującej poprzez Wisłę z dwiema dzielnicami:

Śródmieściem i Żoliborzem, poprzez linię kolejową, od wschodu, z Targówkiem, od północy, poprzez Trasę Toruńską z Białołąką oraz od południowego-wschodu z Pragą Południe za sprawą kolei średnicowej. Zgodnie z Miejskim Systemem Informacji dzielnica ta dzieli się na następujące obszary: Pelcowiznę, Nową Pragę, Szmulowiznę oraz Starą Pragę. Badaniem objętych zostało 14 artystów (9 kobiet i 5 mężczyzn), z którymi przeprowadziłam indywidualne wywiady pogłębione. Ponadto przeprowadziłam 3 wywiady z przewodnikami praskimi. Posługiwałam się wywiadem swobodnym mało ukierunkowanym. Konwersacje trwały przeważnie od 60 do 90 minut. Największą trudność sprawiło mi dotarcie do respondentów. Posłużyłam się metodą kuli śnieżnej, to znaczy skorzystałam z „kontaktu”, który polecił mi pierwszą artystkę i tak udało mi się dotrzeć do takiej grupy respondentów. W latach 2015 – 2022 uczestniczyłam w zorganizowanych spacerach po Pradze Północ, których motywem przewodnim był lokalny street art, murale, czy pracownie artystów. Podczas tych spacerów prowadziłam obserwację uczestniczącą (ukrytą). Brałam także udział w imprezach plenerowych odbywających się na Pradze w latach 2021-2022. Ponadto dwukrotnie miałam okazję uczestniczyć w nielegalnym malowaniu na Pradze, a czterokrotnie przyglądałam się, wraz z innymi „gapiami”, powstawaniu murali. Przeprowadziłam również jakościową analizę treści artykułów prasowych opublikowanych w latach 2010-2021 w gazetach, czasopiśmie lub na portalach internetowych.

Dysertacja składa się z sześciu rozdziałów. W pierwszym z nich podjęta została próba wyjaśnienia istoty i znaczenia miasta. Dokonano przeglądu definicji, pokazano wielość podejść, a także zaprezentowano orientacje z jakimi mamy do czynienia przy definiowaniu miasta. Zwrócono ponadto uwagę na szereg problemów w tym zakresie w związku z brakiem wypracowania ogólnoświatowej definicji, czy stosowania jednej spójnej metodologii. Przedstawiono także dążenia różnych państw i organizacji w celu ogłoszenia jednolitej wykładni. Kolejnym zagadnieniem, które zostało omówione w tej części jest pojęcie przestrzeni publicznej w mieście. I w tym przypadku ukazane zostały skrajnie odmienne stanowiska, w tym również takie, które głoszą jej koniec. Następnie analizie poddane zostały zarówno sztuka publiczna, jak i street art z wykorzystaniem materiału zdjęciowego, jakim dysponuje autorka. Na zakończenie poruszono temat dotyczący roli artystów w budowaniu miast kreatywnych.

W rozdziale drugim skoncentrowano się na procesach przemian i odnowy polskich miast, ze szczególnym uwzględnieniem procesu rewitalizacji. Przyjrano się jego genezie, istocie, ale również skupiono się na wymiarze prawnym rewitalizacji. W tym celu dokonano przeglądu dokumentów, na których opiera się ten proces w Polsce. Poza tym sięgnięto do

dobrych praktyk i zaprezentowano przykład udanej rewitalizacji w województwie śląskim. Tutaj również posiłkowano się zgromadzonym materiałem zdjęciowym. Jako, że jednym z nieuniknionych skutków rewitalizacji jest gentryfikacja omówiono również to zjawisko, pokazując przy tym wielość podejść i perspektyw.

W rozdziale trzecim, metodologicznym, zaprezentowany zostaje obszar badań własnych. Omawiam podstawowe pojęcia jakie pojawiają się w pracy, skrótkowo przedstawiam zastosowane techniki badawcze, a także przybliżam podstawowe założenia paradygmatu interpretatywnego.

W kolejnym, czwartym rozdziale wychodząc od szczegółowego wyjaśnienia koncepcji miasta osobistego koncentruję się w dalszej kolejności na rozważaniach na temat stereotypów dotyczących Pragi, ale również tego kogo artyści uważają w tej przestrzeni za „swoich”, a kogo za „obcych”. Ostatnią część stanowi analiza czynników wskazanych przez respondentów jako te, które zadecydowały o wyborze przez nich właśnie tej lokalizacji do życia i/lub pracy.

W piątym rozdziale, w oparciu o obserwacje uczestniczącą oraz wywiady pogłębione, poddana zostaje analizie narracja artystów wokół dwóch pojęć: rewitalizacji i gentryfikacji. Szczególne miejsce w tej części rozprawy zajmują murale, co do których nie ma pełnej zgody zarówno wśród artystów, jak i mieszkańców, co do roli jaką odgrywają chociażby we wspomnianej rewitalizacji czy gentryfikacji. Analiza treści materiałów prasowych ukazujących się w mediach drukowanych i elektronicznych, pozwoliła natomiast na zaproponowanie określonego porządku obecności murali na Pradze, dzięki kategoriom wyłonionym w trakcie analizy.

O ile poprzednie pięć rozdziałów dotyczyło w głównej mierze przestrzeni, street artu, procesów rewitalizacyjnych i gentryfikacyjnych i osadzało te zjawiska w konkretnej, bo praskiej przestrzeni, o tyle ten rozdział jest propozycją pogłębienia wiedzy w zakresie definicji artysty. Jest połączeniem rozdziału teoretycznego z metodologicznym żeby jak najlepiej nakreślić zawiloci tego artystycznego świata.



# ROZDZIAŁ I

## PRZESTRZEŃ PUBLICZNA MIASTA

### JAKO MIEJSCE TWORZENIA I PERCEPCJI STUKI

*„(...)sztuka publiczna czy sztuka w przestrzeniach publicznych, sztuka ulicy czy street art, aczkolwiek nie wyczerpują związków sztuki z miastem, są ich najbardziej rozpoznawalnymi (...) przykładami. To samo dotyczy wszystkich gatunków sztuki publicznej (od site-specific art po community art), które czynią przestrzenie miejskie koniecznym elementem sytuacji artystycznej” [Rewers 2010:12].*

#### 1.1. Istota, znaczenie oraz próba typologizacji struktury miejskiej

Bohdan Jałowicki i Marek S. Szczepański [2010] współczesne miasto postrzegają jako słabo uporządkowane, przenikające i nakładające się na siebie przestrzenie, z obszarem zazwyczaj niedookreślonym i z budzącym wiele zastrzeżeń planem [2010:379]. Pomimo faktu, że podejmowane są próby porządkowania siatki pojęciowej i tym samym odpowiedzi na pytanie czym jest miasto, okazuje się, że jest to zabieg raczej niemożliwy, nieskończony i przekraczający granice rozpoznania. Szczególnie przy założeniu, że powinno się to czynić z zachowaniem naukowego rygoru, unikając korzystania ze szkolnych definicji [Majer 2020:13; por. Wallis 1967; por. Castells 1982]. Jałowicki [1967] proponuje traktować miasto jako złożony układ probabilistyczny, na który składają się budynki o zróżnicowanym przeznaczeniu, urządzenia techniczne, ludzie, instytucje oraz organizacje, jednocześnie przyznając, że i w tym przypadku sporządzenie dokładnego opisu wydaje się mało prawdopodobne. Równie dość złożone jest wyliczenie, ze względu na ich wielość, elementów tworzących miasto, dlatego Jałowicki [1967] proponuje ograniczyć je zaledwie do pięciu: człowieka, instytucji, organizacji, wyposażenia technicznego i środowiska geograficznego [1967:22]. Można przyjąć, że jedynie w przypadku odejścia od posługiwania się miastem jako kategorią centralną i traktowania go jako kontekstu czy drugorzędnego obiektu badań, jawi się nam ono jako pojęcie oczywiste. W przeciwnym wypadku możliwe stają się zaledwie jego funkcjonalne konceptualizacje [por. Matyja 2017:11].

Jałowiecki i Szczepański [2010] sygnalizują jednak, że metodą mogącą zniwelować terminologiczny chaos, jest wprowadzenie ładu organizacyjnego oraz organicznego. Zgodnie z pierwszą koncepcją miasto dzieli się na strefy powiązane infrastrukturalnie i transportowo, w których ludzie zamieszkują, pracują, wypoczywają oraz korzystają z usług. Pojawiają się tutaj zatem wyraźnie zarysowane zespoły mieszkaniowe i ośrodki usługowe, z pozorną hierarchią wprowadzoną przez planistów. Najwyżej w niej plasuje się ośrodek centralny, ogólnomiejski, ze względu na liczbę potencjalnych klientów, zasady dotyczące zaopatrzenia, a także dostępność. Posługiwanie się tym podziałem, nieobecny w świadomości mieszkańców, jest tak samo kwestionowane jak biurokratycznie wyodrębnione w miastach dzielnice. W drugim ujęciu sami mieszkańcy, operując konkretnymi praktykami i symbolami, organizują przestrzeń. Czynią to w odniesieniu do założeń (modeli, stereotypów i archetypów) określonych w ładzie organizacyjnym [2010:379].

W definiowaniu miasta mamy do czynienia z wieloma orientacjami, wśród których Majer [2010] wyróżnia następujące:

1. ekologiczną;
2. historyczną;
3. strukturalno-socjologiczną;
4. kulturalistyczną [2010:83].

Orientacja ekologiczna obejmuje wiele zróżnicowanych nurtów i podejść badawczych. Starając się znaleźć jakiś wspólny mianownik, można przyjąć, że miasto interesuje ekologów na dwa sposoby. W pierwszym istotne są, uznawane za powszechnie obowiązujące, zachowania przestrzenne ludzi, a także zbiorowości, usytuowane w określonym systemie aksjologiczno-normatywnym. Z kolei w drugim, uwaga skierowana jest na wszelkiego rodzaju akty i zachowania posiadające znamiona dewiacyjne, takie jak: przejawy patologii biologicznej, psychicznej oraz społecznej. W orientacji ekologicznej miasto postrzega się jako kolektywny wytwór zbiorowości, będący „manifestacją społecznego doświadczenia, dającą współczesnym możliwość odtworzenia sposobu rozumienia świata przez ich poprzedników” [Majer 2010:83]. Orientacja strukturalno-socjologiczna stawia w centralnym polu relacje pomiędzy mieszkańcami wielkiego miasta. Przyjmuje się, że zachodzą w nim zjawiska polegające na strukturalizacji środowiska pierwotnego i widocznym rozszerzaniu się środowiska wtórnego. W przypadku definicji kulturalistycznych szczególne znaczenie przypisuje się takim cechom miast jak: prestiżowo-funkcjonalne zróżnicowanie architektury, podział na centrum i okalające je obszary oraz ponadlokalne funkcje w stosunku do określonego terytorium [Majer 2010:83-84; por. Majer 2020; Jałowiecki, Szczepański 2010].

Jałowiecki i Szczepański [2010] uzupełniają powyższą klasyfikację o szkoły konwencjonalne oraz makrostrukturalne i strukturalno-funkcjonalne. Pierwsze podejmują się analiz jedynie pewnych konstruktów czy typów idealnych miast i przestrzeni, kolejne zakładają, że wytwarzanie oraz użytkowanie przestrzeni zachodzi w interakcjach związanych z komunikacją, partycypacją, informacją czy konfliktem [2010: 25-31]. Martina Löw [2018] zauważa, że „na miasta spogląda się zazwyczaj z poziomu strukturalnego” [2018:243]. Badaczy interesuje przede wszystkim fakt rozlewania się miast, procesy suburbanizacji, podział na publiczne i prywatne, zjawisko segregacji, ale również przyczyny wyodrębniania w miejskiej przestrzeni różnych stref.

Osiągnięcia amerykańskiej i europejskiej socjologii miasta XX wieku w sposób przekrojowy podsumowuje Jiří Musil [2003], dzieląc je na trzy okresy. Pierwsza faza przypada na lata 40. XX wieku. Wówczas w kręgu zainteresowań badaczy znajdowały się głównie nowe, społeczno-przestrzenne zjawiska miejskie. Uwaga skierowana była również na tworzenie opisów miast i regionów miejskich, poszukiwanie reguł przestrzennych, opracowywanie modeli wzrostu miejskiego oraz udoskonalanie metod i technik badawczych. Wszystkie działania prowadzone były w optyce ekologicznej, od której zaczęto odchodzić na rzecz ekonomicznego i strukturalnego podejścia funkcjonalistycznego. W obliczu narastającej krytyki podejścia ekologicznego, stopniowo, najpierw we Francji i Wielkiej Brytanii, potem także w Stanach Zjednoczonych oraz innych krajach zaczęła upowszechniać się tak zwana nowa socjologia miasta. Zatem w latach 1955-1975 mamy już do czynienia z drugą fazą i punktem ciężkości przeniesionym na analizę sił i mechanizmów społecznych, rozwijaniem teorii i klasycznym wyjaśnianiem miejskich struktur i procesów. Doprowadziło to nie tylko do posługiwania się miastem jako produktem, ale też pojmowaniem go jako zmiennej zależnej, czego konsekwencją było „zatrącanie” się miasta w społeczeństwie. Faza trzecia, przypadająca na lata 1975-2000, jest już czasem, w którym miasto jawi się jako społeczność związana nie tylko z określoną przestrzenią, ale także społecznością narodową i globalną. Okres ten to także wzmożona aktywność w polu typologii miast, stawianie na pluralistyczną koncepcję miasta i jej wymiar analityczny w obszarze ekonomii, władzy, struktury społecznej, kultury i środowiska [2003:5-30]. Marta Smagacz-Poziemska [2015], zwraca uwagę, że chociaż faktycznie możemy mówić o teoretycznym pluralizmie trzeciego okresu (badanie miejskich kultur, nowych społeczno-kulturowych środowisk tematycznych, czy procesów miejskich rozpatrywanych w kontekście globalizacji), to jednak wszystkie je łączy nadawanie najwyższego priorytetu globalizacji. Występuje ona „jako zmienna wyjaśniająca,

determinująca procesy społeczne zarówno w miastach, jak i całych społeczeństwach” [2015:17-18].

Współczesne miasta są bowiem silnie osadzone w sieci globalnych miast, będącą przestrzenią wielu możliwości, potencjałów gospodarczych, politycznych, wysoko wyspecjalizowanych usług<sup>7</sup> i najprawdopodobniej jedną z najbardziej strategicznych przestrzeni, w której powstają nowe tożsamości, ale i społeczności. Jest to przestrzeń, która jest skoncentrowana zarówno na miejscu, jak i ma transterytorialny charakter, łącząc niejednokrotnie miejsca znacznie oddalone od siebie w sensie geograficznym. Migruje zatem w niej nie tylko kapitał społeczny, kulturowy, ale i ludzie, zarówno bogaci (profesjonalna siła robocza), jak i biedni (stanowiący większość pracowników) [Sassen 2000:92]. Miasta przez cały ten czas pozostają konkretnymi miejscami. To w nich i dzięki nim urzeczywistnia się globalizacja<sup>8</sup>. Zatem nie są to już jedynie *cities* (miasta), a *global cities*<sup>9</sup> (miasta globalne), w których wielość procesów globalizacyjnych przyjmuje konkretne, lokalne formy, a trendy oddziałują ze sobą w wyraźny, ale i złożony sposób. Dlatego właśnie tutaj powinno odbywać się studiowanie tego co globalne [Sassen 2007:104; por. Gałkowski 2008:97-98]. Świat, wbrew temu o czym pisał Marshall McLuhan [2021], nie skurczył się do rozmiarów wioski stanowiącej jednorodną całość. Wręcz przeciwnie zamiast „globalnej wioski” mamy do czynienia z „globalnym miastem”, które choć zespolone, ma niezwykle zróżnicowany charakter, jest kombinacją licznych kultur, koncepcji oraz stylów życia [Korporowicz 2016:25]. Jak ogromny potencjał drzemie w miastach<sup>10</sup> pokazują dane Departamentu ds. Ekonomicznych i Społecznych Narodów Zjednoczonych zawarte w raporcie *The World's Cities* [2018], według których szacuje się, że w 2018 r. już 55,3% ludności mieszkało w miastach. Do 2030 roku tereny miejskie ma zamieszkiwać 60% osób na całym świecie, z czego aż 28% będzie skupione w miastach z co najmniej milionem mieszkańców. A to właśnie te miasta mają kluczowe znaczenie. Są nie tylko najbardziej zaawansowanymi formami przestrzeni społeczeństwa

---

<sup>7</sup> Peter Hall [2005] wyróżnia cztery typy usług: 1. Finanse i usługi biznesowe (bankowo-ubezpieczeniowe, komercyjne usługi biznesowe, takie jak prawo, księgowość, reklama i public relations oraz usługi obejmujące architekturę, inżynierię lądową, wzornictwo przemysłowe i modę); 2. „Władza i wpływy” (rząd krajowy, organizacje ponadnarodowe takie jak ONZ i OECD oraz korporacje transnarodowe); 3. Przemysły kreatywne i kulturalne (sztuki sceniczne jak teatr, opera, balet, koncerty), muzea, galerie, wystawy, media drukowane i elektroniczne); 4. Turystyka (zarówno biznesowa, jak i wypoczynkowa, w tym hotele, restauracje, bary, usługi rozrywkowe i transportowe) [2005:2].

<sup>8</sup> Roland Robertson [1995] mówił o glocalizacji, stanowiącej połączenie globalnych czynników z ich lokalnymi wersjami, jako o przeciwwadze dla globalizacji.

<sup>9</sup> Termin miasto globalne w kontekście współczesnych metropolii zdefiniowała Saskia Sassen [2001].

<sup>10</sup> Są także podejścia mówiące o kurczeniu się miast (*shrinking cities*) W latach 2002-2008 z inicjatywy Federalnej Fundacji Kultury realizowano projekt pn. *Schrumpfende Städte* (kurczące się miasta) - <http://www.shrinkingcities.com>. Inne zjawisko to *urban sprawl* czyli niekontrolowane rozrastanie się przedmieść. Z kolei o upadku miast pisze m.in. Krzysztof Nawratek [2008].

sieciowego [Castells 2007], ale w nich także znajdują się siedziby międzynarodowych organizacji (politycznych, kulturalnych), a także centrale korporacji [por. Minkner, Drosik et.al. 2019:422].

Definiowanie miasta dostarcza jego badaczom licznych trudności. Szereg krajów wypracowało na przykład własne definicje miast i obszarów miejskich, sprowadzając je do wymiaru formalnego (aspektów ludnościowych lub prawno-administracyjnych), posługując się przy tym całkowicie odmiennymi kryteriami takimi jak gęstość zaludnienia, liczba mieszkańców, odsetek ludności nierolniczej lub funkcja administracyjna [Majer 2020:14]. Nawet w obrębie definicji posługujących wielkością i gęstością zaludnienia występują znaczące różnice. Według raportu *Applying the Degree of Urbanisation — A methodological manual to define cities, towns and rural areas for international comparisons* [2021]:

1. ze 103 krajów, które posługują się wymogiem stosowania minimalnej wielkości populacji do definiowania obszarów miejskich, aż 84 z nich stosuje próg 5 000 lub mniej mieszkańców;
2. w Japonii określono minimalny próg wielkości populacji na 50 000 mieszkańców;
3. Chiny i Seszele stosują próg minimalnej gęstości zaludnienia wynoszący 1500 mieszkańców na km<sup>2</sup>. [2021:17].

W związku z powyższym w Danii miastem jest ośrodek zamieszkały przez 200 osób, w Argentynie przez 2000, natomiast w Indiach to już wymóg 5000 mieszkańców [Dijkstra et. al. 2020]. Kraje te operują także specyficznymi wskaźnikami, w odmienny sposób prowadzą statystykę publiczną, co niesie za sobą nie tylko poważne konsekwencje w postaci nieścisłości i niemożności uchwycenia cech konstytutywnych miasta, ale również utrudnia, a nawet uniemożliwia prowadzenie rzetelnych analiz porównawczych [por. Jałowicki 1972; Ostrowski 1975; Matyja 2017].

Z tego też względu powstała inicjatywa, która miała za zadanie opracowanie ogólnoświatowej definicji, a także metodologii umożliwiającej międzynarodowe porównania, poprawę jakości miejskich i wiejskich statystyk, w celu wsparcia krajowych polityk i inwestycji. W pracach od 2016 roku uczestniczyło sześć organizacji: Komisja Europejska, Organizacja Narodów Zjednoczonych ds. Wyżywienia i Rolnictwa (FAO), Program Narodów Zjednoczonych ds. Osiedli Ludzkich (ONZ-Habitat), Międzynarodowa Organizacja Pracy (MOP), Organizacja Współpracy Gospodarczej i Rozwoju (OECD) oraz Bank Światowy. W tym czasie w 20 krajach przeprowadzono badanie nt. opinii dotyczących koncepcji ogólnoświatowej definicji. Ponadto 12 państw uczestniczyło w projektach pilotażowych,

w których porównywano ogólnoswiatową definicję z jej odpowiednikami krajowymi i oceniano wynikające z tego różnice. Nowa wykładnia uwzględnia stopień urbanizacji identyfikując miasta, miasta i obszary średnio zaludnione oraz obszary wiejskie. Uzupełnia ona zatem dotychczasowe kontinuum miejsko-wiejskie o trzeci obszar, stosuje te same progi dotyczące wielkości i gęstości populacji na całym świecie, charakteryzuje obszary niezależnie od ich dostępu do usług i przede wszystkim proponuje opłacalne rozwiązanie, które można stosować z wykorzystaniem istniejących zbiorów danych. Przecistawianie sobie kultury miejskiej i wiejskiej oraz utrzymywanie, że zarówno miejskość, jak i wiejskość mają charakter stopniowalny stosował już Robert Redfield [1947] w swojej koncepcji *folk-urban*. Badanie różnych cech społecznych, kulturowych i ekonomicznych poszczególnych zbiorowości pozwalało według niego na umieszczanie tychże zbiorowości w różnych momentach ścieżki ewolucyjnej i przyjęcie stanowiska, że mogą one być w różnym stopniu miejskie lub wiejskie. Należy jednak zauważyć, że Redfield [1947] rozwijał podejście zaproponowane przez Pitrima Sorokina, Charlesa Galpina i Carla Zimmermana [1930], którzy przyjęli, że występują fundamentalne różnice pomiędzy miastem a wsią, takie jak: różnice w zatrudnieniu, stan środowiska, wielkość populacji, gęstość zaludnienia, homogeniczność i heterogeniczność populacji, społeczna stratyfikacja i zróżnicowanie oraz ruchliwość społeczna [1930:186-239].

Interesujące jest również to o czym pisał Ferdinand Tönnies [2008]. Według niego zewnętrzne formy współistnienia, jakie daje naturalna wola i wspólnota to zarówno dom, wieś, jak i miasto. Nie dość, że są to w ogóle stałe typy życia rzeczywistego i historycznego, to jeszcze występują one także we wczesnych i środkowych fazach rozwoju stowarzyszenia. Jednak w tym momencie Tönnies [2008] dokonuje rozróżnienia, w którym to miasto jest najwyższą i w największym stopniu złożoną formą współistnienia. Z kolei zakładając, że dom posiada rodzinną strukturę, to już w przypadku wsi i miasta mówić należy o strukturze terytorialnej. I tutaj Tönnies [2008] wprowadza stopniowalność i zauważa, że i miasto, i wieś w jakimś zakresie mają cechy rodzinne, chociaż miasto ma ich zdecydowanie mniej, a duże miasto traci te cechy już całkowicie [2008:320-321].

Na marginesie warto również wspomnieć, że w jednym z nurtów, o których wspomina Czesław Stanisław Bartnik [1993] miasto postrzega się w kategoriach negatywnych i przeciwstawia się mu wieś, gdzie można, w odróżnieniu od miasta, prowadzić szczęśliwe i w zgodzie z naturą życie. Takie stawianie miasta w opozycji do wsi i nadawanie mu cech pejoratywnych, a procesom w nim zachodzącym (między innymi związanym z modernizacją) przypisywanie zdolności do demoralizacji jego mieszkańców przy jednoczesnym traktowaniu wsi jako tej, która pozwala żyć godnie, w zgodzie z naturą i tradycją, doprowadziło

w konsekwencji do wykształcenia się mitu antyurbanistycznego. Elżbieta Rybicka [2003] zauważa, że był on silnie obecny w literaturze w XIX i XX wieku, chociaż w zasadzie przewijał się już od czasów biblijnych. Należy nadmienić, że nigdy w zasadzie nie dokonywano waloryzacji konkretnych miejskich przestrzeni, ale operowano miastem uogólnionym, jego alegorią.

Inną wykładnię, którą odnajdujemy w opracowaniu *Miasta przyszłości. Wyzwania, wizje, perspektywy* [2011], proponowała już wiele lat wcześniej Komisja Europejska oraz Organizacja Współpracy Gospodarczej i Rozwoju, stanowiąc, że:

1. miasto to co najmniej jedna gmina;
2. przynajmniej połowa mieszkańców miasta zamieszkuje jego centrum;
3. centrum miasta liczy co najmniej 50000 mieszkańców. Składa się z klastrow o dużej gęstości, złożonych z sąsiadujących komórek siatki o powierzchni 1 km<sup>2</sup> i gęstości zaludnienia co najmniej 1500 mieszkańców na km<sup>2</sup> oraz z osobno wypełnionymi lukami [2011:107; por. Dijkstra, Poelman, Veneri 2019:4].

Również w tym przypadku starano się zaproponować taką wykładnię, która umożliwi prowadzenie badań porównawczych. Ustalono, że wytyczanie miast nie będzie odbywało się w oparciu o ich granice administracyjne, ale będzie uwzględniało przede wszystkim funkcje gospodarcze, które pozwolą na określenie potencjału danego ośrodka miejskiego [Matyja 2017:7].

Komisja Europejska i Organizacja Współpracy Gospodarczej i Rozwoju korzystają również z definicji opartej na kryterium zasięgu strefy dojazdów do pracy. Przyjmuje się, że każde z miast jest ośrodkiem przyległej lub policentrycznej strefy. Przy czym łącznie miasta i ich strefy dojazdowe obejmują 60% ludności Unii Europejskiej [Majer 2020:16]. Na podstawie modeli dojazdów do pracy można sformułować obszar funkcjonalny podejmując kolejno następujące kroki:

1. zakłada się, że jeżeli 15% ludności pracującej mieszka w jednym mieście i pracuje w drugim, to wówczas miasta te traktuje się łącznie, jako jedno miejsce docelowe;
2. określa się wszystkie gminy, w których minimum 15% zatrudnionych mieszkańców pracuje w danym mieście;
3. gminy otoczone przez jeden obszar funkcjonalny są włączane, nie bierze się natomiast pod uwagę gmin nieprzylegających do obszaru [Miasta przyszłości 2011:107].

Dojazdy do pracy generują specyficzną kategorię mieszkańców miast. Już w 1972 roku o ludności niestącej w miastach pisał Paweł Rybicki w swojej pracy zatytułowanej „Społeczeństwo miejskie”. Zresztą wspomina on również o silnych związkach z miastem jako ośrodkiem zatrudnienia (pomimo wielu zróżnicowanych motywów wyboru życia i mieszkania poza centrum miasta).

Powszechnie stosowanym rozumieniem miasta jest nawiązanie do jego „statusu administracyjnego oraz granic jednostki podziału terytorialnego” [por. Matyja 2017:6]. Dostrzega się tutaj silne odniesienie do klasycznych wizji, w których miasto opisywano przede wszystkim w kategoriach fizycznych i przestrzennych, takich jak wielkość oraz gęstość zaludnienia [Häußermann, Siebel 2013:103]. Louis Wirth [1938], zwracał uwagę, że takie definiowanie miasta jest zbyt arbitralne i mało satysfakcjonujące. Podważał obowiązującą wówczas definicję spisową, wedle której miasto to obszar jaki zamieszkuje minimum 2500 osób. Dla niego identycznie wyglądałaby sytuacja, w której kryterium ustanowiono by na 4.000, 8.000, 10.000 czy 100.000 mieszkańców. Choć przyznaje, że w ostatnim przypadku faktycznie można by odnieść wrażenie, że ma się bardziej do czynienia z miastem, aniżeli w sytuacji mniejszych liczebności [1938:4]. Hartmut Häußermann i Walter Siebel [2013] odnosząc się do krytyki opisywania miasta za pomocą wielkości i gęstości, zauważają, że obie te kategorie nie należą do społecznych, a wszelkie próby interpretowania zjawisk społecznych za pomocą kategorii pozaspołecznych nieuchronnie prowadzi do ideologicznych konstrukcji. W rezultacie to wielkie miasta obarczane są odpowiedzialnością za społeczne i polityczne konsekwencje kapitalistycznego procesu industrializacji miast [2013:104]. Martina Löw [2018] przywołując Häußermanna i Siebela dodaje, że ani przestrzeń, ani wielkie miasto „nie są odpowiedzialne za problemy społeczne, takie jak przestępczość, lecz można je wyjaśnić, jedynie wychodząc od struktur ogólnospołecznych”. Krytykuje ona także tych dwóch badaczy za brak refleksji dotyczącej tego, „jak struktury społeczne wpływają na struktury przestrzenne lub jak struktury przestrzenne kształtują zachowania społeczne [2018:60].

Mark Gottdiener, Leslie Budd i Panu Lehtovuori [2016] wskazują, że miasto to określona granicami przestrzeń, którą zamieszkuje stosunkowo duża i heterogeniczna pod względem kulturowym populacja. Zauważają również, że mimo wielu lat badań nie ma dowodów na poparcie podejścia Wirtha. Oczywiście wielkość, gęstość i niejednorodność są silnie związane z miastami, zwłaszcza gdy te zmienne są duże, ale zwiększanie którejkolwiek z nich, pojedynczo lub łącznie, niekoniecznie powoduje „zwiększenie miejskości”. Niektóre stosunkowo mniejsze miasta, takie jak San Francisco, są „bardzo miejskie” i zróżnicowane, inne większe, takie jak Indianapolis czy Nashville, są znacznie „mniej miejskie”. Ujęcie Wirtha



nie bierze pod uwagę, jak różne kultury narodowe determinują ścieżkę rozwoju miast [2016:3-5].

Zwracając uwagę na aspekt społeczny miast, nie można pominąć kwestii ich heterogeniczności, korespondującej zresztą ze złożonością ludzkiej natury. Podobnie jak ludzie, miasta posiadają pewne cechy powszechne, ale i specyficzne, przesądzające o ich wyjątkowości i niepowtarzalności. Dlatego Anna Karwińska [2004] proponuje podział na miasto uniwersalne i miasto unikatowe. Miasto to wielorakie typy aktywności społecznej, ekonomicznej i politycznej, złożoność struktur, wielopłaszczyznowość powiązań [Majer 2010:123; por. Karwińska 2011:256]. W Nowej Karcie Ateńskiej [2003] zawarto nie bez powodu wiele odniesień do różnorodności charakteru i tożsamości miast i regionów oraz wielokulturowego bogactwa. Różnorodność kulturowa może nieść za sobą zarówno szanse, jak i zagrożenia. Z jednej strony jest to więc okazja do wzmacniania kapitałów lokalnych (intelektualnego, społecznego i kulturowego), z drugiej zagrożenie wystąpienia zachowań dyskryminacyjnych, konfliktowych oraz problemów o różnym nasileniu i odmiennym charakterze [Karwińska 2018:103]. Kevin Lynch [2010] zwracał uwagę, że nie sposób utrzymać miasta na jednakowo wysokim poziomie. Wielu mieszkańców nawet nie wie jak to jest żyć w atrakcyjnym i przyjaznym miejscu, i w jaki sposób spójnie i odpowiednio zaprojektowana przestrzeń mogłaby się przełożyć na ich dobre życie [2010: 223-224]. Jan Gehl [2014] wychodzi z założenia, że ludzie nawet w odległych zakątkach świata mają podobne marzenia i potrzeby i zbieżną wizję rozwiązywania pojawiających się problemów. Wszyscy oni posiadają zestaw podstawowych modeli zachowań, poruszają się po mieście, mają określoną możliwość ruchu i podobnie odczuwają miasto. Dobre życie może zatem zapewnić miasto ujmowane jako miejsce spotkań, pełne szacunku i godności [2014:229]. W mieście ludzie podejmują różnego rodzaju aktywności, które można sklasyfikować jako społeczne (zabawa z dziećmi w parku, na placu zabaw), konieczne (praca) lub opcjonalne (spacer) [Gehl 2009]. Przyjmuje się, że przewaga podejmowanych w mieście aktywności o charakterze społecznym i opcjonalnym dowodzi tego, że miejska przestrzeń publiczna jest na tyle atrakcyjna, że zachęca do przebywania poza domem z innymi ludźmi [Bierwiazzonek 2015:14]. Punktem wyjścia przy projektowaniu miast zawsze powinni być ludzie, bo to przecież przestrzeń, w której przebywają oni razem i jest to zarazem ponadczasowa i stanowiąca o istocie miasta cecha [Sławek 2010:18; Bierwiazzonek, Nawrocki 2017:49]. Miasto to nie dzieło przypadku, ale odpowiedź na potrzeby mieszkańców, w określonym miejscu i czasie [Koterba 2017:117]. Ta koncepcja, chociaż słuszna w założeniu, może być kojarzona z utopijną wizją Waltera Gropiusa, założyciela Bauhausu, szkoły która miała kształcić artystów projektujących na użytek

społeczeństwa. Szkoła zapoczątkowała ideę projektowania osiedli uwzględniających aktualne potrzeby jego przyszłych mieszkańców. W taki oto sposób powstało w niemieckim Dessau pierwsze robotnicze osiedle składające się z ponad trzystu szeregowo ustawionych domów. Każdy dom posiadał znacznych rozmiarów ogród z przeznaczeniem na uprawę warzyw i owoców. Osiedle zostało pomyślane w taki sposób, żeby koszty jego budowy były jak najniższe, a co za tym idzie dostępne dla niezamożnych robotników. Le Corbusier z kolei wywołał ożywioną dyskusję swoimi planami przebudowy centrum Paryża. W związku z tym, że było ono niesamowicie zatłoczone, chciał je zamienić w miasto-ogród. Zgodnie z jego pomysłem centrum miasta miało zostać wyburzone (z zachowaniem jedynie najcenniejszych zabytków), a w to miejsce powstać przestronne osiedle „Plan Voisin”.

Miasto składa się z dwóch uzupełniających się i wpływających na siebie podsystemów: urbanistycznego i społecznego [Wallis 1990:45], ale przede wszystkim stanowi specyficzny i kompletny mechanizm uspołeczniania, gdzie motywem przewodnim i punktem odniesienia są zurbanizowane przestrzenie z całą ich zawartością. Mechanizm ten niesie za sobą następujące konsekwencje: po pierwsze zarówno jednostki, fauna i flora, jak i wszelkie wytwory człowieka (technologie, przedmioty, instytucje i organizacje) zostają włączone do ludzkich wspólnot. Po drugie jednostki otrzymują rozmaite kompetencje (techniczne, komunikacyjne, percepcyjne, geolokalizacyjne, oraz te pozwalające na wyrażanie i rozpoznawanie uczuć, ich kontrolę oraz na adaptację do środowiska, stworzonego przez człowieka. Po trzecie jednostka, dzięki posiadanym zasobom, ma możliwość samodzielnego działania. Zasoby z kolei przekładają się na zdolność partycypowania w przebiegu „modelującego nas procesu włączania do życia społecznego, korygowania go i współtworzenia jego specyfiki(…)” [Krajewski 2011:112-113].

Miasto jest fenomenem, zarówno pod względem społecznym, jak i kulturowym, a jego przestrzeń stwarza możliwość obcowania z innymi i to zarówno „swoimi”, jak i „obcymi”. Jacek Gyurkovich [2007] porównuje miasto do salonu towarzyskiego jako miejsca spotkań, odpoczynku, pracy, ale i przestrzeni dla kultury i rozmaitych artystycznych przedsięwzięć. W miastach dzieją się rzeczy zarówno zwykłe i codzienne, jak i ważne i podniosłe. Dla wszystkich tych aktywności kluczowa jest przestrzeń [por. Bierwiaczonek 2016; Gyurkovich 2007].

## 1.2. Kategoria „przestrzeni publicznej” w koncepcjach teoretycznych socjologii

W miastach mamy do czynienia z różnymi rodzajami przestrzeni, ale jedna z nich wzbudza najwięcej emocji i to dzięki niej miast nie sprowadza się jedynie do struktur administracyjnych, ludnościowych czy ekonomicznych. Przestrzeń ta, jest obiektem troski zarówno ze strony zarządzających miastami, czego przejawem są wszelkiego rodzaju projekty rewitalizacyjne, czy te związane z odnową miast, jak i samych mieszkańców. Przestrzeni tej się doświadcza, ale i doświadcza się obecności innych korzystających z niej osób. Mowa oczywiście o przestrzeni publicznej, a więc całej sieci ulic i placów, z zielenią, budynkami, pomnikami oraz sztuką [por. Bierwiazonek 2016; Dymnicka 2013].

Pojęciem przestrzeni publicznej, pozornie uznawanym za dość oczywiste, chętnie posługują się przedstawiciele różnych dyscyplin, wykorzystując je w licznych i zarazem zróżnicowanych podejściach, zarówno teoretycznych, jak i badawczych. Jedni przestrzeń publiczną utożsamiają ze sferą publiczną, ahistoryzmem czy uniwersalizmem, inni uważają, że nie ma ona już jakiegokolwiek znaczenia [Nawratek 2008:74]. Pojawiają się także radykalne opinie zwiastujące jej koniec [Sorkin 1992; Mitchell 1995; Kohn 2004]. Tymczasem głoszenie homogenizacji w doświadczaniu przestrzeni publicznych, rozpisywanie się o trendach prywatyzacyjnych, których następstwem jest upadek przestrzeni publicznych, wszechogarniającej komercjalizacji i zjawisku wykluczenia, jest sygnałem stosowania bardzo wąskiej perspektywy. Pomija się bowiem szereg ważnych kwestii, takich jak istnienie wielu typów przestrzeni, ich różnorodność, i co najważniejsze występowanie odmiennych modeli rozwoju miast i ich przestrzeni [Carmona, de Magalhães, Hammond 2008:60; por. Bierwiazonek, Nawrocki 2012:23; Bierwiazonek, Nawrocki 2017:50].

Zanik przestrzeni publicznych jest najczęściej pojawiającą się krytyką miast. Krzysztof Nawratek [2008] uważa, że dyskusja nad tym procesem jest bezzasadna, ponieważ przestrzenie publiczne:

„Utraciły swój sens polityczny i dziś są dekoracjami w opuszczonym teatrze. Oczywiście, przestrzeń publiczna nadal jest przestrzenią, w której spotykają się różni ludzie, jednak walka o przestrzenie publiczne jako takie jest pudrowaniem trupa” [2008:74].

Nawratka [2008] zdecydowanie bardziej interesuje, ale i niepokoi, zmiana proporcji w zakresie własności prywatnej w miastach, kiedy to przestrzenie publiczne zastępuje się

przestrzeniami komercyjnymi, a obywatela, obywatelem-konsumentem [2008:74]. Margaret Kohn [2004] zauważa jednak, że truzimem jest stwierdzenie, że zanikanie przestrzeni publicznych jest spowodowane ich prywatyzacją. Nie chodzi tutaj o prywatyzację w wąskim znaczeniu, stosunkowo rzadką, a polegającą na sprzedaży majątku państwowego podmiotom fizycznym lub korporacjom. Niepokoić może sytuacja, w której zaczyna dominować<sup>11</sup> w miastach własność prywatna pod postacią przestrzeni komercyjnych, takich jak centra handlowe, czy parki tematyczne. Niektórzy utrzymują, że zmiana ta po prostu odzwierciedla preferencje konsumentów; inni natomiast twierdzą, że to struktury gospodarcze kształtują ich potrzeby [2004:3]. Bez względu na to jak rozstrzygniemy tę kwestię, przestrzeń publiczna zdaje się być artefaktem minionej epoki, epoki o innej wrażliwości i spojrzeniu na sprawy porządku i bezpieczeństwa publicznego. Wówczas to przestrzenie publiczne były stabilne, wyraźnie zdefiniowane oraz dostępne dla wszystkich. Z drugiej strony obrazy dawnych przestrzeni są mocno wyidealizowane. Sfera publiczna w miastach nigdy nie była inkluzywna, a przestrzenie publiczne były nie tylko miejscem i źródłem konfliktów, ale również przez te konflikty były wytwarzane [Mitchell 2010: 94; por. Kohn 2004:12; Massey 2005]. Z jednej strony miasta pełniły funkcję integracyjną, bowiem w ich przestrzeniach ścierały się płcie, klasy, pochodzenie i niezliczone tożsamości, z drugiej stanowiły doskonałe miejsca dla pojawienia się takich zjawisk jak marginalizacja, czy przemoc [Berking, Frank, Frers, Löw et.al. 2006:9]. Zatem krytyka prywatyzacji, pośrednio lub bezpośrednio, opiera się na nostalgicznej wizji, że to co było wcześniej, było autentyczne i stanowiło prawdziwą wspólnotę. I chociaż jak wskazuje Dorota Wantuch-Matla [2016] prywatyzacja, czy komercjalizacja przestrzeni publicznych budzi skojarzenia pejoratywne, to jednak odpowiednio sterowana, może przyczynić się do podnoszenia jakości miejskich przestrzeni publicznych dzięki chociażby funduszom prywatnych inwestorów [2016:72].

Przyjmując nieco inną optykę, należy zauważyć, że niemal w każdym mieście mamy do czynienia z przestrzeniami. Jedne wzbudzają zachwyt, inne dają powody do niezadowolenia. Szczególną rolę odgrywa tutaj przestrzeń publiczna, stanowiąca „swoisty kod genetyczny miasta”, który dzięki swojemu głównemu nośnikowi, czyli kulturze, utrwała kształt przestrzeni, może również wspomagać miasto w procesach odbudowy ze zniszczeń, czy degradacji [Lorens

---

<sup>11</sup> Kohn [2004] stoi na stanowisku, że w prywatnych przestrzeniach – w przeciwieństwie do ich publicznych odpowiedników – nie ma obowiązku wyrażania zgody na działalność religijną, wiece polityczne itp. A ponieważ większość naszego życia toczy się w przestrzeniach prywatnych, małe szansa na różne działania polityczne [2004: 3-4]. Nawrotek [2004] o przestrzeniach prywatnych mówi w kategoriach opresyjnych, oddzielających to co lepsze od tego co gorsze. Ale to lepsze trzeba wciąż pilnować, żeby się nie zepsuło. Regulaminy osiedli zamkniętych, centrów handlowych, biurowców porównuje do władzy dyscyplinującej Foucaulta [2008:75].

2010:6]. Przestrzenie są też „oknem na duszę miasta”, ważnym czynnikiem kształtującym wizję życia społecznego w miastach, zarówno dla mieszkańców, jak i dla turystów, czy osób dojeżdżających do pracy. Przestrzenie są także miejscem<sup>12</sup>, gdzie miesza się „obcy”, uczą nas zatem otwartości na nich i tolerancji [Zukin 1995:259]. Zgodnie z przeciwnym stanowiskiem w przestrzeniach miejskich może również dochodzić do segregacji, kiedy w ludziach włączają się mechanizmy obronne przez „obcymi” i kiedy przeważa chęć przebywania głównie wśród „swoich”. Przestrzenie mogą sprzyjać więc zarówno pozytywnym, jak i negatywnym zachowaniom w stosunku do „obcych”. Po pierwsze kiedy w naszej przestrzeni pojawiają się „obcy” rodzi się potrzeba ponownego uaktualnienia tego jak postrzegamy nie tylko siebie, grupę własną, ale i tych „obcych”, a to bezwzględnie wymaga od nas podjęcia pewnego wysiłku. Po drugie wiele zależy od tego czy, zarówno „swoi”, jak i „obcy” mogą wykazać się odpowiednimi kompetencjami międzykulturowymi, których to proces nabywania pogłębia się właśnie w bezpośrednich kontaktach „swoich” i „obcych”, ale też wskutek takich kontaktów podlega kolejnym modyfikacjom [por. Wiśniewski 2016; Nikitorowicz i in. 2013]. Przemysław Kisiel [2017] porównuje przestrzenie publiczne do „społecznego laboratorium”, w którym przeprowadzane są testy na „wielokulturowość”. Zwraca przy okazji uwagę, że brak wypracowanych i uzgodnionych wspólnie reguł kulturowych doprowadza do chaosu, który może przerodzić się również w jawny konflikt. Co jednak istotne:

„Ich obecność jednakże nie musi dowodzić rzeczywistej wielokulturowości miasta, gdyż mogą one być kształtowane pod dominującym wpływem jednej z kultur, co oznacza, że przedstawiciele pozostałych kultur muszą się dostosować. A to rodzi nie jawny, lecz ukryty konflikt” [2017:66-67].

Jałowicki [1982] proponuje zatem podział na przestrzenie: „dobre”, a więc bezpieczne, zapewniające swobodę i wolność, stwarzające niczym nie ograniczone perspektywy i „złe” czyli niebezpieczne oraz tłumiące wszelkiego rodzaju możliwości oraz degradujące zarówno w wymiarze fizycznym, jak i moralnym.

---

<sup>12</sup> Miejsce jest definiowane na wiele różnych sposobów. Na przykład Yi-Fu Tuan [1987] stawiał je niejako w opozycji do przestrzeni. Miejsce bowiem kojarzył z zatrzymaniem się, spoczynkiem. Było dla niego przestrzenią uczłowieczoną, przepełnioną wieloma osobistymi doświadczeniami, kojarzoną z bezpieczeństwem. Przestrzeń natomiast to wolność, możliwość ruchu, przemieszczania się. Michel de Certeau [2008] z kolei nie stawia miejsca w opozycji do przestrzeni i dla niego przestrzeń to miejsce praktykowane. Chociaż w centrum rozważań pojawia się u niego ruch/brak ruchu. I znowu, miejsce i u niego związane jest z brakiem ruchu, statycznością, natomiast przestrzeń przepełniona jest ruchem i działaniem, „krzyżowaniem się ciał w ruchu”, „wektorami kierunku”. Na przykładzie ulicy pokazuje, że staje się ona przestrzenią dopiero wówczas, kiedy poruszają się po niej ludzie. Pusta ulica, chociaż posiada pewien potencjał, pozostaje jednak tylko drogą [por. Jałowicki 2011].

Jednakże ani pierwsze podejście zwiastujące koniec przestrzeni publicznych, ani drugie, podkreślające ich znaczenie dla współczesnych miast i ich mieszkańców, nie ułatwiają sprecyzowania omawianego pojęcia. Poza tym klasyczny sposób ich opisywania jest niewystarczający, bowiem nie przystaje do dynamicznie rozwijających i zmieniających się miast [por. Bierwiaczonek, Nawrocki 2017:50]. Nie ułatwia tego również wielość refleksji nad przestrzenią publiczną, o której piszą Mathew Carmona, Claudio de Magalhães i Leo Hammond [2008]. Przedstawiają oni 12 podejść, wśród których wyróżniają perspektywę:

1. socjologiczną skoncentrowaną na przestrzeni postrzeganej jako przestrzeni bezosobowych i abstrakcyjnych relacji; pełnej galerii handlowych, telewizji i innych ogólnoswiatowych sieci; zamieszkałą przez „obcych”;
2. polegającą na doświadczaniu przestrzeni pojmowanej jako: własność publiczna (w tej tradycyjnej definicji właścicielem przestrzeni jest rząd lub państwo); przestrzeń semiotyczna (złożona z „tożsamości przestrzennych, skłaniających do rywalizacji i segregacji); sfera publiczna (gdzie mieszkańcy mogą wchodzić w relacje społeczne lub polityczne);
3. skupioną na relacjach władzy, której efektem jest istnienie zarówno prywatnych, jak i publicznych przestrzeni, z różnego rodzaju ograniczeniami dostępu oraz aktywności. Rozróżnia się tutaj dwa typy przestrzeni: publiczną i reprezentacji;
4. będącą podróżą od wizji do rzeczywistości i nawiązującym do Lefebvre’a podziałem na przestrzeń praktyk społecznych (zawłaszczaną, użytkową) oraz reprezentację przestrzeni (zaplanowaną, kontrolowaną). Przestrzeń postrzegana jest tutaj w wymiarze chronologicznym, jako rozwijająca się i zmieniająca w czasie;
5. skoncentrowaną na kontroli. W ostatnich latach obecne były dwie tendencje. Pierwsza polegająca na unikaniu przestrzeni publicznych i ucieczkę w przestrzeń prywatną. Spowodowane to było rosnącym niepokojem w obliczu nasilającej się przestępczości. Druga, gdzie atrakcyjność przestrzeni publicznych skłaniała do przebywania poza domem i korzystania z licznych rozrywek. W obu przestrzeniach poczucie bezpieczeństwa zapewniać miały środki kontroli, takie jak monitoring, wykluczenie niechcianych grup, czy działania egzekwujące stosowanie się do obowiązujących zasad. W przestrzeniach związanych z rozrywką dążono do zapewnienia odpowiedniego nastroju i stymulację w celu przyciągania jak największej liczby osób, przez co chciano zachęcać odwiedzających do samokontroli;
6. rozpatrującą przestrzeń pod kątem jej zdolności adaptacyjnych, inaczej przebiegających w przestrzeniach wyraźnie określonych fizycznie czy jasno zdefiniowanych

(użytkownik albo przestrzega obowiązujących reguł zachowania, ale wycofuje się z przebywania w nich), a inaczej w przestrzeniach niedookreślonych, doraźnych, bez wyraźnie zaplanowanych funkcji;

7. polegającą na różnych strategiach wykluczania, co doskonale obrazuje pięć różnych typów przestrzeni:
  - ukradkowa (*stealthy space*) – dostępność jest tutaj celowo zakamuflowana
  - niepewna (*slippery space*) – trudno do niej dotrzeć ze względu na zawiłą, długą drogę
  - nieprzystępna (*crusty space*) – dostęp do niej utrudniają mury, bramy czy punkty kontrolne
  - kolczasta (*prickly space*) – na przykład źle zaprojektowane meble miejskie, zniechęcające do dłuższego przebywania w danym miejscu
  - ograniczona (w sensie kontroli) (*jittery space*) – stale monitorowana
8. ogniskującą się wokół włączania i akceptacji odmienności i różnorodności. Przestrzenie otwarte, o niejasno określonych granicach cechuje społeczna różnorodność (karnawały, festiwale, parki publiczne), natomiast w przestrzeniach zamkniętych, o wyraźnie zaznaczonych granicach częściej dochodzi do wykluczania osób, które nie do końca „pasują” do danej przestrzeni (np. kościoły, niektóre centra handlowe, szkoły);
9. uwzględniającą klientelę przestrzeni. O tym, z jakim typem przestrzeni mamy do czynienia decydują grupy w niej przebywające, i tak wyróżnić możemy przestrzeń, gdzie dominuje sektor gospodarczy, ale też na przykład przestrzeń zmarginalizowaną pełną dewiacji i deprywacji;
10. opisywania przestrzeni poprzez zaangażowanie społeczne i formę działania. Wyróżnia się tutaj pięć typów przestrzeni: miejsca codziennego użytkowania, miejsca znaczące (różnią się w zależności od użytkownika ponieważ odnoszą się do ich osobistych skojarzeń z tymi przestrzeniami), środowisko społeczne (poprzez odpowiednie zaprojektowanie zachęca do spotkań towarzyskich, zarówno przelotnych, jak i tych bardziej znaczących), miejsca odosobnienia (przebywa się w nich samotnie z własnymi przemyśleniami, lub w małej grupie przyjaciół) oraz przestrzenie negatywne (w jakich niektórzy mogą doświadczyć antyspołecznych zachowań, takich jak: rasizm);
11. charakteryzowania przestrzeni publicznej poprzez jej fizyczny charakter (duże i szerokie place, amorficzne skwery);

12. postrzegania przestrzeni przez pryzmat ich funkcji, które prowadzą do różnych typologizacji, jak chociażby propozycja Gehla i Gemzøe wyróżniających 39 typów „nowych” przestrzeni pogrupowanych w pięć głównych grup: główne place miejskie (rynki), przestrzenie rekreacyjne, skwery, deptaki, przestrzenie symboliczne [2008:60-61].

Zaproponowaną przez Carmonę, de Magalhães i Hammonda typologię w zasadzie należałoby traktować jako wstęp do szerszych analiz. Co prawda zwracają oni uwagę na wielowymiarowość zjawiska, ale wyczerpująco go nie opisują [2012:30]. Ich propozycja jest silnie inspirowana charakteryzowaniem przez nich przestrzeni publicznej poprzez kwestię dostępności. W typologii zatem odnajdujemy wiele odniesień do ograniczeń, zawłaszczeń, kontroli, strategii wykluczania czy dychotomicznego podziału na przestrzeń otwartą i zamkniętą. Podobnie, to znaczy przez pryzmat dostępności, przestrzeń publiczną opisują między innymi Kazimierz Wejchert [1993], Małgorzata Dymnicka [2009] czy Ali Madanipour [2010].

Danuta Kochanowska [2010] z kolei wskazuje, że istnieją dwie powszechnie występujące formy przestrzeni publicznej oraz archetypy jej organizacji. Pierwszym z nich są ulice ukształtowane w sposób tradycyjny (trakty komunikacyjne z obiektami pełniącymi w znacznej mierze funkcje handlowo-usługowe). Jednoczesne występowanie funkcji komunikacyjnej z handlową powoduje wzbogacenie wachlarza zachowań użytkowników oraz intensywność ich kontaktów. Drugą stanowią place miejskie (również o rozszerzonych funkcjach). Biorąc pod uwagę ich znaczenie, tradycję, dużą przestrzeń, występowanie zieleni i różnych atrakcji (fontanny, rzeźby, obiekty publiczne) zakładać należy, że są w stanie przyciągać użytkowników na dłużej [2010:21]. Propozycja ta nie oznacza to jednak zamkniętego katalogu form organizacji przestrzeni, wskazać bowiem można wiele ich mutacji, jak na przykład bulwary, miejskie skwery, czy mające szczególnie charakter miejskie tereny zielone czy sportowe [2010:21].

Zdecydowanie bardziej rozszerzoną typologię, bazującą na dostępnej literaturze, proponują Bierwiazzonek i Nawrocki [2012], wyróżniając aż siedem typów miejskiej przestrzeni publicznej. Pierwszą grupę stanowią rynki i place miejskie uznawane za tradycyjne przestrzenie publiczne, szczególnie związane z miejskim centrum. W małych i średnich miastach są przestrzenią licznych i niesformalizowanych kontaktów pomiędzy mieszkańcami. Autorzy wskazują na istnienie jeszcze 2 podtypów w obrębie tej kategorii, a mianowicie: placów targowych i miejsc pamięci np. pomników, obelisków, figur świętych (oprócz przypisanych im funkcji symbolicznych, są także miejscem spotkań). Drugim rodzajem przestrzeni są ulice jako



najbardziej typowa przestrzeń w miastach, o której, jak zauważają autorzy, Jałowicki i Szczepański [2010:395] pisali: „Obszar pozbawiony ulicy przestaje być miastem” oraz, że są „zakodowaną historią miasta, pamięcią kolejnych pokoleń jego mieszkańców” [2010:99; por. Bierwiazzonek, Nawrocki 2012]. Przestrzeń publiczna to także tereny otwarte, zielone, rekreacyjne z kilkoma podtypami, takimi jak: parki miejskie, place zabaw, tereny sportowo-rekreacyjne, przestrzenie otwarte, ścieżki spacerowe i rowerowe, cmentarze lub zupełnie inna specyficzna kategoria jaką są wybrzeża rozumiane jako tereny znajdujące się nad brzegami rzek, jezior lub mórz, z przeznaczeniem zarówno rekreacyjnym, jak i handlowym (plaże, mola, pomosty). Kolejną kategorię stanowią przestrzenie prywatne z punktu widzenia prawnego, ale publiczne w sensie społecznym (centra handlowe (malle), centra i parki rozrywki, place korporacyjne). Przestrzeń publiczna to także tak zwane miejsca trzecie, miejsca spotkań i działań społecznych, będące prywatną własnością, jednakże posiadające publiczny charakter (kawiarnie, bary, bistra, kluby). Katalog proponowany przez Bierwiazzonek i Nawrockiego [2012] zamykają przestrzenie lokalne takie jak dzielnica, osiedle, ale także skwery i podwórka [2012:37-39]. Co istotne, pojawiających się w typologii Bierwiazzonek i Nawrockiego [2012] przestrzeni nie odnajdziemy w każdym mieście. Może to być zależne od skali miasta lub jego położenia. I tak place korporacyjne są charakterystyczne dla miast minimum dużych, a nadbrzeża występują jedynie w miastach zlokalizowanych nad zbiornikami czy ciekami wodnymi. Kolejnym ograniczeniem może być również niewytworzenie jakiegось przestrzeni, jak na przykład brak wytyczenia przestrzeni centralnej w niektórych miastach [Bierwiazzonek 2016:44].

Dynamicznie zmieniające się przestrzenie współczesnych miast, posługiwanie się nimi na potrzeby licznych orientacji teoretyczno-metodologicznych, powoduje, że tradycyjny sposób ich definiowania nie jest już wystarczający<sup>13</sup>. Nie zmienia to faktu, że w literaturze odnaleźć można wiele prób usystematyzowania tego pojęcia. Jednym z częściej pojawiających się podejść, jest to, które opisuje przestrzeń publiczną ze względu na jej dostępność [Ben, Gaus 1983; Madanipour 2010]. Dla Mirosławy Marody i Anny Gizy-Poleszczuk [2004] oznacza ona:

„(...)możliwość przyłączenia się do grona jej uczestników nowych, nieobecnych w nim wcześniej osób, z ich woli, nie zaś na podstawie powołania czy nominacji” [2004:273].

---

<sup>13</sup> *The framing of public space* to koncepcja zaproponowana przez Sharon Zukin [1995]. Ramy definicyjne miasta są określane w procesie negocjowania kto będzie użytkownikiem przestrzeni. Istotą są tutaj relacje pomiędzy bezpieczeństwem fizycznym, tożsamością kulturową i społecznością [1995:24].

O publicznym charakterze przestrzeni nie przesądza jednakże dostępność niczym nieograniczona. Marody i Giza-Poleszczuk [2004] podają przykład biblioteki publicznej, z której co prawda mogą korzystać tylko zapisani czytelnicy, ale może to zrobić każdy, kto spełnia określone warunki [2004:273]. Piotr Lorens [2010] natomiast wskazuje, że przestrzeń może być przez pewien czas ograniczana z uwagi na bezpieczeństwo lub sposób organizacji jej wykorzystania. Carmona, de Magalhães i Hammond [2008] przestrzeń publiczną również opisują w kategoriach dostępności i bez względu na to czy są to ulice, place, budynki mieszkalne, handlowe czy parki, zaznaczają, że przynajmniej w ciągu dnia dostęp do nich powinien być nieograniczony [2008:5].

Pozostałe definicje uwzględniają na przykład aspekty formalnoprawne, takie jak dysponowanie przestrzenią, jej funkcje, czy obecność w niej innych [Bierwiazzonek, Nawrocki 2012]. Z ostatnim aspektem polemizuje Lyn Lofland [2007] zauważając, że sama obecność ludzi w przestrzeni nie przesądza o jej charakterze, decyduje o tym gęstość relacji między użytkownikami tychże przestrzeni. Abstrahując od polemiki w tej kwestii, należy zauważyć, że przestrzeń publiczna jest areną, na której podejmowane są aktywności należące nie tylko do kategorii koniecznych czy związanych z czasem wolnym, jak na przykład szeroko pojętą rekreacją, ale również wszelkiego rodzaju przedsięwzięcia artystyczne. Przestrzeń publiczna stanowi zarówno miejsce, w którym artyści mogą tworzyć, a efekty ich prac udostępniane są niejako automatycznie, ale również dla mieszkańców czy turystów jest otwartą i ogólnodostępną „galerią”, gdzie z tą sztuką mogą obcować.

### **1.3. Formy realizacji sztuki w mieście**

Jeszcze pod koniec lat pięćdziesiątych XX wieku<sup>14</sup>, kiedy sztuka obecna była przede wszystkim w muzeach, galeriach czy kościołach, pojawiała się w miejscach publicznych jedynie jako element estetyzujący przestrzeń, związany z tożsamością lub podtrzymujący pamięć [Dymnicka 2013:153]. Na początku głównie w postaci abstrakcyjnych rzeźb czy

---

<sup>14</sup> Na Zachodzie inicjatywy związane ze sztuką publiczną zaczęły pojawiać się w latach sześćdziesiątych XX wieku. Jak zauważa Małgorzata Jacyno [2016] zbiegło się to z przybierającą wówczas na znaczeniu koncepcją „prawa do miasta”, której autorem był Henri Lefebvre. Zresztą właśnie sztuka publiczna chętnie podejmowała tę kwestię i w przestrzeni pojawiać zaczęły się już nie tylko „piękne obiekty”, ale przede wszystkim takie, które przekładały się na wytworzenie relacji czy wzmocnienie budowania życia wspólnotowego. W Polsce taką zmianę obserwuje się od lat dziewięćdziesiątych XX wieku, chociaż Jacyno [2016] proponuje żeby przyjąć, że już w latach siedemdziesiątych mieliśmy do czynienia z pierwszymi inicjatywami z obszaru sztuki publicznej [2016:204].

monumentalnych pomników, których, jak podkreśla Katarzyna Niziołek [2015], wymiar komunikacyjny jest niepełny. Są one odgórnie narzuconym komunikatem, pozbawiającym nas możliwości dialogu czy twórczego działania [2015:163], porównywanym do formy zamkniętej Oskara Hansena [2005]. Hansen określając formę zamkniętą mianem sztuki przemocy, posługuje się wyrazistym przykładem pomnika na cokole. Widzi go jako przejaw dominacji i formę, która oprócz wyrazicielstwa pewnych idei politycznych czy religijnych, w zasadzie jest gotowym i stałym układem dogmatycznym.

Pomniki instalowane najczęściej w miejskiej przestrzeni, stanowiące istotny element jej szaty ideologicznej, są odpowiedzią na określone potrzeby społeczne [Zieliński 2005:225; Wallis 1971:111]. I chociaż są reprezentacjami jedynie dominujących wartości i ideologii [Kowalewski 2007:127], to mimo wszystko stają się integralną częścią przestrzeni, w której są zlokalizowane. Po pierwsze kształtując tę przestrzeń jako całość, są zarazem elementem jakiejś konkretnej koncepcji urbanistycznej. Po drugie wpisując się w społeczno-historyczną strukturę miejsca, związaną nie tylko z jego dziejami, ale i kulturą [Wallis 1971:105]. Miasta (narody) stawiając pomniki piszą nie tylko swoją historię, ale i upamiętniają w ten sposób ludzi, rozmaite zwycięstwa czy katastrofy. Ich tradycyjne formy, wznoszone przez obozy rządzące, budują w ten sposób pamięć zbiorową, unieśmiertelniając osoby lub wydarzenia o niezwykłym znaczeniu. [Kleerebezem 2005:35].

Za ilustrację może posłużyć znajdujący się w Kołobrzegu Pomnik Sanitariuszki, który zaprojektował i wykonał artysta Adolf Cogiel. Pomnik odsłonięto w 1980 roku przy ulicy Sikorskiego, w części uzdrowiskowej miasta. To wyraz hołdu oddawanego kobietom, walczącym w szeregach Wojska Polskiego, w szczególności w walkach o Kołobrzeg. Przedstawia on klęczącą kobietę, sanitariuszkę udzielającą pomocy rannemu żołnierzowi, ubraną w żołnierski mundur, z przewieszoną przez ramię torbą, na której widnieje krzyż. Nawiązuje do historii sanitariuszki szer. Eweliny Nowak, poległej podczas walk o Kołobrzeg w marcu 1945, ściągającej z pola walki rannego żołnierza. Pomnik jest zaprojektowany w taki sposób, że do twarzy dziewczyny nie docierają promienie słońca [MIT]. Innym przykładem jest znajdujący się na Helu Pomnik Obrońców Helu. Odsłonięto go w 1989 roku i ma on upamiętniać poległych bohaterów walczących 32 dni w obronie Helu. Pomnik tworzą dwa połączone symbolem Polskiej Marynarki Wojennej betonowe słupy, na których umieszczono polskie orły wojskowe. Na bolu lewego słupa znajduje się Krzyż *Virtuti Militari*, natomiast na prawym Krzyż *Grunwaldu*. Pomników wzniesionych w związku z upamiętnieniem wydarzeń z czasów II Wojny Światowej jest na polskim wybrzeżu znacznie więcej, jak na przykład Pomnik Walk o Kołobrzeg, Pomnik Lotników w Mielnie, Pomnik Obrońców Poczty Polskiej

w Gdańsku. Jednym z najbardziej monumentalnych jest Pomnik obrońców Wybrzeża wzniesiony dla bohaterów broniących przez 6 dni półwyspu Westerplatte. Pomnik został odsłonięty w 1966 roku i stanął na kopcu o wysokości ponad 20 metrów usypanym z ziemi pochodzącej pozostałej z poszerzania kanału portowego. Sam pomnik mierzy 25 metrów i składa się z 236 bloków z granitu.

Fotografia nr 1: Pomnik Sanitariuszki



Źródło: fotografia własna

Fotografia nr 2: Pomnik Obrońców Helu



Źródło: fotografia własna

Właśnie ze względu na chęć podtrzymania pamięci osób lub wydarzeń o niezwykle znaczeniu, pomniki stawiano głównie na cokołach, po to by były widoczne, by przyciągały uwagę przechodniów. Jeśli nie były wspomnieniem o ważnych wydarzeniach historycznych, pełniły również funkcje czysto estetyzujące przestrzeń, dekorujące place i ulice [Kobakow 2010:344]. Tymczasem Robert Musil [1987] podkreślał, że w przypadku pomników najbardziej rzuca się w oczy to, że się ich nie zauważa. Nie ma bowiem na świecie niczego, co byłoby równie niewidoczne jak pomniki [1987:61]. Wrastając w miejsce swojej lokalizacji stają się niezauważalne, a tym samym przestają być aktywnymi nośnikami głębszych treści, ważnych wydarzeń i pamięci o nich [Kula 2002:45; Freino 2009: 296]. Powstała nawet koncepcja antypomnika [Young 1994], której autor stoi na stanowisku, że pomniki zamiast przypominać o ważnych wydarzeniach, poprzez swój patos i prostą opowieść, niszczą głębszy przekaz historyczny. Pomniki sprawiają, że nie musimy obciążać naszej pamięci, co prowadzi do jej rozleniwienia, co z kolei jest prostą drogą do zapomnienia. Wydaje się, że to zbyt daleko idące stanowisko, chociaż nie sposób odrzucić je bezrefleksyjnie. Rzeczywiście, biorąc pod uwagę fakt, że przekaz jaki niosą pomniki dotyczy zazwyczaj określonego, historycznego wydarzenia,

to po pewnym czasie przekaz ten staje się mniej czytelny, a nawet całkowicie obcy [por. Jałowiecki, Sekuła 2009:6]. Bohdan Jałowiecki i Elżbieta Anna Sekuła [2009] piszą o tym w sposób następujący:

„Dzieje się tak szczególnie w takim kraju jak Polska, okupowana przez sąsiednie mocarstwa i trzykrotnie zmieniająca polityczny reżim(...). Funcje pomników nie ograniczają się jedynie do przekazywania ideologicznych treści, oprócz przekazu pamięci odgrywają one(...) rolę dekoracyjną w przestrzeni publicznej. Chociaż ich walory estetyczne i artystyczne są często wątpliwe, materializują pamięć, kształtują tożsamość mieszkańców miasta, są narzędziem walki ideologicznej w przestrzeni publicznej, a także – i to zupełnie niezależnie od poprzednich funkcji – mogą być ważnym punktem orientacji w przestrzeni” [2009:6].

Przemiany zachodzące w miastach, sztuce i jej postrzeganiu spowodowały daleko idące ingerencje, nie tylko w kształt, ale i usytuowanie pomników. Pozbawiono je monumentalności i cokołów, ukazując człowieka w pozach i czynnościach życia codziennego. Pomniki nie dominują już tak wyraźnie w przestrzeni, a wyrastają wprost z chodników i za sprawą przemysłanej formy i odpowiedniej kompozycji, stają się integralną częścią placów i ulic, na których się znajdują. Stawiane wśród nas, na poziomie naszej naturalnej oglądalności, przypominając typowe dla jakiejś grupy społecznej postaci, stają się rzeźbami przechodniów, ze względu na masowego miejskiego odbiorcę [Taborska 2005:21; por. Grzesiuk-Olszewska 2003:236]. Bywają nazywane rzeźbami pomnikowymi i w zasadzie nie ma zgodności co do tego, czy należy nazywać je pomnikami, czy bardziej rzeźbami plenerowymi. Moda na stawianie tego typu pomników pojawiła się jeszcze w latach 80. ubiegłego wieku w Nowym Jorku [Karpińska 2013:106]. Pomniki te zachęcają do przystąpienia, zrobienia zdjęcia lub selfie, co faktycznie potwierdzają moje obserwacje z różnych miast. Przykładów takich pomników można pokazać w tym miejscu wiele, ale ograniczę się jedynie do trzech. Wybór jakiego musiałam dokonać spośród setek posiadanych zdjęć z różnych miast w Polsce, jest jak najbardziej celowy, a pomniki te znajdują się w miastach najbliższych mojemu sercu, i takich które najczęściej odwiedzam. Pierwszy z nich pojawił się w Kołobrzegu w 2017 roku, a wykonał go artysta pochodzący z Jakucka Sergi Zubarev. Jak sam przyznał, zaprojektował go w taki sposób żeby zachęcał do zrobienia sobie pamiątkowego zdjęcia. Rzeczywiście w tak zwanym „wysokim sezonie” często można zobaczyć turystów stojących w kolejce do niego. Drugi z pomników znajduje się w Szczecinie i został odsłonięty w 2021 roku. Krzysztof Jarzyna ze Szczecina to projekt autorstwa dwóch artystek Ewy Bone i Ewy Kozubal, sfinansowany ze Szczecińskiego Budżetu Obywatelskiego stanął na terenie Łasztowni. Krzysztof Jarzyna ze Szczecina nazywany szefem wszystkich szefów to epizodyczna postać z filmu pt. „Poranek



kojota”, a pomysł na ten pomnik był taki, że będzie on mógł mieć twarz każdego z nas. Pomnik bowiem nie ma twarzy, a jedynie ciemne okulary. Osoby chcące sobie zrobić zdjęcie mogą „wejść” od tyłu do pomnika i odpowiednio dopasować twarz do okularów. Trzeci pomnik różni się od dwóch pozostałych. Natomiast ze szczecińskim pomnikiem łączy go fakt, że również został sfinansowany z Budżetu Obywatelskiego. Pomnik, który stanął przy przystanku zwanym „stajnią jednorożców” (to kolorowa wiata tramwajowa), wykonał japoński artysta Tomohiro Inaba. Przedstawia on biegnącego jednorożca, który stopniowo zanika, nie posiada bowiem tylnej części tułowia.

Fotografia nr 3: Pomnik Turystki w Kołobrzegu



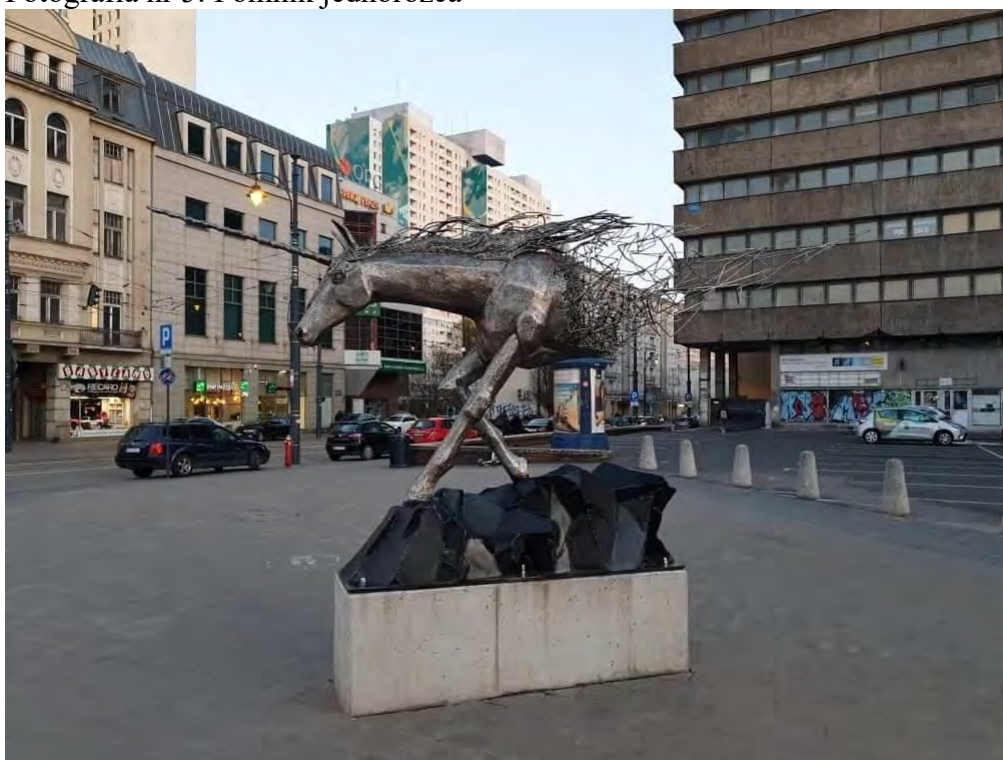
Źródło: fotografia własna

Fotografia nr 4: Pomnik Krzysztofa Jarzyny ze Szczecina



Źródło: fotografia własna

Fotografia nr 5: Pomnik jednoroźca



Źródło: fotografia własna



Zgodnie z takimi założeniami powstała również Galeria Wielkich Łodzian, na którą składa się kilka rzeźb z brązu upamiętniających ważne dla Łodzi postaci. Rozmieszczano je od 1999 roku w różnych punktach ulicy Piotrkowskiej i w założeniu miały nie tylko opowiadać historię Łodzi, ale i upamiętniać ważne dla niej postaci. Pomysłodawcą Galerii jest Marcel Szytenhelm – związany z Łodzią aktor, reżyser i animator kultury.

Jedną z nich to Ławeczka Tuwima, poety urodzonego w Łodzi, która stanęła przed Pałacem Juliusza Heinzla w 1999 roku. Autorem pomnika przedstawiającego naturalnej wielkości Juliana Tuwima jest Wojciech Gryniewicz. Tuwim sprawia tutaj wrażenie osoby słuchającej kogoś, a wolne miejsce, zachęca do tego by przysiąść obok i wejść z nim w dialog. Nos poety jest wytarty przez przechodniów, z powodu miejskiej legendy mówiącej, że potarcie nosa Juliana Tuwima przynosi szczęście [UMŁ].

Fotografia nr 6: Pomnik Juliana Tuwima



Źródło: fotografia własna

Rok później, czyli w 2000 roku, odsłonięto Fortepian Rubinsteina. Pomnik autorstwa Marcela Szytenchelma, ustawiono przed kamienicą, w której mieszkał pianista. Przedstawia on siedzącego przy fortepianie, z rękoma opartymi na klawiaturze Artura Rubinsteina. Podniesiona kłapa fortepianu ludząco kojarzy się z ptasim skrzydłem, a nieopodal instrumentu znajduje się klucz wiolinowy. Kiedyś, kiedy wrzucono monetę w odpowiednie miejsce, można było posłuchać interpretacji muzycznej kompozycji fortepianowych w wykonaniu Rubinsteina. Na budynku umieszczono także tablicę pamiątkową informującą o tym, że artysta spędził tu swoje dziecięce lata [UMŁ].

Fotografia nr 7: Fortepian Rubinsteina



Źródło: fotografia własna

Z kolei przy Piotrkowskiej 137 przechodnie mogą zobaczyć Kufer Reymonta. Ustawiony przy Pałacu Kindermanna pomnik Władysława Reymonta waży 300 kg i jest



wykonany z brązu. Pisarz siedzi na kufrze podróżnym i zapisuje coś w niewielkim notatniku [UMŁ].

Fotografia nr 8: Kufer Reymonta



Źródło: fotografia własna

Pomniki zniknęły na jakiś czas z ulicy Piotrkowskiej, kiedy ją remontowano. Wówczas powstał list otwarty osób reprezentujących środowiska i instytucje kultury w Łodzi. Sprzeciwiały się one powrotowi Galerii Wielkich Łodzian na ulicę Piotrkowską. W liście otwartym, pod którym podpisało się stu łódzkich artystów, podkreślano, że rzeźby psują wizerunek głównej ulicy miasta i nie nawiązują w żaden sposób do tradycji Łodzi. Kazimierz S. Ożóg [2013] w artykule poświęconym Galerii Wielkich Łodzian o wymownym tytule „Dobre „statuje” – złe „statuje”, czyli figurki z Piotrkowskiej”, wspomina, że grupa niezadowolonych artystów atakowała Galerię dając ogłoszenia w gazetach i pisząc w nich o „terrorze szpetoty” i „popjakości”. Zresztą od początku Galeria nie miała dobrej passy. Pomnik Rubinsteina był pomnikiem interaktywnym, to znaczy po wrzuceniu do skarbonki dwuzłotowej monety można było posłuchać fragmentu utworu muzycznego. Niestety w wyniku chuligańskiego wybryku, który miał polegać na opróżnieniu skarbonki, został uszkodzony jej mechanizm. Parę miesięcy później z kolei firma fonograficzna Bertelsmann Music Group zarzuciła Szytenchelmowi naruszenie praw autorskich w związku z odtwarzaniem utworów podlegających ochronie, w efekcie czego fortepian przestał grać. Do przeciwników Galerii,

a konkretnie Fortepianu Rubinsteina dołączyła córka kompozytora, kwestionując formę pomnika i pomysł na skarbonkę odtwarzającą utwory mistrza. Koncepcję na kolejną rzeźbę – Kufer Reymonta, Szytencelm konsultował z przedstawicielami Akademii Sztuk Pięknych, ci jednak wydali negatywną opinię. Bez problemów nie obyło się także w przypadku pomnika łódzkich przemysłowców i kwestią rzekomego braku pozwolenia na budowę. Również kiedy w 2006 roku odsłonięto Fotel Jaracza pojawiły się kontrowersyjne opinie środowisk przeciwnych Galerii. Negatywne sformułowania padały z ust przedstawicieli Politechniki Łódzkiej, Akademii Sztuk Pięknych czy Fundacji Ulicy Piotrkowskiej. Nie zabrakło jednak głosu obrońców samej Galerii, jak i Szytencelma. List, pod którym podpisało się 655 osób, odpierał zarzuty dotyczące estetyki samych pomników, i opisywał je jako „kameralne i ciepłe”, a dodatkowo rzetelnie odwzorowane z oryginalnych modeli [por. Ożóg 2013:51-59].

Miasto jest przestrzenią, w której nie tylko można obcować ze sztuką, ale jest również miejscem pracy artystów. Obecność publiczna otwarta [Golka 2008] sztuki w mieście daje możliwość komunikowania się z szerokimi i różnorodnymi grupami społecznymi i jest najbardziej egalitarną formą kontaktu z jej wytworami. Są to nie tylko rzeźby, malowidła czy mała architektura na placach, ulicach, skwerach oraz fasadach budynków, ale również obrazy prezentowane w witrynach, a także wszelkiego rodzaju uliczne przedstawienia teatralne [Golka 2008:288]. Ze względu na to, że obejmuje swym zasięgiem tak szeroką gamę prac poddawanych licznym, często rozbieżnym, interpretacjom, sztuka publiczna jest zjawiskiem niezwykle trudnym do zdefiniowania. Tradycyjnie termin ten jest konglomeratem licznych uwarunkowań obejmujących takie elementy jak pochodzenie, historia, lokalizacja i cel społeczny powstającego obiektu, które wciąż zmieniają swoje znaczenie w świecie rozwijającej się technologii, sekularyzacji, migracji kulturowej i restrukturyzacji gospodarczej [Hein 1996:1]. Media masowe uwalniają sztukę publiczną z awangardy i zapewniają liczniejszą publiczność, bo wbrew pozorom przestrzeń potencjalnych odbiorców dowolnego rodzaju sztuki jest szersza, niż sfera zajmowana przez sztukę publiczną [Dietz 2010:388]. Joanna Winnicka – Gburek idzie nawet nieco dalej twierdząc, że to właśnie za sprawą mediów nagłaśniających wydarzenia artystyczne, w zasadzie każda sztuka staje się publiczną [2015:49]. Sztuka publiczna, a więc ta poza muzeami, galeriami oraz innymi miejscami, w których wystawia się lub/i sprzedaje dzieła sztuki, musi spełniać przynajmniej jedno z poniższych kryteriów:

1. znajdować się w miejscu dostępnym lub widocznym dla odbiorców (*in public*);
2. dotyczyć jednostek i społeczności lub mieć na nie wpływ (*public interest*);

3. być utrzymywana lub wykorzystywana przez społeczność lub jednostki (*public space*);

4. być opłacana przez społeczeństwo (*publicly funded*) [Cartiere 2008:15].

Samo postrzeganie, ale i praktyka współczesnej sztuki publicznej na przestrzeni lat ulegały znacznym przemianom. Nastąpiło odejście od dotychczasowych rozważań jedynie w polu estetyki, na rzecz twórczego i aktywnego poszukiwania odbiorców [Potocka 2008], a następnie ich włączania w proces twórczy. Artyści podjęli starania w kierunku tworzenia projektów opartych na komunikacji i współpracy, stwarzających możliwość dialogu, nie tylko na linii artysta – odbiorca, ale również pomiędzy samymi odbiorcami. Takie poszerzenie praktyk relacyjnych przyczyniło się do zerwania z tradycją występowania artystów jedynie w roli nadawców zaangażowanych komunikatów oraz stanowiło ważny zwrot społeczny we wszystkich dziedzinach artystycznych. Bez względu na to czy mamy na myśli wariant zaangażowany społecznie, sztukę dialogiczną, partycypacyjną, kontekstualną czy opartą na współpracy, najważniejsze staje się tutaj wspólne działanie z istniejącą społecznością lub tworzenie własnej interdyscyplinarnej sieci powiązań. Społeczność ta z kolei nie jest zbiorowością składająca się jedynie z twórczych i chętnych do działania jednostek. Wprost przeciwnie, dzieli się na tych, którzy są aktywni i nieaktywni, na świadomych i tych, którym powinno się coś uświadomić oraz aktywnych, skłonnych do pracy i podejmujących wysiłek jedynie, kiedy przyniesie im on korzyści. Bez względu na to, współpraca zwykle jest wyrazem dążenia do zmiany społecznej, albo zahamowania, uważanych za szkodliwe i niszczyielskie, zmian społecznych [Krajewski 2012:21-22]. Sztuka publiczna, egalitarna i rezonująca z kulturą demokratyczną, musi angażować przynajmniej część odbiorców wewnątrz jej własnego doświadczenia. Tylko w taki sposób sztuka będzie zaspokajać zarówno estetyczny zamysł artysty, jak i realizować kulturowe możliwości danego środowiska oraz odpowiadać na jego potrzeby [Stokfiszewski 2018:15-16; Bishop 2006:1-2; Lippard 1984:38; Niziołek 2014:208; Niziołek 2015:164]. Patricia Philips [1989] twierdzi z kolei, że nie liczba odbiorców w sztuce publicznej jest istotna, a to kim są jej adresaci i jakie pytania się im stawia. Małgorzata Jacyno [2016] przyglądając się przedsięwzięciom nowego pokolenia artystów w obszarze sztuki publicznej w Warszawie, w ostatnich dwudziestu latach, wskazuje na podejmowanie przez nich działań przede wszystkim w dwóch nurtach. Pierwszy z nich to sztuka *site - specific* (czyli odnosząca się do miejsca), drugi to sztuka postprzedmiotowa (polegająca na włączaniu mieszkańców w działania poprzez różnego rodzaju wycieczki czy chociażby warsztaty). Najważniejsze jednak jest to, że artyści zrywają z patosem, nawoływaniem do czegoś czy przestrzeganiem przed kimś lub przed czymś. Koncentrują się natomiast na przedstawianiu

miasta jako przestrzeni, do której prawo mają mieszkańcy, jako że ta przestrzeń należy właśnie do nich. W pracach artystów widać inspirację codziennością, praktykami takimi jak odpoczynek, spacer czy taniec, co daje nadzieję na zerwanie z instrumentalnym wymiarem partycypowania w przedsięwzięciach artystycznych, poszukiwaniem jakiegokolwiek zysku, a również niebezpieczeństwem, że ludzie będą w nich brali udział sporadycznie, może jednorazowo i w pewien wymuszony sposób [2016:205-215].

W wąskim rozumieniu sztuka publiczna pojmowana jest jako sztuka instalowana w miejscach publicznych przez podmioty publiczne, na ich koszt [Mitchell 1992:38]. Definicja ta jest niewystarczająca, ponieważ nie bierze pod uwagę projektów powstających poza tzw. oficjalnym obiegiem. Są bowiem artyści, którzy nie tylko nie podejmują współpracy z władzami lokalnymi, ale nawet działają nielegalnie. Hilde Hein [1996] z kolei zwraca uwagę, że czynniki takie jak dostępność czy sposób ekspozycji również przestały już przesądzać o tym, że sztuka jest publiczna. Należy bowiem uwzględnić społeczne i polityczne konotacje całego procesu upubliczniania [1996:1]. William John Thomas Mitchell [1990] stawia nawet tezę, że każda sztuka pojawiająca się w przestrzeni publicznej ma związek z polityką. W takim przypadku dowolność interpretacji dzieła niesie za sobą niebezpieczeństwo zmiany jego wyglądu (np. przez graffiti) lub zniszczenia go w akcie wandalizmu, kiedy odczytane zostanie jako prowokacja lub akt przemocy. Przemoc przypisana do sztuki publicznej nie jest abstrakcją, podobnie zresztą jak sfera publiczna, do której się odnosi. Przemoc może być w pewnym sensie zakodowana w koncepcji i praktyce sztuki publicznej, ale konkretna rola, jaką odgrywa, jej status polityczny lub etyczny, forma, w jakiej się manifestuje, zawsze są zakorzenione w szczególnych okolicznościach [1990:888; por. Taborska 1966]. W sztuce publicznej możemy wyróżnić trzy podstawowe formy przemocy, które mają miejsce kiedy dzieło:

1. samo staje się aktem przemocy na odbiorcach lub jest celem wandalizmu, oszpeccenia lub zniszczenia;
2. jest narzędziem przemocy, narzędziem ataku, przymusu, podżegania lub bardziej subtelnych zmian w przestrzeni publicznej;
3. jest reprezentacją przemocy, realistyczną imitacją aktu przemocy lub pomnika, trofeum czy innego śladu dawnej przemocy [Mitchell 1990: 888-889].

Wszystkie trzy formy są w zasadzie niezależne od siebie. Obraz może być narzędziem przemocy, nigdy nie będąc użyty jako broń, może też być reprezentacją przemocy nigdy jej nie wywierając. W rzeczywistości wszystkie te formy są ze sobą powiązane.

Ewolucję poglądów na sztukę publiczną, nawiązując do schematu zaproponowanego przez Suzanne Lacy [1995], opisała Miwon Kwon [2015]. Wyróżniła trzy podejścia, w których

upatrywała trzy różne paradygmatyczne sposoby myślenia o sztuce w przestrzeni publicznej. Odzwierciedlały one zmiany jakie zaszły w praktykach artystycznych na przestrzeni 30 lat w Stanach Zjednoczonych, kiedy nastąpiło przesunięcie akcentu z kwestii estetycznych na sprawy społeczne. Koncepcję dzieła sztuki, dominację stałych instalacji, zastępować zaczęły tymczasowe ingerencje w przestrzeń publiczną [Dziamski 2010: 290; por. Kwon 2015:1].

Pierwsze podejście Kwon określa jako sztukę w miejscach publicznych (*art in public space*). Najczęściej były to abstrakcyjne modernistyczne rzeźby, zastępujące dawne pomniki, umieszczane w miejskiej przestrzeni, głównie ze względów estetycznych czy podnoszących prestiż okolicy, instytucji zamawiającej lub samego artysty. W związku z tym, że zamawiane były przez publiczne lub prywatne podmioty, zagospodarowywano nimi odpowiednio place przed budynkami federalnymi lub biurami należącymi do korporacji. Tak instalowane dzieła oprócz faktu, że znajdowały się w miejscu dostępnym lub widocznym dla odbiorców, nie spełniały żadnych innych kryteriów wedle, których można by je nazwać publicznymi. Nierzadko były to zwykłe pracowniane rzeźby, przeniesione do przestrzeni miejskiej w większej skali i odlane z odpornych na warunki atmosferyczne materiałów [Kwon 2015:1; Niziołek 2015:167; Dziamski: 2010:290].

Brak uwagi dla miejsca był przedmiotem ostrej krytyki architektów. James Wines [2008] nazwał większość rzeźb umieszczanych na placach „plop artem” (plop to z ang. plusk), sugerując, że rzadko wnoszą one jakikolwiek wkład w architekturę na swoich terenach i raczej bez troski zajmują przed nimi miejsce, ignorując całkowicie różnorodność czy jakieś charakterystyczne cechy otoczenia. Rachel Whiteread, brytyjska rzeźbiarka, wygłosiła podobną krytykę, twierdząc, że znaczna część sztuki publicznej w jej rodzinnym Londynie w dalszym ciągu jest źle przemyślana i instalowana w miejscach, w których niekoniecznie powinna się znajdować [2017]. Według Ilji Kabakowa [2010] dzieje się tak między innymi dlatego, że artyści traktują przestrzeń wyłącznie jako miejsce ekspozycji swoich prac, które mają dominować i jednocześnie przyćmić wszystko co znajduje się dookoła. Działania charakterystyczne szczególnie dla amerykańskich artystów, mają modernistyczny rodowód, w którym:

„artysta pojmowany jest przecież jako geniusz i wieszcz, jako prawodawca, a cała reszta społeczeństwa powinna wsłuchiwać się w to, co artysta mówi (...). Nic zatem dziwnego, że opozycja nauczyciel/uczeń, geniusz/pozbawiony talentu wyznawca, wieszcz/bezwolna masa, koneser/ignorant jest wciąż przyjmowana przez wielu artystów jako naturalna i oczywista. (...) modernistyczny artysta traktuje każdą przestrzeń jako pustą, czystą stronę, na której może zapisać swoje nieśmiertelne wersy” [2010:345].

Wines [2008] krytykował nie tylko place jako miejsca ekspozycji dzieł sztuki, ale także parki (nazywał je parkami plop artowymi) i ogrody. W związku z tym, że są zazwyczaj zinstytucjonalizowanymi przestrzeniami, uznaje się je za te, które „ograniczają krytyczny potencjał sztuki publicznej” [Niziołek 2015:172]. Na świecie to powszechna praktyka, a najbardziej rozpoznawalnymi tego typu projektami są: Yorkshire Sculpture Park koło Leeds, Vigelandsparken w Oslo, Europas Park pod Wilnem czy Park Centralny w Nowym Jorku. W Polsce to między innymi warszawski Park Skaryszewski im. I. J. Paderewskiego zlokalizowany w dzielnicy Praga Południe pomiędzy Al. Zieleniecką, ul. Międzynarodową, Al. Jerzego Waszyngtona i jeziorem Kamionkowskim. Znajdują się w nim rzeźby: "Rytm" Henryka Kuny, "Tancerka" Stanisława Jackowskiego, "Kąpiąca się" Olgi Niewskiej, popiersie Ignacego Jana Paderewskiego, Kapliczka autorstwa Janusza Alchimowicza oraz płyty pamięci: Saperów Polskich Armii Krajowej, poległych w II wojnie światowej Sportowców-Akademików i Poległych Lotników Brytyjskich 1944. Innym przykładem tego typu jest Park Rzeźby na Bródnie w Warszawie, którego pomysłodawcą i inicjatorem był Paweł Althamer wraz z Urzędem Dzielnicy Targówek i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Od roku 2009 powstało w nim wiele prac (nie wszystkie zachowały się do dziś), takich jak: „Krata” Moniki Sosnowskiej, „Mieszczanie z Bródna” pomysłu Pawła Althamera, fontanna „Sylwia”, którą Paweł Althamer stworzył razem z Grupą Nowolipie, „Toguna” wykonana Przez Pawła Althamera razem z Youssoufem Darą, malijskim artystą, napis Bródno Jensa Haaninga, „Anioł Stróż<sup>15</sup>” Romana Stańczaka, Zinaxin i Dolacin Magdaleny Abakanowicz, czy rzeźba nazywana domkiem herbacianym lub przewróconym domkiem, której autorem jest Rirkrit Tiravanija (w 2010 roku został wywieziony do Berlina i zastąpiony repliką autorstwa Pawła Althamera). W założeniu miał to być obiekt zachęcający do spotkań okolicznych mieszkańców, ale i kreatywnego wykorzystania sztuki. Zainicjował to Michał Mioduszewski, dzięki któremu domek funkcjonuje jako najmniejszy dom kultury prowadzony przez okolicznych mieszkańców.

„Gdy w sierpniu 2013 roku odsłaniany jest Anioł Stańczaka, Michał Mioduszewski wciąż zмага się z oswojeniem Przewróconego domku. Na parkowe otwarcie organizuje akcję Pod twoim przewodem. Tytuł pasuje do anioła. Po raz pierwszy chce do Przewróconego domku, rzeźby Tiravaniji, doprowadzić prąd. Przy wsparciu Althamera kupuje trzysta pięćdziesiąt metrów przewodu elektrycznego. Sąsiad z bloku obok pozwala użyć swojego gniazdka elektrycznego. (...) W Przewróconym domku po raz pierwszy jest prawdziwy ekspres do

---

<sup>15</sup> Z historią powstania tej rzeźby (ale również innych projektów Pawła Althamera) można zapoznać się w książce Karola Sienkiewicza [2017] pt. *Patriota Wszechświata. O Pawle Althamerze*.



kawy.(...) Do domku ustawia się długa kolejka, ludzie się denerwują, czemu tak wolno to idzie. Narzekają na obsługę” [Sienkiewicz 2017: 345-346].

Fotografia nr 9: Anioł Stróż



Źródło: fotografia własna

Fotografia nr 10: Domek herbaciany



Źródło: fotografia własna

Interesującą inicjatywą jest Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Znajduje się ono na terenie dawnego majątku dworskiego należącego do rodziny Józefa Brandta. Po wojnie majątek przejął skarb Państwa, a w 1958 roku uzyskał on status zabytku jako zespół pałacowo-parkowy. Dwa lata później powstał w tym miejscu także Ośrodek Pracy Twórczej Rzeźbiarzy z pracowniami i wystawami organizowanymi w parku. W parku można zobaczyć rzeźby oraz instalacje zarówno polskich, jak i zagranicznych artystów, między innymi Magdaleny Abakanowicz (rzeźby: „Mutanty”, „Ptaki”), Macieja Szańkowskiego („Penetracje przestrzeni”) czy Marty Pszonak („Czajniczek”).

Fotografia nr 11: Mutanty



Źródło: fotografia własna



Fotografia nr 12: Ptaki



Źródło: fotografia własna

Fotografia nr 13: Penetracje przestrzeni



Źródło: fotografia własna

Fotografia nr 14: Czajniczek



Źródło: fotografia własna

W Owczarni pod Warszawą znajduje się Ogród Rzeźb Juana Soriano, meksykańskiego malarza i rzeźbiarza. Pomysłodawcą i twórcą tego miejsca jest Marek Keller, który dworski park zamienił w ekspozycję rzeźb swojego przyjaciela.

Fotografia nr 15



Źródło: fotografia własna

Fotografia nr 16



Źródło: fotografia własna



Czymś co mogło stanowić pewnego rodzaju alternatywę dla sztuki w miejscach publicznych mogła być *environmental art* (sztuka zorientowana na środowisko), *site-specific art* (sztuka zorientowana na miejsce), czy *land art*, *Earth art* (sztuka ziemi), ale też sztuka zorientowana na publiczność<sup>16</sup>. Jednym z najbardziej rozpoznawalnych przykładów sztuki zorientowanej na miejsce jest białostocki mural „Legenda o Wielkoludach” na podstawie legendy Wojciecha Załęskiego z książki “Hecz, precz, stała się rzecz. Autorką pracy, namalowanej w 2013 roku na budynku Instytutu Chemii Uniwersytetu w Białymstoku mieszczącym się przy ulicy Piłsudskiego 11/4, jest Natalia Rak. Mural, idealnie wkomponowany w otoczenie, przedstawia dziewczynkę z konewką podlewającą rosnące nieopodal drzewo.

Fotografia nr 17: Legenda o Wielkoludach



Źródło: fotografia własna

Nieco odmienny charakter mają dwa przedsięwzięcia znajdujące się w okolicach Wisły w Warszawie. Pierwsze z nich to betonowa rzeźba węgorza, którą autor, Maurycy Gomulicki,

---

<sup>16</sup> Ilija Kabakow [2010] stoi na stanowisku, że najważniejszy dla artysty powinien być odbiorca jego dzieła (mieszkaniec,, turysta, przechodzień).

nazwał „Ślizgiem” używając w stosunku do niego określeń „dziw natury”, „ryba – wąż”. Stała ona w 2015 roku. Można ją zobaczyć nad rzeką, w osi Kraków – Warszawa – Gdańsk, kierując się na północ, po lewej stronie. Rzeźba waży ponad dwadzieścia ton i mierzy 16 metrów. Beton został pokryty syntetycznym kryształem, dzięki czemu przez około godzinę świeci po zmierzchu. Jacyno [2016] zwraca uwagę, że ta praca jest doskonałym przykładem na to w jaki sposób sztuka publiczna dokonuje przeobrażeń w rozumieniu tego, czym jest pomnik. Autor doskonale zna kontekst miejsca i jak sam pisze:

Odkąd pamiętam łąziłem po nadwiślańskich krzaczorach, paliłem ogniska, piłem wino z chłopakami, gapilem się w leniwy nurt burej wody. U progu wiosny obserwowałem spływające kry. Po praskiej stronie — baseny i duch Karioki przechadzającej się w białej plisowanej spódniczce po nadbrzeżnym piasku. Mosty też budziły mój entuzjazm – betonowe wstążki schodów przy Gdańskim czy Średnicowy, którym można było się przemknąć ukradkiem na drugą stronę urządzając sobie postoje na przęsłach [www.becziana.pl].

Gomulicki nie zachęca do interpretacji swojego dzieła, nie dąży do nadawania mu jednego obowiązującego znaczenia. Mamy tutaj do czynienia z obiektem, który ma pełnić funkcję przyciągającą do miejsca, do odwiedzenia go, zatrzymania się, przekazania, że jest i warto go zobaczyć. „Ma dodawać temu nadrzecznemu miejscu ducha i wytwarzać przy nim energię społeczną [Jacyno 2016:206]. Samą rzeźbę można potraktować w tym przypadku na wiele sposobów, a ona sama swoim kształtem i fakturą zachęcać ma do bliskiego kontaktu z nią. Autor wymienia całe spektrum możliwych działań w stosunku do „węgorza”, jak na przykład: przytulanie go, dosiadanie grzbietu, bieganie pomiędzy jego splotami, czy zakładanie mu uplecionych przez mieszkańców wianków. Dzięki temu tej przestrzeni nadajemy różne znaczenia, niekoniecznie zwerbalizowane, ale też takie, które pozostają jedynie w sferze domysłów. W taki sposób dokonuje się przekształcanie przestrzeni w miejsce [por. Jacyno 2016; Relph 1976].

Fotografia nr 18: Rzeźba „Ślizg”



Źródło: fotografia własna

Drugim ciekawym przedsięwzięciem jest neon „Miło cię widzieć”, który zawisł w 2014 roku na Moście Gdańskim. Widoczny jest z Bulwarów Wiślanych i Podzamcza, od strony Starego Miasta. Jego autorem jest Mariusz Lewczyk – zwycięzca konkursu ogłoszonego przez warszawskie Muzeum Neonów. Na stronie Muzeum możemy przeczytać, że idea jaka przyświecała pomysłodawcom polegała na chęci zbliżenia dwóch brzegów Wisły, nie wyróżniania żadnej ze stron miasta, ale również pokazania, że można miło spędzać czas nie tylko po lewej stronie Wisły. To nawiązanie do sytuacji w jak różny sposób postrzegane były, ale i w dalszym ciągu są, prawobrzeżna i lewobrzeżna Warszawa. Na temat prawej strony, przede wszystkim Pragi Północ krąży od lat wiele stereotypów, ale również ta strona Warszawy rozwijała się znacznie wolniej, co zresztą potwierdzał nie tylko rozwój infrastrukturalny, ale także liczba i jakość inwestycji. W 1989 roku ukazała się interesująca publikacja Małgorzaty Bartnickiej, w której autorka za jeden z dominujących opisów wartościowania przestrzeni stolicy uznała właśnie sposób w jaki widziane są jej lewa i prawa część, a jedynym naturalnie występującym elementem, który nie tylko przerywa ciągłość przestrzenną Warszawy, ale i odpowiada za kształtowanie ocennych opinii jest rzeka Wisła [Bartnicka 1989:57-58].



Fotografia nr 19: Neon „Miło Cię widzieć”



Źródło: fotografia własna

Lata 60. i wczesne 70. wymusiły kategoryczne odwrócenie tego modernistycznego paradygmatu na rzecz ujmowania sztuki jako przestrzeni publicznej (*art as a public space*). W centrum zainteresowania nie znajduje się już dzieło, a powstające prace koncentrują się na specyficznych cechach miejsca, uwzględniając zarówno kontekst historyczny, jak i społeczny już w najwcześniejszej fazie ich powstawania. Działania te uwzględniają także oczekiwania i głosy różnych interesariuszy, jak chociażby architektów, architektów krajobrazu, urbanistów czy osób zarządzających miastem [Kwon 2002:1-3].

Trzeci paradygmat określa Kwon jako sztukę realizowaną w interesie publicznym (*art in the public interest*) bezpośrednio odwołując się do Lacy i jej *new genre public art*. Działania mają w tym przypadku charakter tymczasowy i skupiają się na nagłośnieniu ważnych dla społeczności problemów we współpracy z grupami zmarginalizowanymi, takimi jak: osoby bezdomne, kobiety doświadczające przemocy, młodzież, chorzy na AIDS, więźniowie. Termin „new genre” jest symbolem sztuki odchodzącej od tradycyjnych dzieł takich jak malarstwo, rzeźba czy film, na rzecz sztuki nowego gatunku, będącej kombinacją różnych technik. Przykładem mogą być różnego rodzaju instalacje czy przedstawienia, eksperymentujące



zarówno w zakresie formy, jak i treści. Artyści przekraczając granice, inspirują się sztuką awangardową, ale uzupełnioną o wrażliwość na odbiorców [Kwon 2015:1; Lacy 1995:19-20].

Propozycja Kwon (*art in public places, art as public spaces, art in the public spaces*) jak zauważa Grzegorz Dziamski [2010] wprawdzie nie jest oryginalna bo bezpośrednio nawiązuje do typologii sformułowanej przez Lacy (*public art, site - specific art, new genre public art*), ale stanowi wypracowany i akceptowany schemat ewolucji myślenia o sztuce w przestrzeni publicznej, chociaż pomija zjawiska, które w latach 80. zaczęto określać mianem street artu [Dziamski 2010:292-293]. Martyna Fołta [2015] zgadza się z propozycją Dziamskiego [2010] i podkreśla, że takie rozszerzenie sztuki publicznej o street art przysparza wielu korzyści. Przede wszystkim umożliwia uzupełnienie cech sztuki publicznej o dwa istotne elementy takie jak: niezależność czy akceptacja społeczna, która nie jest normą w przypadku sztuki publicznej [2015:38].

Korzeni samego street artu, ujmowanego w kategoriach niezależnego ruchu artystycznego, należy doszukiwać się w latach 70. i 80. XX wieku. Wskazuje się przede wszystkim na jego związki z różnego rodzaju ruchami emancypacyjnymi, alterglobalizmem, subkulturami młodzieżowymi takimi jak hip-hop czy punk oraz graffiti będącym przejawem działalności gangów ulicznych (dlatego street art określa się również mianem post-graffiti lub neo-graffiti). Przyjmuje się, że współczesne graffiti pojawiło się w Filadelfii<sup>17</sup> pod koniec lat 60. XX wieku za sprawą dwóch artystów: Darryla McCray znanego jako Cornbread<sup>18</sup> oraz jego przyjaciela Cool Earl'a. Rozwijało się dynamicznie w Ameryce<sup>19</sup> jako konsekwencja kryzysu gospodarczego, wysokiego bezrobocia czy forma oporu wobec kulturowej dominacji białych [Banasiak 2011:14; por. Łabędź 2019:23]. Młodzi wykluczeni ludzie, zaczęli wychodzić na ulice, zawłaszczając ją i oznaczając je swoimi tagami przypominać o sobie i ściągać na siebie uwagę innych<sup>20</sup> [por. Drozdowski 2007]. Roch Sulima [2000] idzie nieco dalej, twierdząc, że graffiti jest nie tylko czynem wspólnotowym, ale i antystrukturalnym, kwestionującym

---

<sup>17</sup> Na początku XX wieku graffiti pojawiło się m.in. w latach 20. za sprawą Bozo Texino i jego graffiti na wagonach kolejowych (zob. Hall 2011). W czasie II wojny światowej w Polsce były to przede wszystkim buntownicze hasła np. ośmieszające okupanta, powieszono swastyki lub symbol Polski walczącej (zob. Sikorski, Rutkiewicz 2011; por. Chmielewska 2007), lata 50. i 60. to działalność grupy Lettrist International i późniejszych sytuacionistów.

<sup>18</sup> Według dostępnych źródeł, Cornbread zajął się graffiti z powodu dziewczyny (Cynthii Custuss), w której się zakochał. W związku z tym zaczął tagować na ulicach: „*Cornbread Loves Cynthia*”. Późniejsze tagi to „*Cornbread*” i „*Corbread*” z koroną.

<sup>19</sup> Najbardziej znanym graficiarzem w tamtym czasie w Ameryce był TAKI 183 (Dimitrius), z pochodzenia Grek. Pracując jako posłaniec przemieszczał się głównie metrem i wszędzie tam, gdzie się znalazł zostawiał swoje tagi. W 1971 roku ukazał się o nim artykuł w *The New York Times*, co spowodowało, że TAKI 183 zyskał wielu naśladowców. Rafał Drozdowski (2007) uważa ten fakt wręcz za przełomowy dla rozwoju graffiti.

<sup>20</sup> Tag jest podpisem graficiarza wykonany na ścianie, murze w miejscu publicznym, najczęściej przy użyciu markera lub farby w spray. Z angielskiego oznacza metkę, etykietę, będąc znakiem rozpoznawczym autora.

obowiązujące wartości, normy i zasady. Z innej jednak strony graffiti może stanowić próbę humanizacji przestrzeni miejskiej i jej upodmiotowienia. Przestrzenie puste, czasem zaniedbane, w których nie ma nikogo, z czasem dzięki graficiarzom zaczynają żyć, przyciągać innych artystów, turystów. Przestrzeń nijaka staje się jakaś, czyjaś. Humanizacja to nic innego, jak działania zmierzające właśnie do dostosowania i zaadaptowania przestrzeni do swoich potrzeb. Potrzebą każdego z nas bowiem jest funkcjonowanie w wartościowej, przyjaznej i bezpiecznej tkance miejskiej czyli takiej, która stwarza jak najlepsze warunki zarówno do mieszkania, zarobkowania, jak i spędzania czasu wolnego, ale również da możliwość podtrzymywania wartości społecznych i kulturowych [por. Berełkowska 2007:8].

W początkowej fazie aktywność graficiarzy kojarzono raczej z przejawami agresji i wandalizmu i widziano w niej głównie elementy miejskiego folkloru, nie mającego nic wspólnego ze sztuką. Przełom nastąpił w połowie lat 70. XX wieku, kiedy zaczęto wprowadzać kryteria różnicujące graffiti, pozwalające na zakwalifikowanie jednych prac w poczet tych o aspiracjach artystycznych<sup>21</sup> lub takowych pozbawionych. Początkowo zwyczajne podpisy na murach ewoluowały w stronę form nie tylko bardziej złożonych, o grubych konturach, ale i wielokolorowych, co doprowadziło do sytuacji, w której niejednokrotnie trudno było odczytać poszczególne litery. Mniej więcej w tym samym czasie środowiska związane z subkulturą punkową zaczęły wykorzystywać graffiti w walce przeciwko władzy. W Europie pierwszymi artystami, którzy zaprezentowali swoje prace byli: Lee Quiñones<sup>22</sup> i Fab5Freddy<sup>23</sup>. Nie bez znaczenia są także produkcje filmowe popularyzujące graffiti w Europie. Jedną z ważniejszych jest *Wild Style*, pierwszy hip-hopowy film amerykański z 1982 roku. Pierwszy raz na ekranach można go było zobaczyć w Ameryce, rok później pojawił się w Niemczech Zachodnich. W filmie znalazły się takie postaci jak: Fab5Freddy, Lee Quiñones czy Lady Pink<sup>24</sup> [Dziamski 2010:294-295; por. Łabędź 2019:23; Sobczak, Piesiewicz 2011: 58-59].

W Polsce graffiti rozwinęło się w latach 90. XX wieku, a przełomowym momentem było zorganizowanie w 1994 roku pierwszego festiwalu graffiti w Lidzbarku Warmińskim i Bartoszychach. Wydarzenie było finansowane przez Stowarzyszenie Tratwa z Olsztyna

---

<sup>21</sup> Idąc dalej, odpowiednia forma graffiti określana była jako *piece* (skrót od angielskiego słowa *masterpiece* oznaczającego dzieło sztuki).

<sup>22</sup> Ten artysta kojarzony jest przede wszystkim z graffiti, które wykonał na nowojorskich wagonach metra w latach 70. i 80. XX wieku. W połowie lat 80. zaczął malować na płótnie i wystawiać swoje prace w galeriach. Jego prace znajdują się między innymi w zbiorach Whitney Museum of American Art w Nowym Jorku i Groninger Museum w Holandii.

<sup>23</sup> W latach 70. XX wieku członek grupy Fabulous5 tworzącej graffiti na wagonach metra. W 1980 roku na wagonie metra pojawiły się gigantyczne puszki zupy Campbell Andy'ego Warhola, których autorem był Fab5Freddy. Freddy był pomostem pomiędzy nowojorskim graffiti i wczesną sceną rapową, a śródmiejską sceną artystyczną No Wave.

<sup>24</sup> Nazywana „pierwszą damą graffiti”. W latach 1979-1985 malowała na różowo wagony metra.

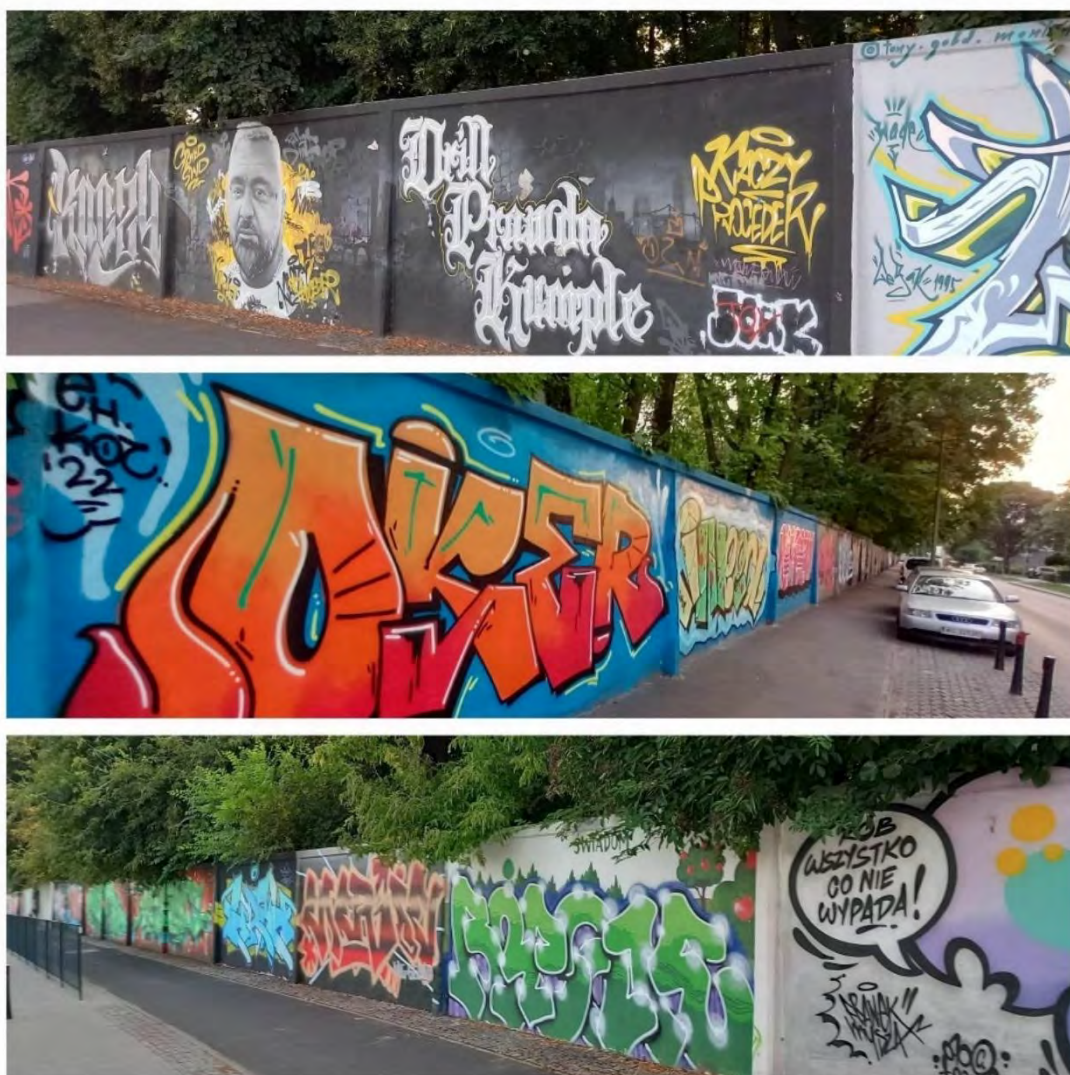
i pozwoliło na wymianę doświadczeń, pokazanie prac i integrację środowiska ludzi tworzących graffiti. Pierwsze tagi powstawały jednak już w latach 80. XX wieku<sup>25</sup>. Jednym z protoplastów polskiego graffiti była grupa Kobe Crew. Ich tagi CIHY, LOLEK, XIONC i ARZBUZ pojawiały się w różnych częściach Warszawy, między innymi pod budynkiem Głównego Urzędu Statystycznego, na Kole czy Bemowie.

Z kolei w Warszawie, wzdłuż ulicy Puławskiej, znajduje się słynny mur toru wyścigów konnych na Służewcu, który stanowi najstarszą w pełni legalną galerię graffiti w Polsce (ma 1,5 kilometra długości i cały czas „żyje”, wciąż bowiem znikają stare i pojawiają się nowe obrazy). Swoje prace zostawili tutaj graficy z kilkudziesięciu krajów. Niektórzy piszą o murze jako o *Wall of fame lub Hall of fame*, na której każdy szanujący się artysta powinien stworzyć swoje dzieło. Kiedy w 2011 roku firma Adidas zaczęła zamalowywać mur na czarno żeby przygotować go pod swoją reklamę rozpoczęły się protesty internautów, a także artystów, graficy, hip-hopowców i aktywistów z całej Polski. Tego samego dnia na Facebooku powstał profil „Adisucks”, który polubiło blisko 30 tysięcy osób i nawoływano na nim do bojkotowania produktów tej marki. Media rozpisywały się wówczas o tym incydencie, jednogłośnie opowiadając się po stronie, tych którzy muru bronili. Ponadto ani zarządzający wówczas murem Totalizator Sportowy, ani Zarząd Dróg Miejskich, ani Stołeczny Konserwator Zabytków zgodnie oświadczyli, że nie wydawali żadnej zgody na grodzenie terenu, ani tym bardziej na zamalowanie graffiti. Pod tak licznymi naciskami różnych środowisk Adidas przeprosił i wycofał się z dalszych działań.

---

<sup>25</sup> Przełom lat 80. i 90. XX wieku to także warszawska grupa NST (North Stegny Crew), a w 1991 roku najprawdopodobniej pierwsze kolorowe graffiti wykonał Doser i Ken.

Fotografia nr 20: Kolaż zdjęć pokazujących wybrane fragmenty muru na Służewcu



Źródło: fotografia własna



Fotografia nr 21: Kolaż zdjęć pokazujących wybrane fragmenty muru na Służewcu



Źródło: fotografia własna

Jeszcze do niedawna graffiti, które można było oglądać na elewacjach budynków, pod mostami, na wagonach pociągów i w innych publicznie dostępnych miejscach tworzone było nielegalnie, bez zgody właścicieli obiektów. Bez względu na to, czy przyjmowało formę dzieciennego wybryku, było ekspresją gangu, zwykłym tagiem czy protestem politycznym, w społeczno-prawnym odbiorze, podsycanym przez środki masowego przekazu, było traktowane jako przejaw wandalizmu i chuligaństwa przyczyniającego się do ciężkich przestępstw i rozkładu społecznego. Jacek Wasilewski i Katarzyna Drogowska [2011] podają przykłady typowej narracji medialnej dotyczącej graffiti, która najczęściej sprowadza się do używania określeń takich jak: wandalizm, płośnienie, atak, szkoda materialna [2011:112]. Tytuły w prasie również nie odbiegają od tego o czym piszą Wasilewski i Drogowska: Tajniacy zaczną jeździć metrem. Mają tropić wandalizm. "Graficjarze zmienili sposób działania" (Gazeta Wyborcza

z dnia 27 września 2020 roku); Wandale dewastują dworce we Włochach i w Ursusie (Gazeta Wyborcza z dnia 19 lutego 2019 roku); Wandale niszczą elewacje pięknych kamienic, kładki i wiadukty (Naszemiasto.pl z dnia 4 marca 2013 roku). Dlatego też ustawodawcy w wielu krajach wypowiedzieli graficiarzom wojnę, zaostrzając obowiązujące do tej pory kary lub wprowadzając całkowicie nowe i dotkliwe rozwiązania. Z drugiej strony graffiti uznawane jest za sztukę ulicy, a prace wybranych twórców eksponowane są w muzeach i galeriach. Wiele miast uruchamia ciekawe projekty street art'owe, przeznaczając konkretne powierzchnie na potrzeby artystów. Współpracę z graffitiarzami podejmują przedstawiciele reklamy, mody, dizajnu upatrując w niej nie tylko korzyści sprzedażowych, ale i wizerunkowych [Assaf, Schnetgoeke 2020; por. Armstrong 2019]. Jak zauważa Agata Skórzyńska przypadków takiej działalności zawłaszczającej street art przez kulturę konsumpcyjną jest wiele [2010:60]. Jednym z nich może być wypuszczenie przez markę Reebok całej serii produktów inspirowanych twórczością Jeana – Michela Basquiata<sup>26</sup>. Na wielu portalach można wciąż odnaleźć reklamę tej linii, której fragment brzmi następująco: „Miażdż legendarnych Reeboków z elementami graffiti, komiksu i napisów rodem z murów Manhattanu doskonale zaakcentuje twój indywidualizm i ożywi ulicę!”. Włodzimierz Moch [2016] postrzega większość tych kooperacji w kategoriach „sprzedaży buntu” oraz zaprzeczenia podstawowej wartości jaką dla tego środowiska powinna być wolność i niezależność i to nie tylko społeczna, ale i polityczna. W tym działaniu „na nielegalu”, obarczonym ryzykiem jest coś, co wyzwala adrenalinę, tak potrzebną w „kulturze znudzonej samą sobą”, i w której „wszystko już było”. Dodatkowo przychylność ze strony włodarzy miast, świata sztuki i przemysłu przyczynia się do zaniku z jednej strony antysystemowego, z drugiej romantycznego wizerunku graffiti [Duchowski, Sekuła 2011:10; por. Dąbrowski 2011:53].

Szczególnym rodzajem krytyki systemu i polityki jest subwersywne<sup>27</sup> graffiti. Jest to jedna ze strategii, którą chętnie sięga sztuka krytyczna. Pozwala ona bowiem w sposób dosadny

---

<sup>26</sup> Uznawany za jedną z ważniejszych postaci współczesnego graffiti. Jego pierwsze tagi zawsze opatrzone były dopiskiem SAMO (Same Old Shit), późniejsze prace z kolei nawiązywały do sztuki afrykańskiej. Współpracował z Andy Warholem, z którym stworzył około 100 prac. Jego prace do dziś wystawiane są w największych galeriach na całym świecie.

<sup>27</sup> Subvertising (połączenie słów ang. „subversion” – subwersja i „advertising” – reklama) polega na podważeniu, „wywróceniu” lub parodii znanych i stosowanych komunikatów reklamy korporacyjnej lub politycznej, stosowaniu ich wbrew przyjętym normom i intencjom pierwotnych autorów komunikatów. Jest najczęściej wyrazem kontestacji korporacjonizmu i konsumpcjonizmu. *Culture jamming* (w polskiej literaturze tłumaczone jako klinowanie czy zagłuszanie kultury) to pojęcie pojawiające się przy okazji omawiania zjawiska subwersji, a polegające na wyśmianiu, podważeniu, wszelkich aktach dywersji wymierzonych przeciwko korporacyjnemu informacjom, lub szerzej, homogenicznej kulturze popularnej. Kiedy wspomina się o *culture jamming* należy również przywołać pojęcie „przechwytywania”, a więc użycia większych lub mniejszych elementów jakiegось dzieła, czego skutkiem ma być nowe dzieło, niekoniecznie zgodnego z jego pierwotną ideą. Takie ujęcie przechwytywania jest wyraźnym nawiązaniem do Gay'a Deborda [2006], który przechwytywanie widział jako

i wyrazisty obnażać zarówno cały system, jego bezdusność, jak i zwracać uwagę na wszechobecną kontrolę [por. Łabądź 2019:126]. Najbardziej znanym przedstawicielem tego nurtu w graffiti jest Banksy. Jego pierwsze prace powstały w latach 80. w Bristolu<sup>28</sup>, w którym tworzyło wiele ważnych dla Banky'ego postaci. Osobą, o której wspomina w wielu wywiadach jest Robert del Naja<sup>29</sup>, założyciel grupy Massive Attack, w latach 80. twórca graffiti znany jako aka 3D. Inspiracją Banksy'ego byli również John Nation - pracownik socjalny, aresztowany w latach 80. za promocję street artu, Inkie - członek grupy Crime Incorporated Crew, nauczyciel wielu młodych twórców<sup>30</sup>, współpracownik Banksy'ego przy festiwalu Walls on Fire, czy Nick Walker – prekursor szablonów w Bristolu, współpracownik branży filmowej, scenograf [por. Wright 2013:7-9]. Prace Banksy'ego są ostrą krytyką różnych działań politycznych (praca z postacią więźnia z Guantanamo z workiem na głowie jako wyraz protestu przeciwko łamaniu praw człowieka), nadmiernego konsumpcjonizmu (graffiti: *Shop till you drop* – kupuj do upadłego, przedstawiające kobietę spadającą z budynku kurczowo trzymającą wózek z zakupami; Astronauta na zakupach, *Tesco Kids* z dziećmi wciągającymi na maszt zamiast flagi, torbę foliową z sieci Tesco, *Sale ends Today*, przedstawiającym czarno-białe postaci przypominające kobiety w scenach biblijnych, które oddają cześć znakowi z napisem „wyprzedaż kończy się dzisiaj” czy *Burger King Kids*, na którym wychudzony afrykański chłopiec ma na głowie koronę z napisem Burger King, co miało być sposobem na pokazanie problemu dysproporcji pomiędzy biednym Trzecim Światem a bogatym Zachodem), a także zwróceniem uwagi na wiele problemów społecznych (niechęci wobec uchodźców: praca ze Stevem Jobsem – synem emigranta z Syrii, a także graffiti z gołębiami trzymającymi transparenty z napisami: „Wracaj do Afryki”, „Imigranci niemile widziani”, „Trzymajcie się z dala od naszych robaków”; zdrady: *Well Hung Lover* – wiszący kochanek, namalowany na ścianie kliniki specjalizującej się w profilaktyce i leczeniu infekcji przenoszonych drogą płciową; osób homoseksualnych: *Queen Victoria Lesbian* - rysunek królowej Wiktorii pokazanej w lesbijskiej pozycji czy podobny w tematyce *Kissing Coopers* przedstawiający całujących się policjantów, chociaż w tym przypadku nie wszyscy widzą w tym obrazie

---

przeciwieństwo cytowania, a „przechwycony fragment zostaje wyrwany ze swojego kontekstu (a niekiedy poddany dodatkowym, często daleko idącym przekształceniom), traci tym samym w całości lub częściowo swoje pierwotne znaczenie, następnie zostaje umieszczony w nowym kontekście, poszerzonym i nadrzędnym względem pierwotnego” [2006:215].

<sup>28</sup> Inne źródła podają, że początki działalności Banksy'ego to raczej lata 90., a nawet 2000 rok kiedy to zaistniał w galerii sztuki 33 <sup>1/3</sup> (por. Mattanza 2020:44-45).

<sup>29</sup> Przez wiele lat media na całym świecie rozpisywały się, że to właśnie Robert del Naja jest street artowcem ukrywającym się pod pseudonimem Banksy.

<sup>30</sup> Większość z nich aresztowano podczas „Operacji Anderson”. Aresztowano wówczas ponad 70 osób.



wsparcie kierowane w stronę osób homoseksualnych, są też tacy, którzy dopatrują się zamiaru ośmieszenia służb publicznych Wielkiej Brytanii).

Fotografia nr 22: Praca *Tesco Kids*, (Międzynarodowa wystawa "The Art of Banksy. Without Limits", Centrum Praskie Koneser, Warszawa)



Źródło: fotografia własna

Fotografia nr 23 Praca *Sale ends Today* (Międzynarodowa wystawa "The Art of Banksy. Without Limits", Centrum Praskie Koneser, Warszawa)



Źródło: fotografia własna

Banksy ma na swoim koncie także wiele rozmaitych inicjatyw, jak chociażby *reverse shoplifting* polegający na podrzucaniu do instytucji czy sklepów swoich prac (w 2004 roku Banksy wszedł jako odwiedzający do Luwru i wśród innych obrazów umieścił swój – Mona Lisę z uśmiechniętym emotikonem zamiast twarzy. W 2010 roku debiutuje jako reżyser filmu „Wyjście przez sklep z pamiątkami”, który w tym samym roku otrzymuje nominację do Oscara. Trzy lata później w ramach projektu „*Sirens of the Lambs*” (Syreny owiec) na Manhattanie pojawia się ciężarówka do przewożenia zwierząt, z której wystaje kilkadziesiąt maskotek – zwierząt. Samochód przez blisko dwa tygodnie jeździł po mieście, zatrzymując się przy każdym sklepie mięsnym, starając się zwrócić uwagę ludzi na problem okrucieństwa wobec zwierząt [por. Łabędź 2019:134-136].

W 2015 roku powstaje jedno z największych przedsięwzięć Banksy’ego: park tematyczny o nazwie Dismaland. Przygotowywany w miejscowości Weston-super-Mare, jak pisze Mark Brown [2015] z *The Guardian*, projekt owiany był tak wielką tajemnicą, że zarówno mieszkańcy, jak i turyści do końca wierzyli, że instalacje, które powstają w miejscu nieczynnego kąpieliska są częścią planu filmowego hollywoodzkiego thrillera kryminalnego. Była to posępna parodia jednego z najbardziej popularnych parków rozrywki na świecie. W Dismalandzie wszystkie obiekty były ponure, a odwiedzających witali pogrążeni w smutku pracownicy, trzymający w rękach czarne balony z napisem: *I am an Imbecile* - jestem imbecylem. Bez wątpienia ten projekt „stał się szeroko komentowanym, dystopijnym parkiem rozrywki, który dołączył do pojawiającej się w twórczość Banksy’ego krytyki mechanizmów sterujących kulturą, sztuką i systemów ograniczających wolność człowieka, tłumiących jego refleksję na temat otaczającej go rzeczywistości” [Łabędź 2019:137].

Fotografia nr 24: (Taki obraz ukazujący dysproporcje ekonomiczne wisiał nas zarośniętym stawem w Dismalandzie, Międzynarodowa wystawa „The Art. of Banksy. Without Limits”, Centrum Praskie Koneser, Warszawa)



Źródło: fotografia własna

W Polsce również mamy do czynienia z formą coraz bardziej zinstytucjonalizowanego działania graficy, a ich prace powstają nie tylko za zgodą władz miasta, Zarządu Dróg Miejskich, ale także na ich zamówienie, przy udziale sponsorów prywatnych, jak i instytucjonalnych. Od lat organizowane są ważne dla środowiska street art'owego imprezy, stawiające sztukę (ulicy) w opozycji do wandalizmu. Jednym z najbardziej rozpoznawalnych wydarzeń jest Street Art Doping, odbywający się w Warszawie od 2009 roku. Organizatorzy tego wydarzenia poszukują zniszczonych, opuszczonych budynków, zaniedbanych przestrzeni, którym starają się nadać nową formę i charakter i na nowo te miejsca zdefiniować. Dzięki festiwalowi udało się zaprosić do Polski takich artystów jak: Etam Crew, Pixel Pancho, The London Police, Will Barras, SatOne czy B-Toy. W 2020 roku w ramach Festiwalu w Elektrowni Powiśle na wystawie Cut&Paste. Polski Szablon 2020 można było zobaczyć prace: Czarnobyła, NeSpoon, Simpsona, Gu-Tanga, Stypki czy Egona. Wszyscy oni posługują się w zasadzie jedną z najstarszych technik malarskich – szablonem. Szablon to czytelna dla wszystkich ekonomiczna technika pozwalająca na stworzenie pracy w bardzo krótkim czasie. Używano go w przemyśle, sięgała po niego propaganda komunistyczna, aż stał się dziełem sztuki<sup>31</sup> [por. Łabędź 2019:42-43]. Wydarzeniem o wypracowanej już renomie jest także lubelski Meeting of Styles, którego jubileuszowa 10 edycja odbyła się w 2020 roku (ze względu na pandemię COVID-19 bez udziału gości z zagranicy). Festiwal, wywodzący się z niemieckiego Wall Street Meeting, odbywa się na całym świecie od 2002 roku i do tej pory zorganizowano już ponad 1000 edycji. Na uwagę zasługują także imprezy, takie jak: Festiwal Monumental Art z Gdańska (wcześniej Festiwal Malarstwa Monumentalnego), Traffic Design Festiwal w Gdyni, Katowice Street Art Festiwal (w roku 2019: Katowice Street Art 2019: Urban Sound), Festiwal Młodych Twórców w Krakowie czy Festiwal Graffiti w Poznaniu.

Na potrzeby zorganizowanych imprez organizatorzy poszukują miejsc, w których zaproszeni artyści będą mogli tworzyć. Zwykle dzieje się to w porozumieniu z władzami miasta, dzielnicy, ale również Zarządu Dróg Miejskich. Na stronie internetowej ZDM w Warszawie zamieszczono mapę „Free Graffiti” z zaznaczonymi punktami, w których można tworzyć legalnie i to nie tylko podczas festiwali, czy zaplanowanych imprez. Oprócz ZDM takie miejsca wyznaczają również w Warszawie poszczególne urzędy dzielnic. Jedną z takich przestrzeni na mapie ZDM-u są podpory Mostu Siekierkowskiego. Pojawia się tam wiele prac o różnej wartości artystycznej, jedne utrzymują się dłużej, inne tylko przez chwilę, ponieważ

---

<sup>31</sup> Dziełem sztuki szablon stał się między innymi za sprawą amerykańskiego artysty Johna Feknera.



powstają na nich kolejne graffiti i murale. Poniżej zdjęcia wykonane w lipcu 2020 roku pod Mostem Siekierkowskim (Nr 25-28 - fotografie własne).

Fotografia nr 25 (Bez tytułu)



Fotografia nr 26 (Bez tytułu)



Fotografia nr 27 (Bez tytułu)



Fotografia nr 28 (Bez tytułu)



Z biegiem lat różnica między graffiti a street artem zaczęła być coraz mniej widoczna. W graffiti „zaczęto widzieć spontaniczne murale, wpisując je tym samym w tradycję malarstwa ściennego, sztuki murów”, jednakże nie zatarło to antagonizmów na linii „grafficiarze” - twórcy street artu „artystowskiego” [Niziołek 2015:57; por. Dziamski 2010:295]. I chociaż graffiti dzięki temu zyskało przydomek „artystyczny”, to jednak najważniejsze jest, że oba działania mają w swoje DNA wpisane niezależność, kontestację i wybór, nawet w obliczu postępującej instytucjonalizacji, będącej przejawem zupełnego niezrozumienia sztuki ulicy. Najwymowniej komentuje to jeden z respondentów badania zrealizowanego przez zespół Instytutu Badań Przestrzeni Publicznej, w którym udział wzięli artyści-muraliści z Trójmiasta, Katowic, Łodzi, Warszawy i Wrocławia.

„Paradoksalnie mural zaszkodził street artowi. Wysyp festiwali, które często są sposobem na wyciągnięcie kasy publicznej dla fundacji, które te festiwale organizują, a dla urzędników są rozwiązaniem problemu animacji kultury w mieście i swoście zrozumianego upiększenia ścian, sprawił, że street art zaczął być utożsamiany z powstającymi w ogromnej ilości dekoracyjnymi muralami. Dla mnie istotą street artu pozostanie to, co leżało u jego korzeni, czyli kontestacja. Kontestacja systemu, urzędników, rynku sztuki itp. Street art tworzony nielegalnie, jako oddolny przejaw twórczości, a nie twórczość koniunkturalna i na zamówienie” [Litorowicz 2016:9].

Kontestacja rzeczywiście wpisana jest w malarstwo monumentalne, chociaż już tzw. Wielka Trójka meksykańskich, lewicowych artystów: José Clemente Orozko<sup>32</sup>, Diego de Rivera<sup>33</sup>, David Alfaro Siqueiros<sup>34</sup> tworzyła na zamówienie rządu, który ukonstytuował się po zwycięstwie rewolucji w 1920 roku w Meksyku. Pomysł na zdobycie przez nowy rząd przychylności ludu właśnie poprzez odpowiedni przekaz na muralach, był nawiązaniem do manifestu napisanego w 1906 roku przez meksykańskiego malarza i pisarza Gerardo Murillo, znanego także jako Dr. Atl. W dokumencie tym wzywano meksykańskich artystów do wkroczenia na drogę sztuki związanej z poszukiwaniem, ale i umacnianiem nowej tożsamości narodowej, promocją nowych idei rewolucyjnych oraz nastawieniem na problemy

---

<sup>32</sup> W swoich pracach nawiązywał do renesansowych dzieł (szczególnie w tych dla National Preparatory School), był anarchista, antyklerykałem i sprzeciwiał się rządowi, chociaż był jednym z trzech artystów (obok Diego de Rivera, David Alfaro Siqueir), który przyjął od rządu zlecenie na wykonanie murali promujących nową tożsamość porewolucyjnego Meksyku.

<sup>33</sup> W 1921 roku rząd zamówił u niego wykonanie kilku murali na budynkach użyteczności publicznej. Rok później namalował mural dla meksykańskiej szkoły (powstał na ścianie w Audytorium Bolívara i otrzymał tytuł Stworzenie). W 1933 roku pracował na zlecenie fabryki Forda w Detroit. W latach 30. i 40. tworzył w Ameryce, między innymi namalował na budynku nowojorskiego Rockefeller Center mural, a zamieścił na nim Włodzimierza Lenina. Zleceniodawca poprosił go o natychmiastowe usunięcie portretu Lenina. W związku z tym, że Rivera odmówił, dzieło zostało zniszczone w całości.

<sup>34</sup> Odrzucał jako jedyny z Wielkiej Trójki zlecenia niespójne z jego poglądami politycznymi.

ludu. Być może ta współpraca artystów z rządem wcale nie powinna dziwić i przekreślać całkowicie kontestującego oblicza ówczesnych muralistów, a jedynie zwrócić uwagę na inny jego wymiar. Wydaje się, że można dostrzec pewną analogię do tego, o czym pisał Tomasz Maślanka [2015]. Przyglądając się kontrkulturze lat sześćdziesiątych zaryzykował stwierdzenie, że wrażliwość na kwestie związane ze sprawiedliwością społeczną zastąpiona została przez narcystyczne dążenie do samorealizacji, ale również skupienie się na własnym rozwoju duchowym [2015:23].

Bez wątplenia meksykańscy muraliści, a w szczególności Wielka Trójka mieli znaczący wpływ na rozwój współczesnego muralu w Stanach Zjednoczonych. Zarówno José Clemente Orozko, Diego de Rivera jak i David Alfaro Siqueiros zajmowali się tworzeniem malarstwa monumentalnego na zamówienie różnych instytucji między innymi w San Francisco, Detroit czy Los Angeles. Rozkwit ruchu muralistów przypadł na lata 60. kiedy powstał ruch meksykańsko-amerykańskich artystów o nazwie Chicano. Za jego sprawą powstały w 1968 roku w Kalifornii dwa panele na ścianach Teatru Campesino: jeden przedstawiający prekolumbijskich władców, drugi bohaterów meksykańskiej rewolucji, przywódców Chicanos, a także Czarną Panterę i Martina Lutera Kinga prowadzonych przez rewolucjonistkę La Adelitę. Najważniejszą z kolei inicjatywą ruchu była The Great Wall of Los Angeles. W malowanie Wielkiego Muru zaangażowanych było kilkaset osób (młodych ludzi skierowanych do pracy przez wymiar sprawiedliwości, artystów, historyków) pod przewodnictwem dyrektora artystycznej Judith F. Baca. Powstały wówczas murale o tematyce historycznej, pokazujące od wieków obecne w Stanach Zjednoczonych zróżnicowanie etniczne i rasowe. Przedsięwzięcie finansowo wspierały także agencje rządowe, organizacje społeczne, fundacje oraz osoby fizyczne [por. Łabędź 2019:76-77; Niziołek 2015:58].

Ruch Chicano przykładał dużą wagę do jednoczenia społeczności lokalnej i rozbudzania w niej poczucia wspólnoty. Niezwykle skutecznym sposobem okazało się włączanie przez artystów w prace nad muralami nie tylko okolicznych mieszkańców, ale także szeregowych członków ruchu, co było czytelnym sygnałem, że rodzi się *community mural movement*. Jak zauważa Lucy R. Lippard [1998] żadna sztuka zaangażowana nie ma bardziej demokratycznego charakteru i nie wywiera tak długofalowego wpływu jak murale. W związku z tym, że z założenia tworzy się je dla lokalnej społeczności, ich twórcy powinni być jej częścią, a mianowicie wywodzić się z niej lub mieć z nią silną więź [Lippard 1998: XI; Kaganiec-Kamińska 2008: 214-215].

Jedną z najciekawszych inicjatyw artystycznych w Europie jest East Side Gallery w Berlinie, będącą zarówno symbolem radości z zakończenia podziału Niemiec, jak

i historycznym przypomnieniem ludzkości o reżimie. Galerię tworzy najstarszy zachowany fragment muru berlińskiego, znajdujący się między Ostbahnhof i Oberbaumbrücke. Rok po upadku muru, tj. w 1990 roku 118 artystów z 21 krajów zamieniło 1,3 kilometra dawnej granicy Niemiec Wschodnich z Zachodnimi w najdłuższą galerię pod gołym niebem na świecie. Na murze swoje prace tworzyli między innymi: Thierry Noir (mural *Homage to the Young Generation* – Hołd dla młodego pokolenia, przedstawiający kolorowe twarze w komiksowym stylu); Dmitri Vrubel (*My God, help me to survive this deadly love*”, mural będący reprodukcją słynnego zdjęcia pocałunku Breżniewa i Honeckera z 1979 roku autorstwa Régisa Bossu); Birgit Kinder (*Test the Best*, mural z trabantem w roli głównej, czyli czołową produkcją Niemieckiej Republiki Demokratycznej, przebijającym się przez mur jako metafora uciekinierów na Zachód); Gabriel Heimler (*The Wall Jumper*, na którym zobaczyć można mężczyznę przeskakującego przez Mur Berliński, uciekającego przez dyktaturę do wolnego świata).

W Polsce władza okresu realnego socjalizmu wykorzystywała murale w celach propagandowych, sterowania poglądami i przekonaniem obywateli, ale również jako element zmieniający i zwiększający atrakcyjność szarych przestrzeni, chociaż niepozbawiony hasła krzewiących idee socjalizmu. Od lat 50. XX wieku zaczęto muralami posługiwać się w reklamie, a szczyt tej formy przypada na lata 80. XX wieku. W międzyczasie mieliśmy również do czynienia z pojawianiem się nielegalnych inicjatyw, jak chociażby te Włodzimierza Fruczka w latach 70. XX wieku albo Szymona Urbańskiego w latach 80. Według Rafała Roskowińskiego<sup>35</sup>, w tamtym czasie mniej jednak chodziło o tworzenie sztuki, a bardziej o „zgrzywę”, namalowanie czegoś fajnego i przy okazji uniknięcie złapania [Sikorski, Rutkiewicz 2011]. W 2009 roku w wyniku organizacji wielu festiwali street artowych, a także chęci do współpracy ze strony władz samorządowych i organizacji pozarządowych z muralistami, obserwowano prawdziwy boom na ten rodzaj działań w mieście [por. Łabądz 2019:86-98].

Współczesne murale możemy klasyfikować według różnych kryteriów. Jednym z częściej stosowanych podziałów jest ten uwzględniający funkcję i genezę pracy. I tak możemy wymienić: 1. murale artystyczne, 2. murale „miejskie”, 3. murale instytucjonalne, 4. murale reklamowe [Litorowicz 2016: 16].

---

<sup>35</sup> Prekursor muralu artystycznego w Polsce, zapoczątkował malowanie wielkoformatowych murali na Zaspie; pomysłodawca i opiekun Gdańskiej Szkoły Muralu, organizator pierwszego Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Monumentalnej.



Murale artystyczne w Polsce powstają najczęściej w trakcie festiwali, takich jak Street Art Doping, Traffic Design Festiwal czy organizowanym do 2016 roku Festiwalu Monumental Art. Swoje zasługi mają na tym polu także różnego rodzaju organizacje, z których jedną z najbardziej rozpoznawalnych jest Fundacja Urban Forms z Łodzi, założona przez Teresę Latuszewską – Syrda. Od 2008 roku działa na rzecz upowszechniania kultury i sztuki, zarówno w kraju, jak i za granicą, a dzięki jej staraniom powstało blisko 150 murali i instalacji w różnych miastach Polski. Niezwykle cenną inicjatywą Fundacji jest Urban Forms Festiwal (inne nazwy to Festiwal Galeria Urban Forms i Festiwal Energia Miasta), będący okazją nie tylko do tworzenia sztuki w przestrzeni miejskiej, ale także skorzystania z bogatej oferty warsztatów, projekcji czy rozmów z artystami. Ciekawą inicjatywą był także projekt realizowany w Gdańsku pn. Gdańskie Fasady OdNowa, którego rezultatem jest nadanie nowego wyglądu ponad 200 elewacjom kamienic gdańskiej Starówki. Z kolei aktywność Fundacji na terenie Łodzi przyczyniła się do uznania tego miasta za stolicę murali w Polsce i jak pisze na swoich stronach Fundacja, zgłaszają się do nich ludzie z całego świata, chcący namalować mural właśnie w tym mieście [Urbanforms].

Podczas Festiwalu „Energia Miasta 2016”, pochodzący z Torunia ilustrator-samouk Andrzej Poprostu stworzył przy ulicy Pomorskiej 77 w Łodzi mural zatytułowany „Drugie Życie Fabryki”. We współpracy z Bartoszem Siorkiem i Stevem Nashem przygotował pokaz mappingu 3D, podczas którego mural sprawiał wrażenie żywego. Na tym obrazie doskonale widać inspiracje przemysłowym charakterem Łodzi i tkaninami, z których słynęło miasto. W Szczecinie natomiast w ramach festiwalu „Street Art Szczecin 2021” powstał mural z motywem z Gwiezdných Wojen. Praca autorstwa Marcina Kredy Jurkiewicza pojawiła się na szczecińskich bulwarach, na jednym z filarów Trasy Zamkowej i nawiązuje bezpośrednio do warsztatów prowadzonych przez Polską Fundację Przeciwdziałania Uzależnieniom. Odbywały się one pod hasłem „Przejdź na Jasną Stronę Mocy” hasłem zapożyczonym właśnie z sagi „Gwiezdne Wojny”.

Fotografia nr 29: Mural powstały w ramach „Street Art Szczecin 2021”



Źródło: fotografia własna

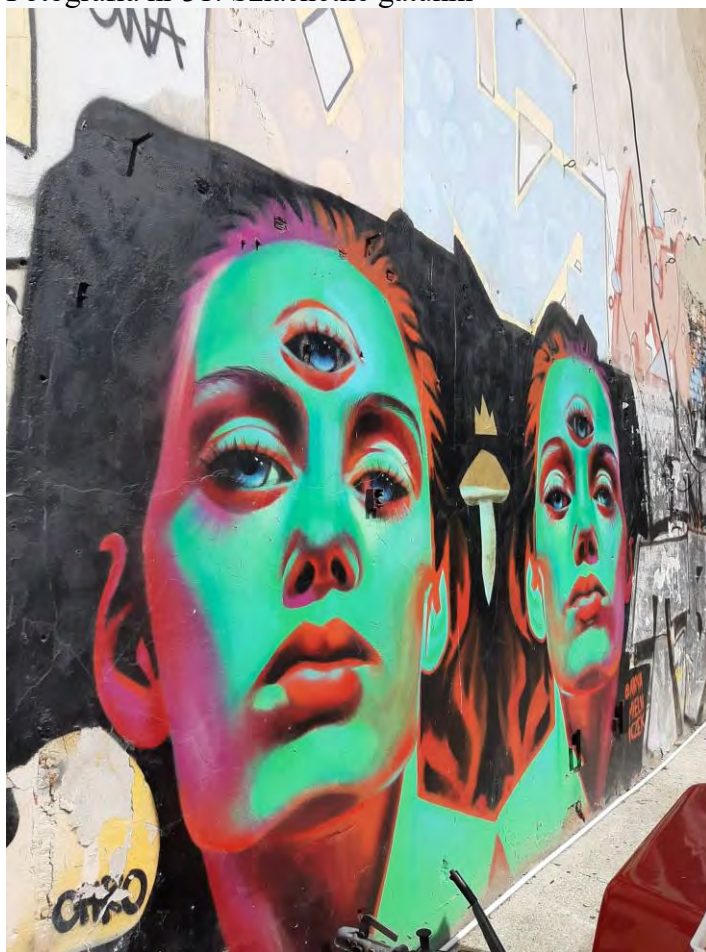
Fotografia nr 30: Drugie Życie Fabryki



Źródło: fotografia własna

Stosunkowo nową pracą są „Szlachetne gatunki” autorstwa Anyi Mielniczek - kanadyjsko-polskiej artystki. Mural powstał w 2019 roku przy ulicy Piotrkowskiej w Łodzi, na jednej ze ścian okalających centrum OFF Piotrkowska. Widać na nim dwie kobiece twarze, z charakterystycznym, trzecim okiem, które ma zachęcać odbiorcę do refleksji nad tym, co robimy dla naszego świata, jakie skutki mają działania jakie podejmujemy. Widoczną inspiracją dla Mielniczek jest troska o środowisko naturalne. Z kolei grzyb nawiązywać ma do dzieciństwa artystki i jej wypraw do lasu w poszukiwaniu prawdziwków.

Fotografia nr 31: Szlachetne gatunki



Źródło: fotografia własna

Murale „miejskie” tworzy się natomiast zazwyczaj na zlecenie miasta (ale nie jest to warunek konieczny) w celach promocyjnych, bądź upamiętniających. Mogą to być również prace zwracające uwagę na konkretne problemy, czy nawiązujące do charakterystycznych obiektów dzielnicy/miasta. Ciekawym przykładem jest tutaj dzieło z 2001 roku łódzkiej grupy Design Futura. Mural powstał przy ulicy Piotrkowskiej w Łodzi i zajął powierzchnię blisko 1000 m<sup>2</sup>. Znajdują się na nim charakterystyczne dla miasta motywy, jak zabytkowy tramwaj,



Pomnik Tadeusza Kościuszki, Kościół Zesłania Ducha Świętego, Stary Ratusz oraz łódź z herbem miasta.

Fotografia nr 32: Mural Łódź



Źródło: fotografia własna

Ze względu na stosunkowo nowe zjawisko w obszarze street artu, a mianowicie jego wychodzenie poza granice miast [Niziołek 2015:55], należałoby się zastanowić nad włączeniem do typologii również murali „wiejskich”. Przykładem mogą być tutaj działania Daniela Rycharskiego w mazowieckiej wsi Kurówko oraz „Folkowe Przystanki” w zachodniej części województwa łódzkiego.

Z kolei inicjatorami prac o charakterze instytucjonalnym są różnego rodzaju instytucje publiczne, promujące w ten sposób swoją działalność. Litorowicz [2016] podaje przykład pracy pt. Generalnie dramat we Wrocławiu, namalowany przez DWA ZETA, a związany z obchodami 250-lecia teatru publicznego w Polsce. W 2019 roku Warszawie na ścianie budynku u zbiegu ulic Płockiej i Kasprzaka powstał mural Narodowego Centrum Kultury, namalowany przez Katarzynę Bogucką. Mural ma pełnić nie tylko funkcję estetyzującą przestrzeń Woli, ale również zwracać uwagę jak istotną rolę w życiu każdego człowieka pełni kultura.

Fotografia nr 33: Mural NCK na warszawskiej Woli



Źródło: fotografia własna

Murale reklamowe, które na terenie Polski zaczęły pojawiać się jeszcze przed drugą wojną światową, przedstawiają zwykle konkretne produkty, usługi, sklepy. Kiedyś były przede wszystkim doniosłym komunikatem dotyczącym obecności danej fabryki czy przedsiębiorstwa na rynku [por. Mokras-Grabowska 2014]. W Polsce murali reklamowych przybywa z roku na rok, jedne wpisują się w otoczenie dobrze z nim współgrając i zyskując aprobatę okolicznych mieszkańców, inne jak reklama Pepsi w Łodzi umieszczona na zabytkowej ulicy Piotrkowskiej wzbudziła wśród mieszkańców wiele kontrowersji. Jednak Pomimo protestów Łodzian, stwierdzono, że mural nie narusza przepisów, ponieważ jest ręcznie malowanym obrazem, a nie billboardem oraz nie zajmuje więcej jak 20% powierzchni elewacji budynku. Mural reklamowy Pepsi powstał również w Warszawie. Innym ciekawym przykładem muralu jest kołobrzeski mural namalowany przez Mariusza Warasa z okazji czterdziestej rocznicy powstania Polskiej Żeglugi Bałtyckiej S.A., czyli polskich promów Polferries łączących Polskę ze Skandynawią. W projekcie Waras wykorzystał zarówno motyw Kołobrzegu (bo tutaj forma

ma swoją siedzibę), jak i morza. Statki z logo Polferries przedstawił w niekonwencjonalny sposób, a mianowicie w jednym z pierścieni napędzających miasto. Dzięki temu zabiegowi mural daje złudzenie ruchu.

Fotografia nr 34: Mural reklamowy Pepsi w Warszawie



Źródło: fotografia własna



Fotografia nr 35: Mural reklamowy Pepsi w Łodzi



Źródło: fotografia własna

Fotografia nr 36: Mural Polferries



Źródło: fotografia własna

Inny podział zaproponowany przez zespół projektowy Instytutu Badań Przestrzeni Publicznej [Litorowicz 2016: 16] uwzględnia przekaz muralu, jego treść, a sprawą zupełnie drugorzędną staje się kwestia finansowo-organizacyjna. Dlatego wyróżnić możemy mural:

1. Artystyczny,
2. upamiętniający oraz historyczno-patriotyczny,
3. społeczno-polityczny,
4. komercyjny.



W ostatnich latach popularną formą są murale upamiętniające różnego rodzaju wydarzenia, rocznice lub zasłużonych artystów czy mieszkańców. Przykładów takich prac jest wiele. Jednym z nich jest Mural 63 dni z życia Warszawy znajdujący się przy ulicy Grodzieńskiej w Warszawie. Powstał w 2012 roku w ramach projektu „O Was Pamięta-my – 63 dni z życia Warszawy”. Z kolei w 2020 roku przy ulicy Siennej 45, róg Jana Pawła II w Warszawie oraz w czeskiej Pradze powstały prace upamiętniające polską i czeską drogę do wolności, której pomysłodawcą było Narodowe Centrum Kultury. Murale nawiązuje do ruchu solidarnościowego i jego znaczenia dla przemian społecznych, politycznych oraz kulturowych na terenie Europy Środkowo – Wschodniej. Stworzyło je ośmiu artystów z Polski i Czech, a co istotne przed przystąpieniem do pracy zostali oni zaproszeni na wizyty studyjne w Pradze i Trójmieście, w ramach których zorganizowano spotkania w wybranych instytucjach kultury połączone ze zwiedzaniem ważnych, z historycznego punktu widzenia, miejsc, pamiątek oraz pomników. Właśnie w taki sposób zadbano o to, żeby młodzi twórcy mieli możliwość dowiedzenia się czegoś ponad to, co mogliby przeczytać w podręcznikach.

Fotografia nr 37: Mural Pamięta-my – 63 dni z życia Warszawy



Źródło: fotografia własna

Nieco inny charakter ma wrocławski mural przy ulicy Hubskiej, autorstwa Marka Greli i Marty Piróg z Czary-Mury. Został przygotowany z okazji 90. urodzin reżysera filmu „Sami Swoi”, Sylwestra Chęcińskiego. Artyści posłużyli się tutaj niezwykle żmudną i wymagającą techniką malarsko-ceramiczną, dlatego prace trwały blisko 2 miesiące.

Fotografia nr 38: Mural „Sami Swoi”



Źródło: fotografia własna

Ponadto Narodowe Centrum Kultury wzbogaciło warszawską przestrzeń publiczną w murale upamiętniające ważne dla literatury postaci. I tak w 2021 roku na Powiślu, w związku z setną rocznicą urodzin Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, odsłonięto mural poświęcony jego pamięci. Na stronie Narodowego Centrum Kultury możemy przeczytać, że:

Stworzenie muralu z wizerunkiem Krzysztofa Kamila Baczyńskiego to wpisanie go w krajobraz Warszawy, miasta, które kochał i o którego wolność walczył w powstaniu, a zarazem hołd dla jego talentu [<https://www.nck.pl>].

Kilka miesięcy później przy stacji metra Centrum pojawił się mural przedstawiający: Gabrielę Zapolską, Stanisława Lema, Tadeusza Różewicza oraz Cypriana Kamila Norwida. Oprócz walorów estetyzujących tę przestrzeń praca wraz z towarzyszącą jej akcją #zdjęciez...doskonale wpisała się w specyfikę tego miejsca. Z jednej strony warszawska

patelnia (tak potocznie nazywa się to miejsce i traktuje jak „plac”, chociaż formalnie nim nie jest) jest przestrzenią tranzytową ponieważ znajdują się tutaj wejścia „z” i „do” metra, a także ciągi komunikacyjne prowadzące na przystanki tramwajowe, autobusowe czy kolejkę podmiejską. Na patelni nie ma ani zieleni, ani elementów małej architektury. Warszawiacy więc w dość szybkim tempie przechodzą przez plac, albo traktują go jako miejsce, w którym się umawiają żeby udać się dalej. Z drugiej strony przesiadują na nim osoby bezdomne, ludzie sprzedający jakieś przedmioty, przedstawiciele różnych wyznań i religii, muzycy, performerzy, czy protestujący przeciwko czemuś lub komuś. Zlokalizowanie zatem właśnie tutaj muralu, który nie tylko jest atrakcyjny wizualnie, ale przypomina o ważnych dla literatury postaciach, prezentując cytaty z ich dzieł, jest cennym zabiegiem. Dodatkowo akcja #zdjęciez..., do której zachęcali między innymi aktorka Edyta Jungowska, raper Hades, piosenkarz Krzysztof Zalewski oraz Rafał Wiśniewski - Dyrektor Narodowego Centrum Kultury, powodowała, że ten mural spełniał również rolę „miejscotwórczą”, ale i stał się czymś nawet instrumentalnym wobec bywalców tego placu, osób przyjezdnych, przechodniów, a więc wszystkich tych, którzy być może z jednej strony poszukują pewnych doznań estetycznych, z drugiej oczekują także jakiś treści od tego typu nośników. Ważne jednak jest to, i wydaje się, że właśnie ta praca doskonale się w to wpisuje, żeby treści mimo wszystko uwzględniały znaczące zróżnicowanie odbiorców, którzy przecież wywodzą się z odmiennych kręgów społecznych czy kulturowych. Sam udział w akcji polegał na wykonaniu zdjęcia lub selfie na tle muralu, opublikowaniu go wraz z odpowiednim hasztagiem i oznaczeniu profilu Narodowego Centrum Kultury na Facebooku lub instagramie.

Należy zwrócić uwagę na rolę Narodowego Centrum Kultury w podnoszeniu rangi sztuki w przestrzeni publicznej, ale i odpowiedniej waloryzacji samej przestrzeni. Z jednej strony państwowa instytucja kultury wkraczając w przestrzeń publiczną i podejmując się współpracy z artystami uprawiającymi sztukę publiczną nobilituje zarówno samych twórców, jak i ich dzieła, zwracając uwagę na ogromny potencjał tego rodzaju sztuki. Z drugiej strony angażując się w tego typu działalność i zapewniając różnorodność w sferze wizualnej (forma, kolor, faktura), ale też w warstwie treściowej, uwzględnia odmienne postawy i potrzeby mieszkańców miasta i pokazuje, że ważne jest to, żeby sztuka nie była czymś jedynie elitarnym, niedostępnym, albo dostępnym jedynie dla wybranych. Wpisuje się zatem doskonale w to, o czym pisał Joseph Rykwert [2022] odnośnie współczesnych miast, które powinny mieć jego zdaniem nie tylko wiele twarzy, ale i być wielozmysłowe.

Fotografia nr 39: Mural „Mistrzowie słowa”



Źródło: fotografia własna



Fotografia nr 40: Kolaż zdjęć z „akcja #zdjęciez...” Narodowego Centrum Kultury



Źródło: fotografie Narodowego Centrum Kultury

Współczesny street art to nie tylko graffiti z jego licznymi odmianami jak szablon, wlepki, plakaty czy różnorodnymi stylami (chrom, brush, bubble), ale także murale począwszy od artystycznych poprzez historyczno-patriotyczne, upamiętniające na reklamowych skończywszy. W tym przypadku również mamy do czynienia z szerokim wachlarzem technik stosowanych przez artystów tworzących murale, w związku z czym wymienić możemy prace 3D, typograficzne, dziergane<sup>36</sup>, cut-outy, wykorzystujące ceramikę lub gwoździe.

Artystą posługującym się wlepkami i plakatami i farbami w sprayu jest Gu-Tang Clan. Wiemy o nim, że urodził się w 2004 roku. Pracuje głównie w nocy zostawiając w różnych

<sup>36</sup> Motywy koronki wykorzystuje w swoich pracach między innymi NESPOON.

miastach psie podobizny na ścianach budynków. Na stronie internetowej Art in House Dom Aukcyjny i Galeria Online (artinhouse.pl) znajduje się opis Gu-Tang Clana, którego fragment brzmi następująco: „(...)przedstawiciel rodziny psowatych, który zbiegł z łódzkiego schroniska(...)”

Fotografia nr 41: Gu-Tang Clan (Łódź)



Źródło: fotografia własna



Fotografia nr 42: Gu-Tang Clan (Warszawa)



Źródło: fotografia własna

Muralem w wersji 3D jest praca autorstwa 1010, niemieckiego artysty polskiego pochodzenia. Mural znajduje się przy ulicy Mackiewicza 1 w Warszawie, a powstał w 2015 roku w ramach VII edycji festiwalu Street Art Doping.

Posługiwanie się różnymi technikami przy tworzeniu murali, używanie różnorodnych materiałów, powoduje, że zaciera się cienka granica pomiędzy muralami, a instalacjami. Czymś z pogranicza jest praca wrocławskiego artysty Łukasza Bergera z 2015 pt. „Cisza”. Znajduje się ona przy ulicy Wólczańskiej w Łodzi, a użyto do niej tysiąca trzystu gwoździ ważących ponad pół tony. Sam autor tak mówi o swojej pracy:

„Praca jest odpowiedzią na komunikację między współczesnym człowiekiem a otaczającą go rzeczywistością. Samo zagadnienie „ciszy” jest bardzo rozległe, a kontekst pracy w zależności od obserwatora, może być odbierany indywidualnie. Pomysł powstał na bazie obserwacji środowiska. Ludzie w mieście, internecie, pracy, wytwarzają informacyjny hałas/szum, który z czasem niesłyszalny, wciąż jest obecny. Ma on wpływ na jakość emocji i myśli, które w efekcie definiują nasze działania” [<https://lcw.lodz.pl/>].

Fotografia nr 43: Mural „Dziura w całym”



Źródło: fotografia własna

Fotografia nr 44: Mural „Cisza”



Źródło: fotografia własna

Ostatnie lata street artu to znaczące zmiany i przechodzenie do pozawizualnych obrazów. Coraz częściej mamy styczność z różnego rodzaju happeningami, paradami, flash mobami, a więc tym wszystkim co dzieje się w otwartych przestrzeniach miejskich, jak na przykład *light writing* („malowanie” światłem), *chalk art* (malowanie kredą, sypkimi farbami) czy *moss graffiti* (tworzenie przy użyciu mchu) [por. Niziołek 2015:55]. W obrębie samych murali artyści posługują się tak wieloma technikami, że czasem trudno stwierdzić jednoznacznie czy mamy do czynienia z murałem, czy instalacją, przy czym największy chaos pojęciowy występuje w tym obszarze w mediach. Tak było między innymi z instalacją „Zielona symfonia” jaka powstała na poznańskiej Śródcie, którą część dziennikarzy nazywała murałem, a pozostali instalacją. Był to ciąg składający się z rynien i rur, nawiązujący do orkiestry, która w dni deszczowe będzie „wygrywać” różne melodie. Z kolei w Łodzi przy ulicy Kopernika już w 2014 roku powstał mural – płaskorzeźba autorstwa portugalskiego artysty Alexandro Farto (pseudonim Vhils). Podobnie jak inne jego prace i ta została wykonana techniką drapania/usuwania ze ściany fragmentów tynku i farby. Ten artysta słynie z tego, że nie używa farb, natomiast w pracy posługuje się jedynie wiertarką, dłutem i młotkiem. Brak spójnego stanowiska pojawia się również w dyskursie naukowym, ale dotyczy przede wszystkim tego, czy murale należy uznawać za część street artu, czy też nie. Zwolennicy definicji wykluczających murale z kategorii street artu operują przede wszystkim faktem, że mural porusza się w ramach sztuki oficjalnej [zob. Gralińska-Toborek, Kazimierska-Jerzyk 2014], a street art niekoniecznie. Tymczasem i street artowcy, działający do tej pory, głównie poza oficjalnym nurtem, coraz częściej nawiązują współpracę z różnymi instytucjami i podejmują się tak zwanych prac na zamówienie. To wciąż jednak mniejszy zakres ich działalności, ale jest to pewna tendencja, która staje się coraz bardziej zauważalna. Dlatego obecnie wszelkiego rodzaju dyskusje dotyczące kwestii: legalne/nielegalne schodzą mimo wszystko na plan dalszy, a coraz więcej artystów łączy te dwa światy. Doskonale w ten trend wpisuje się NeSpoon, która w rozmowie z Arturem Wojtczakiem [2019] opublikowanej na portalu Rytm.pl przyznaje, że:

„Ja za każdym razem, gdy jadę na festiwal czy na zaproszenie jakiejś galerii, robię również te nielegalne rzeczy, maluję na mieście. Działanie na własną rękę jest sednem bycia artystą ulicznym, według mnie nie powinno się tego porzucać. Wielu artystów streetowych, gdy zdobywa *fejm* i przechodzi do legalnego obiegu, trochę o tym zapomina. Odpuszczają”.

To „działanie na własną rękę”, o którym wspomina NeSpoon jest niezwykle istotne z jeszcze jednego powodu. Aktualnie odczuwana potrzeba zrobienia czegoś „dla”

i „w” przestrzeni, a także spontaniczność, należą do charakterystycznych cech działań kreatywnych podejmowanych przez artystów street artowych. Oczywiście mowa tutaj o przejawach miejskiej kreatywności realizowanej na poziomie oddolnym (pozostałe dwa poziomy to: instytucjonalny i systemowy). Nie ma znaczenia czy są to aktywności realizowane indywidualnie, czy zespołowo, bywa jednak, że ich skutkiem jest kolizja z prawem. Między innymi cechuje je tymczasowość, chociaż i tak zdecydowanie mniejsza, aniżeli w przypadku tagów, czy graffiti.

#### **1.4. Miasta jako „przestrzenie” dla działań twórczych**

Street art z jednej strony daje szansę obcowania ze sztuką tym, którzy najprawdopodobniej w normalnych okolicznościach nie mieliby na to szansy. Z drugiej, nawiązując do paradygmatu miasta kreatywnego, jest on traktowany jako istotna część marketingu miasta, służąca w głównej mierze przedstawicielom klas wyższych (wśród, których znajdują się włodarze miast, inwestorzy, przedsiębiorcy), konstruując jego wartość symboliczną oraz ekonomiczną (Andron 2018 za: Statucki 2019:112).

Konferencja Narodów Zjednoczonych ds. Handlu i Rozwoju UNCTAD w raporcie *Creative economy outlook and Country profiles: Trends in international trade in creative industries* [2018: 20] podaje, że dystrybucja dóbr kreatywnych na świecie w latach 2003-2015 wygenerowała średnią roczną stopę wzrostu na poziomie 7,34%. Pokazuje to dość wyraźnie, że branża kreatywna jest niezwykle istotną i dynamicznie rozwijającą się częścią światowej gospodarki, w której łączna kwota międzynarodowego obrotu dobrami kreatywnymi wzrosła z 208 miliardów dolarów w roku 2002, do 509 miliardów dolarów w 2015 roku.

Sektor kultury oraz sektor kreatywny mają nie tylko znaczenie ekonomiczne, ale i są kluczowe w budowaniu spójności i poczucia wspólnoty tożsamościowej, kulturowej czy w obszarze wartości [por. Konwencja UNESCO 2005]. Dlatego obok tworzenia planów i strategii, opracowuje się także liczne programy wsparcia na szczeblu międzynarodowym, podejmujące zagadnienie kooperacji transgranicznej i sieci współpracy. Niezwykle ważne są obok rozwiązań prawnych, instytucjonalnych czy zapewnienia infrastruktury kulturalnej, również działania wspierające kompetencje miękkie, a więc te bazujące na wartościach czy postawach i zdolnościach ludzi. Czynniki te przesądzają także o powodzeniu w budowaniu miast kreatywnych [por. Murzyn-Kupisz, Działek 2017:85].

Wsparcie dla sektorów kultury i kreatywnych ujęte zostało w ramowym programie Komisji Europejskiej pn. Kreatywna Europa i uwzględnione w perspektywie finansowej UE na lata 2014–2020. Program składający się z trzech komponentów: media, kultura i część międzysektorowa uruchomiono w 2014 r. z budżetem 1,46 mld euro, a dostęp do niego miały wszystkie kraje członkowskie, a także niektóre spoza UE. Kończąca się perspektywa i sygnały o tym, że dotychczasowe rozwiązania nie były do końca skuteczne, skłoniły Komisję do przeprowadzenia konsultacji w sprawie Programu na lata 2021-2027. Odbywały się one równoległe z jego oceną okresową za lata 2014-2020. Zarówno konsultacje, jak i ewaluacja pokazały, że do tej pory pomijano potrzeby niektórych sektorów, a beneficjenci dysponowali zbyt małymi środkami finansowymi. Dlatego zwiększając budżet postanowiono jednocześnie włączyć wsparcie sektorowe w takich obszarach jak muzyka, architektura, książki i publikacje oraz dziedzictwo kulturowe. Działania mają koncentrować się na budowaniu kompetencji, profesjonalizacji i rozwoju talentów, gromadzeniu danych w celu lepszego zrozumienia funkcjonowania sektorów, a także możliwościach eksportowych. Będą opierać się na działaniach i projektach UE, które były realizowane w ostatnich latach, takich jak np. inicjatywa Music Moves Europe [por. Creative Europe Networks 2019; Rozporządzenie Parlamentu Europejskiego i Rady 2018].

W Polsce, pomimo tego, że w dalszym ciągu obroty dobrami kulturalnymi i kreatywnymi nie są znaczące, to według danych GUS [2020] mamy do czynienia z systematycznym wzrostem liczby przedsiębiorstw działających w branży przemysłów kultury i kreatywnych. W 2018 roku było ich 117, 2 tys. i reprezentowały takie dziedziny kultury jak: reklama, książki i prasa oraz architektura. Dla porównania w 2016 roku takich przedsiębiorstw w Polsce funkcjonowało 100,5 tys. i w stosunku do roku 2014 roku liczba ta wzrosła o 10,3%. [GUS 2018].

Wśród rozwiązań krajowych wspierających sektory kultury i kreatywne znajdowała się między innymi „Strategia Rozwoju Kapitału Społecznego 2020” [2013], której głównym celem jest wzmocnienie udziału kapitału społecznego w rozwoju społeczno - gospodarczym Polski między innymi poprzez rozwój i efektywne wykorzystanie potencjału kulturowego i kreatywnego. W 2020 roku przyjęto „Strategię Rozwoju Kapitału Społecznego. Współdziałanie, kultura, kreatywność 2030”. W dokumencie poświęcono wiele uwagi branży kreatywnej i wyraźnie podkreślono konieczność zwiększenia efektywności jej funkcjonowania, co z kolei będzie miało kluczowe znaczenie dla rozwoju gospodarczo-kulturalnego.

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego zainicjowało także Pakiet dla przemysłów kreatywnych, będący jednym z pięciu projektów strategicznych zawartych

w Strategii na rzecz Odpowiedzialnego Biznesu [2017]. Pakiet obejmuje szereg rozwiązań dla firm z sektora kreatywnego, takich jak: wakacje podatkowe, zachęty dla realizacji produkcji audiowizualnych w kraju między innymi poprzez zapewnienie szybkiej ścieżki podatkowej. Działania te mają nie tylko wzmocnić ich przewagę konkurencyjną, ale i zapobiec odpływowi kapitału kreatywnego. Jednym z elementów Pakietu jest program pn. Rozwój Sektorów Kreatywnych wspierający sektory kultury i kreatywne i wzmacniający ich konkurencyjność na arenie międzynarodowej. Jest on skierowany do wszystkich branż kreatywnych, ze szczególnym uwzględnieniem działań poświęconych wzornictwu, muzyce, grom wideo czy nowym mediom [MKiDN].

Koncepcja związana z tworzeniem miast kreatywnych obecna jest w dyskursie na dwa sposoby. Z jednej strony dyskusja toczy się na szczeblu akademickim, dążąc między innymi do wyjaśnienia zjawisk takich, jak chociażby tworzenie się w miastach skupisk artystów z założenia przyczyniających się do powstawania nowych i często nieszablonowych technik czy form. Z drugiej na poziomie praktycznym poruszając tematykę związaną z polityką ukierunkowaną na zwiększanie kreatywności miast [Michael Hutter 2013:5; por. Murzyn-Kupisz, Działek 2017]. Dla Thomasa A. Huttona [2016] rozwój kulturalny i kreatywność są dla miast nie tylko istotnym elementem w budowaniu społecznej różnorodności i tolerancji, ale i kluczem do osiągnięcia przewagi konkurencyjnej oraz sposobem na zarządzanie nimi zgodnie z ideą zrównoważonego rozwoju. Stąd między innymi obserwuje się dynamiczny wzrost zainteresowania przedstawicieli nauk społeczno-ekonomicznych artystami, jako tymi, którzy zdobywanie tej przewagi konkurencyjnej mają ułatwić [por. Kupisz, Działek 2017:79]. Charles Landry [2008] stoi na stanowisku, że gdyby miejscy planiści, inżynierowie i ludzie biznesu, mogli oglądać swoje światy oczami artystów, dysponując ich mocą i potencjałem, to przyniosłoby im to wiele unikalnych korzyści. Nieszablonowe myślenie oraz posługiwanie się wyobraźnią, to jedna z najbardziej wartościowych rzeczy, jaką sztuka może zaoferować miastu, ale i usługom z nim związanym: planowaniu, inżynierii, usługom socjalnym, biznesowi, szczególnie w momencie, kiedy ośrodki miejskie powinny się skupiać na swoich lokalnych odrębnościach i przewagach [2008: xlv- xlv].

Między artystami a miastem zachodzi tak zwane sprzężenie zwrotne. Z jednej strony artyści przyczyniają się do rozpoznawalności miast, z drugiej to miasto umożliwia działania twórcze, dostarcza motywacji, daje przestrzeń do pracy i spotkań. Elizabeth Currid [2008] właśnie w artystach widzi tych, którzy przynoszą miastu sławę i renomę. Proponuje tym samym odejście od powierzchownego i oczywistego postrzegania mody, muzyki i sztuki jedynie w kategoriach ekonomicznych (generowania zysków lub tworzenia wielu miejsc pracy),



zastępując je myśleniem w warstwie wizerunkowej [2008:2]. Artyści uwikłani są także w konkretne działania na rzecz wyjątkowości i atrakcyjności miast, ale także ich tożsamości i czytelności poprzez naznaczanie przestrzeni publicznych sztuką, ich aranżację i zagospodarowanie, małą architekturę, taką jak: meble miejskie, wiaty przystankowe, kioski, rzeźby [por. Miles 2008: 897] czy chociażby poprzez tworzenie „kultowych” („iconic”) budynków, z uwzględnieniem zarówno twardej, jak i miękkiej infrastruktury. To przede wszystkim miękka infrastruktura ma sprzyjać komunikacji, ułatwiać spotkanie się ludzi, wymianę pomysłów i sieciowanie. Są to tzw. „trzecie przestrzenie”, które nie są ani domem, ani pracą, a pomimo tego ludzie mogą i chcą w nich przebywać razem [Landry 2008: xxiii].

Obecność artystów w miastach ma także znaczenie ekonomiczne. Ich działalność w obszarze projektowania czy reklam może dostarczać kreatywnych koncepcji i pomysłów innym branżom, jak na przykład: spożywczej, odzieżowej, motoryzacyjnej czy usług telekomunikacyjnych [Rutten 2006:24]. Alexander Styhre i Michael Eriksson [2008] realizowali w Szwecji projekt pn. Artists in Residence (AIRIS), w ramach którego artyści (muzycy, malarze, aktorzy, reżyserzy, tancerze i choreografowie) współpracowali z pracownikami z branż pozaartystycznych. Badacze zauważyli, że przedstawiciele biznesu czerpią od artystów nie tylko nowe pomysły, ale i sami stają się bardziej kreatywni w wyniku takiej kooperacji. Produktywność i zarobki regionów są tym większe, im więcej znajduje się artystów w ich granicach. Artyści generują dochody w zależności od tego, ilu turystów przyciągną, pomagają firmom z branży pozaartystycznej w przyciąganiu najlepszych pracowników i poprawianiu dochodów poprzez bezpośredni eksport prac artystycznych poza region [Markussen 2006:1931; por. Markussen, King 2003:3].

Koncepcja klasy kreatywnej Richarda Floridy [2010] podkreśla w sposób szczególnie znaczenie artystów w budowaniu przewagi konkurencyjnej miast oraz ich kondycji gospodarczej [por. Murzyn-Kupisz, Działek 2017:80]. Do klasy kreatywnej, która wykonując pracę „tworzy nowe, znaczące formy” należą pracownicy wiedzy, analitycy symboli, profesjonalisci i pracownicy techniczni. Powstała ona na podbudowie ekonomicznej, bowiem to funkcja ekonomiczna odpowiada za nasz styl życia, czy wybory społeczno-kulturalne. Florida [2010] dzieli klasę kreatywną na superaktywny rdzeń (składają się na niego: naukowcy, inżynierowie, artyści estradowi, aktorzy, projektanci i architekci, poeci i powieściopisarze oraz członkowie środowisk opiniotwórczych – autorzy literatury faktu, wydawcy, postaci ze świata kultury, analitycy, analitycy think-tanków) oraz na twórczych profesjonalistów (pracownicy dziedzin, w których wymagana jest specjalistyczna wiedza: sektor high-tech, usługi finansowe, zawody prawnicze, ochrona zdrowia czy zarządzanie

biznesem). Członkowie klasy kreatywnej mają wspólne wartości, takie jak: indywidualizm (kontestacja norm grupowych, problem z podporządkowaniem się wytycznym organizacyjnym czy instytucjonalnym), merytokracja (lubią mieć jasno określony cel, do którego realizacji dążą, ważny jest dla nich sukces, są ambitni i chcą piąć się po szczeblach kariery, nie boją się ciężkiej pracy i trudnych wyzwań) oraz różnorodność i otwartość (wysoko cenią środowiska i organizacje, w które każdy może się „wpasować” i odnosić sukcesy) [2010:82-92].

Rozwijaniu działalności twórczej w miastach sprzyja nawiązywanie różnych form współpracy mającej na celu promowanie przedsiębiorczości, kreatywnych ludzi i ich biznesów, a także kształtowanie takiej przestrzeni, która w sposób istotny wpływałaby na poziom jakości życia. Oprócz klastrów kreatywnych, Partnerstw publiczno-prywatnych (PPP), Partnerstw publiczno-społecznych (PPS) czy Partnerstw opartych na wolontariacie, współpraca taka może przybierać również formę sieci na poziomie globalnym, kontynentalnym lub krajowym [Namyślak 2013:76-77; por. Ilczuk 2011]. Przykładem takiej kooperacji jest europejska sieć dużych miast Eurocities powstała w 1986 roku z inicjatywy 6 miast: Frankfurtu, Lyonu, Mediolanu, Barcelony, Birmingham i Rotterdamu. Członkiem sieci może zostać w zasadzie każde miasto liczące powyżej 250 tys. mieszkańców. Obecnie sieć skupia 190 miast (145 pełnoprawnych członków i 45 stowarzyszonych) z 39 krajów, a jej celem jest wspólna praca i dzielenie się wiedzą w celu zapewnienia mieszkańcom dobrej jakości życia poprzez:

- Rzecznictwo: reprezentowanie interesów miast na szczeblu unijnym UE w celu łatwiejszego wprowadzania zmian w ich środowiskach lokalnych;
- Wiedzę: monitorowanie i przekazywanie miastom informacji o najnowszych wydarzeniach w obszarze Unii Europejskiej, możliwościach finansowania i trendach, które ich dotyczą;
- Wymianę najlepszych praktyk: wspieranie wymiany wiedzy, doświadczeń i dobrych praktyk między miastami;
- Szkolenia: budowanie zdolności do sprostania obecnym i przyszłym wyzwaniom miejskim [Eurocities].

W sieci Eurocities kultura i kreatywność to jeden z 25 obszarów zainteresowania, gdzie nie tylko podkreśla się, ale i promuje powiązania pomiędzy przemysłem kreatywnym a kulturą. Kultura traktowana jest tutaj jako siła napędowa rozwoju gospodarczego miast bezpośrednio przyczyniająca się do poprawy jakości życia obywateli. Promowana jako środek zmiany społecznej, wykorzystywana jest między innymi do polepszenia relacji między ludźmi [Eurocities].

Do współpracy opartej na sieci nawiązuje również, ogłoszony w 2004 roku, Program Sieci Miast Kreatywnych UNESCO, obejmujący siedem dziedzin takich jak: rzemiosło i sztuka ludowa, literatura, muzyka, film, wzornictwo, gastronomia oraz sztuka mediów. Jego głównym celem jest wspieranie międzynarodowej współpracy miast, uznających za najważniejszy element zrównoważonego rozwoju kreatywność i rozwój przemysłów kulturalnych. Przystępując do Sieci członkowie zobowiązują się nie tylko do dzielenia się swoimi najlepszymi praktykami, ale i do rozwijania partnerstw w obrębie sektora publicznego i prywatnego. Ma to na celu m.in. poprawę dostępu do życia kulturalnego i zapewnienia możliwości uczestnictwa w nim (w szczególności dla grup zmarginalizowanych), rozwijania kreatywnych i innowacyjnych ośrodków, stwarzania lepszych perspektyw dla twórców i specjalistów w sektorze kultury oraz wzmacnianie i upowszechnianie wytworzonych dóbr czy usług kulturalnych. W Programie uczestniczą 4 polskie miasta: w Sieci Miast Literatury Kraków oraz Wrocław, w Sieci Miast Muzyki Katowice, w Sieci Miast Filmu Łódź. Program Miast Kreatywnych jest partnerem UNESCO we wdrażaniu 17 celów Agendy na rzecz Zrównoważonego Rozwoju 2030 oraz Nowej Agendy Miejskiej. Pierwsza z agend została utworzona w 2015 roku, przez Organizację Narodów Zjednoczonych i pojawiło się w niej wyraźne nawiązanie do kultury jako tej, która ma znaczący i bezpośredni wpływ na poziom życia. Druga natomiast została wypracowana po konferencji Narodów Zjednoczonych w 2016 roku i zwraca się w niej szczególną uwagę na znaczenie integracji i różnorodności w osiągnięciu zrównoważonego rozwoju miast [UNESCO].

Idea miasta kreatywnego narodziła się pod koniec lat 80., a pojęcie to do debaty naukowej wprowadziło na stałe na początku lat 90. dwóch teoretyków Charles Landry i Franco Bianchini [1995]. Zauważyli, że znaczna część dostępnej literatury skupia się na etymologii opisując kreatywność jako tworzenie czegoś nowego, wymyślanie czy umiejętne (na zasadzie przewidywania) radzenie sobie z pozornie trudnymi do rozwiązania problemami. Jednak prawdziwa kreatywność wymaga namysłu nad problemem na nowo, umiejętności eksperymentowania, oryginalności. Ponadto jest zdolnością do odkrywania wspólnych wątków pośród tych pozornie odmiennych, łączy się z odejściem od konwencji, pomysłowością, elastycznością czy generowaniem zmian. Mylnie utożsamia się ją z takimi pojęciami jak uczenie się i innowacyjność, chociaż jest z nimi na tyle powiązana, że nie sposób nakreślić tutaj jakiejś ostrej granicy. O ile bowiem uczenie się dostarcza ważnych podstaw informacyjnych i proceduralnych dla twórczej aktywności, o tyle kreatywność zdecydowanie bardziej skupiona jest na twórczym myśleniu i działaniu, zarówno na poziomie jednostkowym, jak i grupowym, zmierzającym do wytwarzania nowych idei czy spostrzeżeń, niekoniecznie mających

namacalny wymiar, który posiada już działalność innowacyjna [Scott 2010:119; por. Scott 2014:5].

Kreatywność przypisana jest nie tylko do artystów, czy szerzej do całej branży kreatywnej, ale tkwi w każdym, kto realizuje ciekawe koncepcje i pomysły. Dlatego przy zapewnieniu odpowiedniego zaplecza społecznego, fizycznego, organizacyjnego oraz przy właściwym zarządzaniu, pobudza się nie tylko ludzką kreatywność, ale i stwarza pole do działań kreatywnych. Jeżeli dodatkowo zapewni się sprzyjający klimat społeczny, będą je mogli podejmować zarówno pracownicy socjalni, biznesmeni czy urzędnicy państwowi. [Landry, Bianchini 1995:18; por. Landry 2012: 19-44; Hall 2000]. Podejście to nawiązuje do wykorzystywanej w geografii miast koncepcji kreatywnego *milieu* Gunnara Törnqvista [1983], zgodnie z którą środowisko twórcze, czy środowisko kreatywne opisywać można za pomocą trzech kluczowych cech. Po pierwsze są to odpowiednie zasoby informacji i łatwość wymieniać się nimi, po drugie zasoby wiedzy będące zbiorem różnego rodzaju prac czy baz danych i po trzecie zasoby kompetencji w określonych obszarach. Występowanie tych trzech zasobów pozwala z kolei na wyłonienie się czwartej cechy, kreatywności, a więc zdolności do tworzenia nowych produktów, pomysłów czy idei. Landry [2008] uwzględniając podejście nie tylko Törnqvista, ale i Anderssona, Halla oraz Aydalota sformułował główne cechy środowiska twórczego, które:

- jest miejscem, gdzie poziom oryginalnej wiedzy łączy się z kompetencjami i umiejętnościami ludzi mających nie tylko potrzebę, ale zdolność komunikowania się ze sobą;
- ma odpowiednie zaplecze finansowe, aby zapewnić pole do swobodnego eksperymentowania bez wprowadzania ścisłych regulacji;
- odznacza się występowaniem braku równowagi pomiędzy potrzebami decydentów, biznesmenów, artystów czy naukowców, ale jednocześnie zapewnia rzeczywiste możliwości działania
- jest miejscem, w którym istnieje zdolność radzenia sobie ze złożonością i niepewnością co do przyszłych zmian kulturowych i naukowych;
- zapewnia możliwość nieformalnej i spontanicznej komunikacji wewnętrznej i zewnętrznej;
- jest środowiskiem multidyscyplinarnym i dynamicznym, łączącym rozwój nauki i sztuki;
- jest strukturalnie niestabilne [2008:140].

Miasta potrzebują różnego rodzaju mechanizmów wsparcia i tylko wówczas kiedy zostaną im stworzone warunki do rozwoju, będą mogły stać się ośrodkami kreatywności. Landry [2008] wskazał na 7 czynników, bez których miasta nie będą w stanie budować swojej przewagi w oparciu o kreatywność. Wśród nich wymienia cechy charakterystyczne (osobiste) danego miasta, zróżnicowanie jego mieszkańców i ich talentów, poczucie tożsamości lokalnej, wolę polityczną i strategiczne przywództwo i kulturę organizacyjną, a także rozwiązania infrastrukturalne dotyczące przestrzeni i obiektów miejskich oraz dynamikę sieciowania. Idealną sytuacją jest, kiedy wszystkie warunki spełnione są jednocześnie, chociaż już przy zapewnieniu niektórych z nich, miasta z powodzeniem mogą uchodzić za kreatywne. W środowisku miejskim, będącym zbiorowością wielu aktorów, reprezentujących różne, niejednokrotnie sprzeczne, grupy interesów, najważniejsza jest wola polityczna oraz odpowiednia kultura organizacyjna [Landry 2008:105; por. Klasik 2018:15; por. Zgłobiś 2015:13], ale jednocześnie pewne poczucie niestabilności. Hall [2000] miasta kreatywne widział właśnie nie jako miejsca stabilne czy wygodne, a jako te, które są pełne społecznych i intelektualnych zawirowań [2000:646].

Miasta kreatywne to ośrodki zróżnicowane pod wieloma względami i na licznych płaszczyznach, zarówno tych prywatnych, jak i zawodowych, czy związanych z czasem wolnym. Nieuchronnie prowadzi to do pojawiania się pewnych pozytywnych napięć wśród mieszkańców miast, pobudzających ich do kreatywności, a więc generowania oraz wcielania w życie nowych idei czy projektów. Warunkiem koniecznym miast kreatywnych jest zatem prowadzenie działalności kreatywnej i obecność ludzi przedsiębiorczych, o odpowiednich kompetencjach, pracujących w określonych zawodach, a więc klasy kreatywnej. Wymóg ten może być spełniony jedynie wówczas, kiedy miasto zaoferuje taką przestrzeń, w której mieszkańcy będą chcieli zamieszkać, a przedsiębiorcy inwestować między innymi dzięki zapewnieniu odpowiedniej infrastruktury materialnej i niematerialnej, technologicznej i informacyjnej [Namyślak 2013:58; por. Klasik 2011:9-10; por. Batten 1995]. Gert-Jan Hospers [2003] wspomina, odwołując się do Jane Jacobs [1961], o trzech czynnikach zwiększających szanse na rozwój miejskiej kreatywności, a są to:

- koncentracja;
- różnorodność;
- niestabilność [2003:263].

Gęsta koncentracja ludzi w określonej lokalizacji przyczynia się do częstych interakcji, a te z kolei zwiększają prawdopodobieństwo pojawienia się nowych pomysłów i innowacji. Przykładem takiego miasta jest Holandia - mała i gęsto zaludniona, tak że czasami wydawać

się może, że każdy Holender w swoim życiu ma szansę spotkać się ze wszystkimi pozostałymi mieszkańcami. Jacobs [1961] pisała o koncentracji na tzw. małą skalę, czyli o zwartych dzielnicach, gdzie mieszkają i pracują w jednym miejscu różne typy ludzi, od rodzin i przedsiębiorców, po studentów i artystów. Różnorodność z kolei należy rozpatrywać bardzo szeroko. Nie dotyczy ona zatem jedynie obywateli, a więc ich wiedzy, umiejętności, działań czy gustów, ale również warunków przestrzennych. Okolica powinna spełniać kilka funkcji i umożliwiać realizowanie różnych aktywności o każdej porze dnia. Sprzyja temu odpowiednia zabudowa, na którą składają się budynki różniące się datą powstania, jak i stanem utrzymania. Szczególnie istotne jest to w przypadku przedsiębiorców. Jeśli bowiem na danym obszarze miasta są jedynie nowe budynki, to firmy, których nie stać na wysokie koszty najmu, są automatycznie z niego wykluczane. Ostatni czynnik pojawia się wówczas, kiedy miasto dotykają trudne sytuacje wymuszające znalezienie odpowiednich rozwiązań. Niejednokrotnie w wyniku spotkań, wymiany wiedzy i doświadczeń dochodzi do kreatywnych sposobów wyjścia z sytuacji kryzysowych [Hospers 2003:263-264; por. Jacobs 1961:147-187; por. Hospers, van Dalm 2005].

Współczesne miasta aspirujące do miana ośrodków kreatywnych powinny dokonać poważnego namysłu nad swoją rolą, nad tym jaka jest ich pozycja na tle innych miast, zarówno w skali krajowej, jak i globalnej. Wymusza to na ich włodarzach dokonania przeglądu swoich zasobów oraz rewizji problemów z jakimi się borykają. W tym przypadku należy zadać sobie następujące pytania: „W jakim punkcie znajduje się miasto?”, „W jakim kierunku powinno zmierzać?”, „Jaka jest jego tożsamość?”, „Czym się wyróżnia?”, „Jakie są jego zasoby?” i w końcu „Jakie warunki miasto może stworzyć dla ludzi i instytucji żeby mogli kreatywnie myśleć, planować i działać” (por. Landry 2008: xvii).

W ostatnich dziesięcioleciach siłą napędową rozwoju i konkurencyjności miast oraz czynnikiem przyczyniającym się do poprawy jakości życia mieszkańców stała się kultura. Zmianie dotychczas obowiązującego paradygmatu sprzyjała polityka decentralizacji, a także powstawanie ruchów społecznych i wszelkiego rodzaju oddolnych inicjatyw. W związku z tym pojawiły się zupełnie nowe oczekiwania tychże podmiotów, ale także konieczność dostosowania się do przemian społecznych i ekonomicznych jakie zaszły w latach 70. i 80. Chociaż zmiany te w odmienny sposób wpłynęły na poszczególne miasta europejskie, to jednak wielu decydentów zdawało sobie sprawę z tego, że odpowiednio realizowana polityka rozwoju gospodarczego w połączeniu z różnego rodzaju działaniami na rzecz promocji kultury, może mieć kluczowe znaczenie w osiągnięciu spójności społecznej czy równoważenia tradycji z innowacyjnością [Bianchini 1993:1-2; por. Scott 2006:10; por. Landry 2008]. Kultura stała



się nie tylko magicznym substytutem zamykanych fabryk i magazynów przemysłowych, ale także narzędziem do kreowania nowego wizerunku miasta, przyciągającego pracowników wykonujących wolne zawody [Hall 2000:640].

Podjęcie kulturowe wymaga planowania, będącego procesem identyfikacji projektów, opracowywania planów zarządzania i wdrażania strategii opartej na zasobach kulturowych w postaci surowców i aktywów. Priorytetem jest uwzględnienie w tych działaniach sztuki, kultury oraz dziedzictwa kulturowego i włączenie ich do wspólnej wizji rozwoju miasta, co ułatwi wypracowanie skutecznych mechanizmów wsparcia czy tworzenie inicjatyw. Dlatego też wydatki na kulturę powinny być ujmowane w kategoriach inwestycji, prowadzącej nie tylko do rozwoju gospodarczego, ale także zapewniającej przestrzeń dialogu i współpracy dla grup różniących się kulturą, religią, językiem czy mających odmienne systemy wartości. Miasta kreatywne bowiem z założenia powinny służyć całej społeczności między innymi poprzez wzmacnianie różnorodności kulturowej i społecznej, co z kolei prowadzi do rozwoju kreatywności. Działania takie przyczyniają się także do lepszego porozumiewania się członków społeczeństwa [Landry 2008:173-174; por. Duxbury 2004:6; Karwińska 2009, Florida 2010, Namyślak 2013].

Szeroki wachlarz czynników kreatywności stał się przyczynkiem do powstania licznych typologii miast kreatywnych. Hospers [2003] zaproponował 4 rodzaje miast kreatywnych:

- technologiczno – innowacyjne;
- kulturalno-intelektualne;
- kulturalno-technologiczne oraz
- technologiczno – organizacyjne [2003:262].

Przykłady miast technologiczno-innowacyjnych łatwo odnaleźć w przeszłości. Zwykle były miejscami narodzin różnych osiągnięć czy nawet rewolucji technologicznych. Dla Hospersa takim miastem jest Detroit, w którym Henry Ford wprowadzając zmianowy dzień pracy oraz ruchomą taśmę produkcyjną zrewolucjonizował amerykański przemysł samochodowy. W XIX wieku w innych obszarach takich ośrodków było kilka, np. Manchester (tekstylnia), Glasgow (przemysł stoczniowy), miasta Zagłębia Ruhry (węgiel i stal) oraz Berlin (elektryczność). Kreatywność w miastach kulturalno – intelektualnych ma zupełnie inny charakter. Przede wszystkim działalność koncentruje się wokół sztuk teatralnych i performatywnych, w których nauka rozkwitła w okresie napięcia pomiędzy ustalonym konserwatywnym porządkiem, a małą grupą radykałów nastawionych na innowacje. Doskonale wpisują się w ten typ: XVII-wieczny Londyn (teatr), Paryż (malarstwo), Wiedeń (nauka

i sztuka) czy Berlin (teatr). Ponadto Dublin, Heidelberg, Tuluza i Amsterdam. Trzeci typ jest połączeniem dwóch pierwszych. W przeszłości partnerstwo kultury i technologii doprowadziło powstania „przemysłów kultury”, takich jak przemysł filmowy w Hollywood (1920) i jego indyjski odpowiednik (Bollywood) w Bombaju, branża muzyczna w Memphis i branża mody (haute couture) w Paryżu i Mediolanie. Hospers podaje również nieco bardziej współczesne przykłady miast kulturalno – technologicznych, jak chociażby odwołując się do lat 90. i Manchesteru (muzyka New Wave), a potem Rotterdamu – miasta wybranego na Europejską Stolicę Kultury w 2001 roku ze względu na architekturę i odbywający się tam festiwal filmowy. Ostatnie, miasta technologiczno – organizacyjne, są kreatywne na tyle, na ile lokalni aktorzy znaleźli oryginalne rozwiązania problemów wynikających z życia w dużych ośrodkach, począwszy od zaopatrzenia w wodę, przez transport, na mieszkalnictwie skończywszy. Wśród miast tego typu wymienić możemy Londyn i Paryż (metro), Nowy Jork (drapacze chmur) czy powojenny Sztokholm (trwała obudowa). Współcześnie Tilburg (zarządzanie miastem jak firmą) oraz Rotterdam (rewitalizacja obszaru doków) [Hospers 2003: 262-263].

Inną typologię, opartą o różne typy struktury przestrzennej, przedstawił David F. Batten [1995], wyróżniając miasta:

- monocentryczne;
- sieciowe;
- korytarzowe oraz
- porty gospodarki oparte na wiedzy.

Typ miasta monocentrycznego odpowiada klasycznemu modelowi ekonomicznemu doskonałej konkurencji w kontekście geograficznym (przestrzennym), jednocześnie mając niski potencjał kreatywności. Miasta te cechuje ponadto: centralność, zorientowanie na wielkość obszaru, sztywne struktury dążące do podporządkowania, jednorodność towarów i usług i ich jednokierunkowe przepływy. Natomiast poszczególne węzły miasta sieciowego łączą się, tworząc unikalne, ale elastyczne środowisko wymiany. Ekonomista może postrzegać miasto sieciowe jako heterogeniczny produkt konkurujący na rynku, na którym dominującym mechanizmem jest niedoskonała konkurencja. Ich wyjątkowa policentryczna struktura i elastyczność funkcji niosą ze sobą monopolistyczne zalety. Poza tym wyróżniają się dużą różnorodnością oferowanych towarów i usług, a także ich dwukierunkowym przepływem. Można je odróżnić od miast monocentrycznych zarówno pod względem przestrzennym, jak i funkcjonalnym. Układ dwóch miast tworzy miasto korytarzowe. W zależności od sytuacji mogą wzmocnić swój potencjał kreatywności i zmienić się w miasta sieciowe, lub też

pogorszyć swoje położenie i stać się dwoma odrębnymi miastami monocentrycznymi. Porty gospodarki oparte na wiedzy to nowatorskie podejście do miast sieciowych. Ekonomiczna i społeczna różnorodność miast tworzących porty (np. morskie, lotnicze, telekomunikacyjne i wiedzy), pozwala na wypracowanie bezpieczeństwa, swobodnej wymiany produktów, czy migracji ludności [Batten 1995: 318-325; Namyślak 2013:63].

Wracając raz jeszcze do czynników sprzyjających rozwojowi miast kreatywnych [Hospers 2003], a więc koncentracji, różnorodności i niestabilności należy zauważyć, że występują one na przykład na terenach przemysłowych podlegającym procesom rewitalizacyjnym i gentryfikacyjnym. W przypadku właśnie takich dzielnic jak Praga Północ, mamy do czynienia z koncentracją na tak zwaną małą skalę. Ludzie ją zamieszkujący lub/i pracujący tutaj stanowią na tyle różnorodny zbiór, że znaleźć w nim możemy zarówno rodziny, właścicieli firm, jak i artystów. To przekłada się na kolejny czynnik jakim jest różnorodność w postaci wiedzy, kompetencji oraz umiejętności jakie ci ludzie posiadają. Różnorodność nie dotyczy jednakże jedynie zasobów ludzkich, a odnosi się także do charakterystycznej praskiej zabudowy, a więc kompozycji starych kamienic, nowych budynków oraz ekskluzywnych osiedli mieszkaniowych. Ponadto Praga Północ posiada obszary, na których zachodzi cały ciąg negatywnych procesów oddziałujących nie tylko na przestrzeń, infrastrukturę, ale i na społeczność lokalną czy gospodarkę. Określa się je mianem kryzysowych, a na samej Pradze Północ obejmują one 58,6% jej powierzchni, natomiast proces wyprowadzania tych obszarów ze stanu kryzysowego nazywamy rewitalizacją [Zintegrowany Program Rewitalizacji m.st. Warszawy do 2022 roku].

## ROZDZIAŁ II

### PROCESY PRZEMIAN I REWITALIZACJI POLSKICH MIAST

*„Na dźwięk słowa „gentryfikacja” automatycznie pojawia się nam przed oczami obraz artystów osiedlających się w zaniedbanych, podupadłych, robotniczych dzielnicach wielkich miast. (...) Widzimy awangardowe galerie i undergroundowe kluby muzyczne, urządzone w postindustrialnych przestrzeniach, a przy tym tętniące życiem uliczki, pełne sklepików z mydłem i powidłem, zakładów rzemieślniczych, kafejek na każdym rogu. Nad tym idyllicznym pejzażem wiszą już jednak czarne chmury: wiemy, że za ludźmi sztuki, outsiderami i oryginałami nadciągnie klasa średnia, skuszona „artystyczną atmosferą”, „autentycznością”, „buntowniczym duchem”, byle tylko utrzymywane były one w bezpiecznej i oswojonej formie. Z klasą średnią wkradnie się zaś wielki kapitał, za sprawą którego lokalni rzemieślnicy i sklepikarze znikną, a miejsce ich zakładów zajmą sieciowe lokale, butiki międzynarodowych marek i biura firm reprezentujących którąś z „branży kreatywnych”. Wkrótce los rzemieślników i sklepikarzy podzielią też artyści” [Parfianowicz 2019].*

#### 2.1. Geneza i determinanty rewitalizacji

Ewolucja współczesnych miast pociągnęła za sobą szereg konsekwencji nie tylko w postaci zdegradowanych terenów, ale również towarzyszących im problemów społecznych takich jak: ubóstwo, bezrobocie, uzależnienia, utrudniony dostęp do usług zdrowotnych, kulturalnych czy oświatowych. Odpowiedzią na nie miała być rewitalizacja, będąca z jednej strony najbardziej zaawansowanym procesem przemian zachodzących w przestrzeni miasta, z drugiej, stanowiąca ważny element w kreowaniu jego rozwoju. Warunkiem niezbędnym, po wielu latach doświadczeń, okazało się prowadzenie rewitalizacji w sposób szeroki, to znaczy uwzględniający, poza wymiarem przestrzennym, również kontekst społeczny, gospodarczy i kulturowy [Przywojska 2016:12; Szaja 2016:311; Boryczka 2016:169; Nowak 2013:229].

Aleksandra Jadach – Sepiolo [2017:26-27] zwraca uwagę, że definicje rewitalizacji w krajach należących do Unii Europejskiej są charakterystyczne dla współcześnie

dominującego szerokiego ujmowania tego pojęcia<sup>37</sup>. Dostrzega się w nich zarówno przestrzenne, jak i społeczne oraz ekonomiczne dążenie do zmian zdegradowanych obszarów miejskich. Z kolei w Polskiej literaturze dominują dwa zasadnicze podejścia w opisywaniu rewitalizacji. Pierwsze z nich traktuje zjawisko w sposób kompleksowy, jednocześnie uwypuklając aspekt inwestycyjno-remontowy. Jadach-Sepiolo [2017] przywołuje grupę definicji, w których rewitalizację postrzega się jako połączenie działań technicznych, takich jak remonty, rewaloryzacje, modernizacje, adaptacje starych budynków do nowych potrzeb z określoną i odpowiadającą oczekiwaniom lokalnej społeczności koncepcją rozwoju miasta i rozwiązywania problemów społecznych występujących na jego terenie. W drugim, wieloaspektowym i kompleksowym podejściu, badacze traktują rewitalizację jako odpowiedź na kryzys, w jakim znalazły się miasta, natomiast dobór instrumentów za pomocą, których będzie prowadzona, uzależniony jest w głównej mierze od czynników sprawczych kryzysu. W tej grupie definicji zrównuje się znaczeniowo rewitalizację z odnową miast, a głównym wyróżnikiem pozostaje jedynie „koordynująca rola władzy publicznej”.

Jak zauważa Andrzej Majer [2014] odnowę miast prowadzi się współcześnie na dwa sposoby, a co za tym idzie należy ją rozpatrywać w dwóch podstawowych kategoriach: szerszej, gdzie miasto porządkuje się i przebudowuje za pomocą znaczących, realizowanych na wielką skalę interwencji oraz węższej polegającej na wskrzeszaniu nowego życia w starej tkance miejskiej za pomocą rewitalizacji. Odnowę należy zatem traktować jako pojęcie nadrzędne w stosunku do rewitalizacji, chociaż w dalszym ciągu brakuje odrębnych zapisów prawnych, które regulowałyby proces planowania i realizacji inwestycji rewitalizacyjnych w ramach szerszego procesu jakim jest odbudowa miast [Sumień, Furman-Michałowska et.al. 1989; Węglowski 2009:95]. Odnowa oznaczająca poprawę lub przekształcenie zdegradowanych części miasta lub jego fragmentów i przywrócenie im wartości ekonomicznej i społecznej przybierać może dwojaką formę. W przypadku działań o charakterze jednorodnym (jedność celu, miejsca, czasu i przebiegu), takich jak rewitalizacja, rehabilitacja czy restrukturyzacja,

---

<sup>37</sup> Marek Nowak [2013:230] zaznacza, że współczesne ujęcie rewitalizacji w naszej części Europy pojawiło się niemalże równoległe do koncepcji zrównoważonego rozwoju, będącej odpowiedzią na rozmaite niebezpieczeństwa dla środowiska naturalnego, wynikające z dynamicznie postępujących procesów urbanizacyjnych i suburbanizacyjnych. Jednak jak podkreśla Nowak [2013:230] „*cele obydwu procesów są (...) inne i dotyczą w wypadku najbardziej współczesnych trendów innego spoglądania na same cele rozwojowe*”. Przy okazji warto wspomnieć o pojęciu ekorewitalizacji, w której główny nacisk położony jest na kwestie środowiskowe. Występuje w dwóch odmianach: hard (kiedy jest potrzeba głębokich i radykalnych zmian ze względu na wysoki poziom degradacji środowiska charakterystyczny na przykład dla terenów przemysłowych) oraz soft (polegający jedynie na udoskonaleniu, liftingu istniejących obszarów zielonych w mieście) [Rogacka 2019:55].

mówimy o odnowie prostej. Natomiast prace realizowane na większym i złożonym obszarze, z zastosowaniem wielu rodzajów zabiegów (rewitalizacji, rehabilitacji, restrukturyzacji) w różnym czasie, określa się mianem odnowy złożonej [Ptaszycka-Jackowska 2004:10-13; Ziobrowski 2000].

Rewitalizacja składa się nie tylko z kilku płaszczyzn (przestrzennej, społecznej, gospodarczej czy kulturowej), ale dotyczy także działań podejmowanych w większej skali, na przykład dzielnicy lub jakiejś części miasta [Majer 2010:285; Majer 2014:59]. Jest wiele terminów o węższym zakresie problemowym, odnoszących się do pojedynczych działań naprawczych i chociaż wpływają one na jakość i atrakcyjność przestrzeni, mylnie utożsamia się je z rewitalizacją. Wśród przykładów takich pojęć można wymienić:

- remont – działania mające na celu przywrócenie pierwotnego stanu budynku [Przywojska 2016:13; Majer 2010:286]. Hasło głoszone kiedyś (przed wejściem w życie Ustawy o rewitalizacji) głównie przez społeczników: „Rewitalizacja to NIE remont”, z biegiem lat upowszechniło się także wśród urzędników i polityków [Kołacz, Wielgus 2015:9],
- modernizację – stanowiącą rozszerzoną wersję remontu, uzupełnioną o elementy podwyższające poziom użytkowy obiektu [Majer 2010:286],
- restaurację – oznaczającą przedsięwzięcia o charakterze zabezpieczającym i renowacyjnym zabytkowe budynki [Boryczka 2016:168],
- rewaloryzację – prace prowadzone na obszarach i obiektach zdegradowanych, zazwyczaj w obrębie tej samej funkcji, nie powodując jej zmiany. Polegają na przywróceniu poprzez remont lub modernizację utraconych i pożądaných walorów architektonicznych oraz użytkowych obiektu, zespołów obiektów lub fragmentu przestrzeni, w założeniu mając doprowadzić do ożywienia społecznego i gospodarczego. Obecnie rewaloryzację najczęściej wykorzystuje się w obszarze mieszkaniowym i usługowym, ale bywa także stosowana w odniesieniu do obiektów i terenów o wartości historycznej i zabytkowej, jak również w kontekście parków, ogrodów, czy odtwarzania lub unowocześnienia funkcji przemysłowej lub komunikacyjnej w mieście [Majer 2010:286; Hajduga, Łopusiewicz et.al. 2019:63; Rogatka, Ciesiołka 2016:316; Boryczka 2016:168];
- rehabilitację – działania odnoszące się do zmiany istniejącej już funkcji, mające na celu przywrócenie zarówno dawnej świetności architektonicznej, jak i wywołanie korzystnych zmian społecznych. Zwykle prowadzone na osiedlach wznoszonych



w latach 50., 60. i 70. Mogą to być docieplenia budynków, prace przy elewacjach, w mieszkaniach lub na klatkach schodowych. Rehabilitacja jest tylko pozornie łatwym działaniem, bowiem oprócz możliwości technicznych pojawia się problem związany z utrzymaniem efektów prac przez mieszkańców tychże osiedli [Rogatka, Ciesiołka 2016:316; Hajduga, Łopusiewicz et.al. 2019:63-64; Boryczka 2016:168; Czado 2012:36]. Rehabilitację przestrzeni w warstwie społeczno-kulturowo-architektonicznej określa się mianem reurbanizacji. Prowadzona jest w ramach odnowy śródmieść w celu zagwarantowania dobrej przestrzeni do życia w miastach, a więc poprawy warunków ekonomicznych, społecznych, środowiskowych, prawnych i budowlanych, w celu zatrzymania suburbanizacji. W wybranych podejściach za jeden z bardziej istotnych elementów procesu reurbanizacji uznaje się rewitalizację [Parysek 2015: 12; Rogatka, Ciesiołka 2016:317]. Do kluczowych zadań realizowanych w ramach reurbanizacji zaliczyć możemy:

- zabiegi dążące do maksymalizacji wykorzystania miejskich przestrzeni,
  - uzupełnienie niepełnych struktur,
  - odpowiedni wybór w zakresie nowych funkcji,
  - właściwy poziom obiektów poddawanych modernizacji [Rogatka, Ciesiołka 2016:317],
- renowację – oznaczającą odnowienie, przywrócenie do stanu świetności obiektu, bez względu na jego wartość historyczną [Hajduga, Łopusiewicz et.al. 2019:63; Boryczka 2016:168],
  - restrukturyzację – kojarzoną z warstwą ekonomiczną i techniczną, a najczęściej rozumianą jako przebudowa albo przekształcenie obszarów miejskich, na przykład przemysłowych lub powojkowych, w celu ich ponownego wykorzystania w celach produkcyjnych lub pozaprodukcyjnych. Proces ten może przebiegać zarówno z zachowaniem, przekształceniem (czyli wprowadzeniem nowoczesnych funkcji), jak i wyburzeniem zabytkowych obiektów (i wprowadzeniem nowych obiektów i funkcji) [Ptaszycka-Jackowska 2014:10; Boryczka 2016:168].

Rewitalizacja natomiast jest najbardziej kompleksowym, celowym, złożonym i sekwencyjnym współdziałaniem ze społecznością lokalną i podmiotami gospodarczymi, mającym prowadzić do ożywienia i regeneracji, w wymiarze przestrzennym, społecznym, gospodarczym i kulturalnym, zdegradowanych części miasta [por. Domański 2010:24]. Dodatkowo, ze względu na fakt zróżnicowania terenów, na których jest realizowana, występuje w licznych odmianach i każdorazowo wymaga dostosowania jej przebiegu do konkretnego

miejsca [Parysek 2015:12; Kaczmarek 2020:23]. Zasadniczo wyróżnić można cztery jej typy jeśli chodzi o teren działania: po pierwsze rewitalizację zniszczonych (zdegradowanych) śródmieść i wielofunkcyjnych, powstałych przed wojną, terenów zabudowy miejskiej. Ich rewitalizacja jest niezwykle istotna z uwagi na rolę jaką pełnią dla tożsamości oraz wizerunku miasta, ale jednocześnie łatwiejsza zważywszy na fakt, że ten typ przestrzeni miejskiej najczęściej podlega procesom rewitalizacyjnym. Przekłada się to na wymianę doświadczeń i dobrych praktyk, a dużą rolę odgrywa w tym Forum Rewitalizacji<sup>38</sup>; po drugie rewitalizację obszarów przemysłowych, pokolejowych i powojkowych. Na tych terenach nie występuje żadna społeczność lokalna, co uznaje się za ich naczelną i wspólną cechę. Dlatego głównym celem prowadzonych działań jest tutaj takie przekształcenie rewitalizowanego obszaru, które przyczyni się do otwarcia go na nowych mieszkańców. Poważną przeszkodę może stanowić zbyt duże nagromadzenie specjalistycznych obiektów, różnego rodzaju instalacji, ale także słaba infrastruktura oraz skażenie terenu; po trzecie rewitalizację dużych osiedli mieszkaniowych (budownictwo z wielkiej płyty). Mając na uwadze fakt znacznego zróżnicowania poziomu degradacji technicznej i społecznej, nie można uznać wszystkich osiedli za obszary kryzysowe. Każdorazowo należy przeprowadzić analizę stanu tychże budynków oraz terenów przyległych i po czwarte rewitalizację krajobrazu miast, uwzględniających tereny zielone oraz przestrzenie publiczne [Zborowski 2009:9; por. Hajduga, Łopusiewicz et.al. 2019:68; Domański 2010:27-38].

Nieco inną typologię programów rewitalizacyjnych prowadzonych w przestrzeni miejskiej proponuje Tadeusz Biliński [2015:53], wskazując na działania dotyczące:

1. obszaru zabudowanego w zakresie renowacji obiektów (publicznych, małej architektury) oraz infrastruktury (zarówno technicznej, jak i komunikacyjnej),
2. miejskiego układu komunikacyjnego (również obiekty inżynierskie i infrastruktura techniczna),
3. zniszczonego środowiska naturalnego (parki, skwery, lasy) oraz małej architektury,
4. zdegradowanych obszarów przemysłowych.

Zbiór świadomie i celowo podejmowanych w ramach rewitalizacji zadań, mających zmieniać wizerunek całych miast lub ich wybranych fragmentów odbywa się na czterech

---

<sup>38</sup> Forum powołano do życia w 1998 roku w celu wymiany poglądów i doświadczeń, promocji dobrych praktyk oraz integracji środowisk związanych z rewitalizacją. Jego członkami są specjaliści w zakresie rewitalizacji, a członkami wspierającymi jednostki samorządu terytorialnego [<http://www.forumrewitalizacji.pl>].

różnych polach. Po pierwsze są to działania polegające na wprowadzaniu ładu przestrzennego, modyfikacji sposobu zagospodarowania określonych obszarów, odbudowie właściwych relacji pomiędzy gospodarką a środowiskiem przyrodniczym, zwanych rewitalizacją przestrzenną. Dotyczy ona głównie zadań w zakresie związanym ze zmianą obowiązującego dotychczas układu urbanistycznego, architektury i jej wyjątkowych walorów, ale również poprawy jakości przestrzeni, co z kolei przekłada się na wizerunek miasta. W sferze przestrzennej rewitalizacji mamy do czynienia zarówno z budową, wyburzaniem, rehabilitacją i restauracją budynków, jak również wykorzystaniem dotychczasowej zabudowy w zupełnie nowym celu.

Po drugie, kiedy szczególny nacisk kładzie się na poprawę sytuacji społeczno-ekonomicznej społeczności lokalnej, mówimy o rewitalizacji społecznej. Prowadząc działania na rzecz aktywizacji zawodowej, z obszaru kultury, sportu i czasu wolnego oraz poprawiające bezpieczeństwo czy warunki mieszkaniowe, dąży się do spożytkowania potencjału zarówno mieszkańców, jak i przedsiębiorców. Pomaga w tym założenie, że jedynie wpływając na mentalność interesariuszy rewitalizacji, kształtując system postaw i wartości, można osiągnąć założone cele rewitalizacji. Model idealny rewitalizacji zakłada, że nie dokonają się znaczące zmiany w strukturze społecznej obszaru poddawanego rewitalizacji. Tymczasem problemy w planowaniu i przebiegu procesu rewitalizacji społecznej polegające na braku stosowania kompleksowych rozwiązań, skutkują niejednokrotnie przeniesieniem mieszkańców i problemów społecznych w inne części miasta. Uniknąć takiej sytuacji pozwoliłaby nie tylko aktywizacja zawodowa i społeczna mieszkańców, ale również system zasiłków dla uboższych lokatorów, jaki z powodzeniem funkcjonuje we Francji [Jadach-Sepioło 2011:28].

Po trzecie, podejmując aktywności mające na celu ożywienie gospodarcze całego miasta lub poszczególnych jego fragmentów, łączącego się ze wzrostem efektywności nie tylko funkcjonowania, ale i zmianą zastosowania wybranych obszarów realizujemy cele rewitalizacji gospodarczej. Dotyczy ona takich zagadnień jak: partnerstwo publiczno-prywatne, zachęty inwestycyjne, promocja innowacji i nowoczesnych technik produkcji, rynek pracy, restrukturyzacja podmiotów gospodarczych czy zmiana relacji organizacyjnych, produkcyjnych i przestrzennych pomiędzy różnymi podmiotami gospodarczymi danej jednostki terytorialnej, których głównym celem jest reorganizacja jej bazy ekonomicznej.

I po czwarte rewitalizację rozpatruje się także w kontekście kulturowym, a więc w odniesieniu do działań zapewniających ochronę dziedzictwa kulturowego i materialnego zdegradowanych terenów oraz pielęgnujących lokalną tradycję [Godlewska-Majkowska 2008:146-147; Przywojska 2016:14].

Czterem typom rewitalizacji odpowiadają cztery jej wymiary:

1. przestrzenny – z dominacją widocznych składników procesu rewitalizacji w postaci nowego układu urbanistycznego czy odmienionej zabudowy,
2. społeczny – kluczowym zasobem są tutaj ludzie, występujący w podwójnej roli:
  - uczestników i sprawców – biorących udział w planowaniu, określaniu celów i realizacji procesu rewitalizacji oraz
  - odbiorców efektów działań rewitalizacyjnych
3. gospodarczy – przeobrażeniom podlega struktura funkcjonalna, najczęściej w miejsce dotychczasowej branży przemysłowej lokowany jest szeroko pojęty sektor usług,
4. kulturowy, gdzie głównym celem jest dopasowanie tkanki miejskiej do nowych wymagań i oczekiwań mieszkańców, przy jednoczesnym zachowaniu dziedzictwa materialnego i niematerialnego [Hajduga, Łopusiewicz et.al. 2019:65].

Przy programowaniu, planowaniu oraz realizowaniu procesu rewitalizacji należy uwzględnić każdy z powyżej wskazanych wymiarów. Oznacza to konieczność synchronizacji działań, co nie jest zadaniem łatwym ze względu na fakt odrębności zarówno przestrzeni, jak i ludzi. Każdy z wymiarów cechuje ponadto określona specyfika, co z kolei decyduje o sposobie wykonywania poszczególnych zadań. Piotr Lorens [2009:9] proponuje ujęcie ich w trzy grupy, a mianowicie:

1. planistyczno-projektową – związaną z przygotowaniem odpowiednich planów i koncepcji postępowania,
2. organizacyjno-finansową – polegającą na formowaniu struktur organizacyjnych realizujących proces rewitalizacji oraz zagospodarowaniu niezbędnych środków finansowych,
3. promocyjno-informacyjną – związaną z określaniem celów i kierunków działania z udziałem społeczności lokalnej.

Zadania powinny być realizowane na danym obszarze równoległe do pozostałych, a pominięcie któregośkolwiek może skutkować niepowodzeniem całego procesu [Kaczmarek 2015:28; Kaczmarek, Kowalczyk 2016:287]

„Nie podejmowanie na czas konsultacji społecznych i zaniechanie autentycznej partycypacji społeczności lokalnej (w szczególności w przypadku rewitalizacji struktur mieszkaniowych) może prowadzić do napięć i konfliktów, szybko przenoszonych na grunt lokalnej polityki, a efektem stać się może paraliż całego procesu. Podobnie z działaniami organizacyjno-finansowymi – bardzo często istniejące struktury zarządzające nie są w stanie zarządzać tak skomplikowanymi, złożonymi przedsięwzięciami i programami. Powierzenie im zadań w tym zakresie może doprowadzić do opóźnień we wdrażaniu programu, a czasami jego zaniechaniu lub jedynie wyrywkowej realizacji” [Lorens 2009:9].

Krzysztof Rogatka [2019:60] zauważa, że oprócz problemów z kompleksowym wypełnianiem zadań, proces rewitalizacyjny natrafia na trzy podstawowe bariery:

1. światopoglądową – pociągającą za sobą konieczność pracy nad zmianą świadomości społecznej mieszkańców i nakierowania ich uwagi na możliwość nowego wykorzystania zdegradowanej zabudowy,
2. kapitałowo-formalną, związaną z ograniczonymi własnymi zasobami finansowymi samorządów, które wspierają rewitalizację z funduszy strukturalnych,
3. konflikt interesów – przejawiający się w występowaniu nieporozumień pomiędzy lokatorami, właścicielami nieruchomości, sądziectwem a samorządem.

Udana rewitalizacja zatem to konieczność poruszania się w obszarze wszystkich wymiarów rewitalizacji, realizowania zadań w sposób synchroniczny oraz świadomość możliwości ewentualnego pojawienia się różnego rodzaju problemów i przeszkód. Dlatego tak ważna jest rzetelna diagnoza w obszarach: społecznym i kulturowym, prawno-instytucjonalnym, ekonomicznym, technologicznym, urbanistycznym i funkcjonalnym. I chociaż przeprowadzenie diagnozy jest oczywiście wymogiem formalnym, to już o doborze wskaźników dla jej przeprowadzenia decydują same gminy i szczególnie na tym etapie ta skrupulatność i rzetelność jest niezbędna. Ponadto na etapie planowania niezwykle istotne jest ustalenie wszystkich interesariuszy procesu rewitalizacji oraz analiza ich wzajemnych powiązań, pól współpracy, ale i mogących pojawić się w każdej chwili konfliktów [Zborowski 2009:10].

## 2.2. Wymiar normatywny rewitalizacji w Polsce

Najważniejszym dokumentem regulującym<sup>39</sup> proces rewitalizacji w Polsce jest Ustawa z dnia 9 października 2015 r. o rewitalizacji. Zawarto w niej między innymi definicję rewitalizacji, obszarów zdegradowanych i obszarów rewitalizacji, określono interesariuszy procesu rewitalizacji oraz wytyczono warunki realizacji prac rewitalizacyjnych w jednostkach

---

<sup>39</sup> Wcześniej na przykład w Ustawie z dnia 7 lipca 1994 r. o zagospodarowaniu przestrzennym mowa była jedynie o *rehabilitacji* istniejącej zabudowy i infrastruktury technicznej [Art 10.1 pkt. 11]. Z kolei w Ustawie z dnia 27 marca 2003 r. o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym wskazuje się, że w studium uwarunkowań i kierunków zagospodarowania przestrzennego gminy uwzględnia się stan wynikający między innymi z obszarów wymagających *przekształceń, rehabilitacji* lub *rekultywacji* [Art. 10.1 pkt. 14]. Pojęcie rewitalizacji pojawia się po raz pierwszy, chociaż go nie precyzuje, w Rozdziale 1 Ustawy z dnia 28 lipca 2005 r. o partnerstwie publiczno-prywatnym. W późniejszych latach definicję rewitalizacji zawiera rozporządzenie Ministra Rozwoju Regionalnego z dnia 10 czerwca 2010 roku w sprawie udzielania pomocy na rewitalizację w ramach regionalnych programów operacyjnych

samorządu terytorialnego. Wskazano w niej także możliwość pojawienia się działań o innym charakterze, których w Ustawie nie uwzględniono, a które to mogą być kluczowe dla rozwoju miasta [Lorens 2016:14]. W opracowaniu pt. Ustawa o rewitalizacji. Praktyczny komentarz [2016:6] zwraca się uwagę także na brak wytycznych dotyczących sposobu prowadzenia rewitalizacji (to jakie obszary zostaną wyznaczone do rewitalizacji i w jaki sposób należy ją prowadzić pozostaje w jedynej kompetencji gmin) oraz regulacji w zakresie powołania specjalnego podmiotu zwanego operatorem rewitalizacji. Ponadto nie precyzuje się sposobów finansowania rewitalizacji oraz nie przewiduje się powołania celowego funduszu czy rachunku środków budżetowych. Krytykujący Ustawę podkreślają natomiast, że mamy do czynienia ze zbyt silnym zawężeniem części zapisów, co z kolei skutkuje problemami z zastosowaniem ich przede wszystkim na wsiach, ale i w niektórych miastach [Ciesiółka 2017:14].

Zgodnie z Artykułem 2.1 Rozdziału I Ustawy [2015:1] rewitalizacja stanowi:

„proces wyprowadzania ze stanu kryzysowego obszarów zdegradowanych, prowadzony w sposób kompleksowy, poprzez zintegrowane działania na rzecz lokalnej społeczności, przestrzeni i gospodarki, skoncentrowane terytorialnie, prowadzone przez interesariuszy rewitalizacji na podstawie gminnego programu rewitalizacji”.

Definicja rewitalizacji zawarta w Ustawie [2015] jest wynikiem prowadzonych przez blisko 25 lat prac legislacyjnych oraz szerokiej dyskusji w środowisku i społeczeństwie [Jadach-Sepioło 2018:24]. Celem ustawy było przypisanie właściwego znaczenia procesowi rewitalizacji, a tym samym uniknięcie sytuacji, w jakiej myli się go z różnego rodzaju jednostkowymi pracami, prowadzonymi jedynie do fizycznych przekształceń obiektów lub terenów, takimi jak roboty budowlane, remonty, adaptacje, czy modernizacje, mogące stanowić co najwyżej jeden z elementów rewitalizacji i to pod warunkiem, że traktowane są jako sposób realizacji celów gospodarczych, społecznych, a nawet ekologicznych. Rewitalizacja stanowi bowiem przemyślany, oparty na konkretnym strategicznym dokumencie wieloelementowy i wielostronny proces rozciągnięty w czasie, na który składa się wiele etapów i faz, łączących w sobie zintegrowane społeczno-gospodarcze działania [Szlachetko, Borówka 2017:13-15; por. Domański, Gwosdz 2010:53].

Ustawa precyzuje, że proces rewitalizacji przebiega w trzech fazach obejmujących:

- przygotowanie rewitalizacji,
- prowadzenie rewitalizacji oraz
- ocenę rewitalizacji [2015:3].



Wskazane w Ustawie [2015] etapy zakładają bliską współpracę z interesariuszami rewitalizacji, a wszystkie podejmowane działania powinny być zgodne z ich potrzebami i oczekiwaniami. Nacisk położony jest również na integrację interesariuszy wokół procesu rewitalizacji oraz na wzmocnienie dialogu pomiędzy różnymi podmiotami. Podkreśla się ponadto konieczność informowania ich o przebiegu i postępach prowadzonych prac, a nawet zapewnienie im możliwości partycypowania w przygotowaniu dokumentów, co w szczególności dotyczy gminnego programu rewitalizacji [2015:3]. Warto nadmienić, że wśród interesariuszy rewitalizacji wymienia się w Ustawie obok mieszkańców, także podmioty należące zarówno do sektora publicznego, prywatnego, jak i organizacje pozarządowe [Szlachetko, Borówka 2017:90]. Konkretyzując, interesariuszami rewitalizacji według Ustawy [2015] są:

1. mieszkańcy, a także właściciele, wierzycieli użytkownicy i inne podmioty znajdujące się na rewitalizowanych obszarach (mowa tutaj między innymi o spółdzielniach mieszkaniowych i товариствach budownictwa społecznego);
2. podmioty, które prowadzą lub zamierzają prowadzić działalność gospodarczą lub społeczną na danym terenie (NGO-sy i grupy nieformalne);
3. jednostki samorządu terytorialnego wraz ze swoimi jednostkami organizacyjnymi;
4. organy władzy publicznej [2015:1].

Partycypacja społeczna stanowi nie tylko niezbędny element procesu rewitalizacji, ale jest także czynnikiem chroniącym go przed zbyt silnym zorientowaniem na rynek, a więc prowadzeniem projektów głównie o charakterze inwestycyjno-modernizacyjnym. Skupienie się bowiem jedynie na odnowie miejsc o dużej atrakcyjności i gospodarczym potencjale powoduje, że inwestycjami rewitalizacyjnymi objęte są zazwyczaj tylko obiekty zlokalizowane w centrum miast. Pominięcie dodatkowo niektórych interesariuszy, wśród których znajdują się władze samorządowe zbliża rewitalizację do gentryfikacji, a więc procesu skutkującego przede wszystkim korzystnymi przemianami urbanistycznymi i ekonomicznymi, przy jednoczesnym negatywnym oddziaływaniu społecznym. Coraz częściej jednak działania na obszarach zdegradowanych prowadzone jedynie przez kapitał prywatny, z pominięciem społeczności lokalnej i władz samorządowych przestają być nazywane rewitalizacją [Szlachetko, Borówka 2017:28; por. Domański, Gwosdz 2010:50].

Ustawa [2015] zwraca szczególną uwagę na zapewnienie możliwości wypowiedzenia się na etapie przygotowania, prowadzenia i oceny rewitalizacji wszystkim interesariuszom oraz prowadzącym działalność na rewitalizowanym obszarze [2015:3]. Umożliwić ma to Komitet Rewitalizacji stanowiący przestrzeń współpracy i dialogu pomiędzy interesariuszami

a władzami samorządowymi oraz konsultacje społeczne prowadzone przez wójta, burmistrza lub prezydenta miasta. Ze względu na fakt, że zapisy prawne dotyczące konsultacji cechuje znaczny stopień ogólności, dopuszcza się korzystanie z szerokiego wachlarza przy doborze metod ich prowadzenia [Woźniczko 2019:15]. Mamy zatem do czynienia z następującymi propozycjami:

1. gromadzenie uwag w formie tradycyjnej, papierowej lub drogą elektroniczną,
2. spotkania, debaty, warsztaty, spacery studyjne, ankiety, wywiady, z udziałem grup przedstawicielskich, a także zbieranie uwag ustnych. Spotkania, debaty, wywiady oraz ankiety można realizować z wykorzystaniem środków komunikowania się na odległość [2015:3-5].

Chociaż konsultacje społeczne odbywają się w oparciu o zasadę powszechności i dobrowolności, a ich wyniki nie są objęte zasadą obligatoryjności, to niewątpliwie pozwalają na prowadzenie dialogu pomiędzy władzami samorządowymi a podmiotami i osobami zainteresowanymi daną kwestią, pełniąc przy okazji wiele funkcji społecznych. W związku z obowiązującymi zapisami prawnymi, stanowią jedną z najczęściej wykorzystywanych form partycypacji obywatelskiej w Polsce. Na „drabinie partycypacyjnej”<sup>40</sup> znajdują się pomiędzy informowaniem opinii publicznej, ale poniżej współdecydowania. Tym samym oznacza to, że konsultacje są czymś więcej jak tylko zwykłym informowaniem, ale ich uczestnicy nie mogą traktować swoich wizji, sugestii czy postulatów jako wiążących dla władz administracyjnych. Korzystanie z tej formy dialogu z obywatelami możliwe jest na wszystkich poziomach stanowienia prawa, „począwszy od parlamentarnej procedury ustawodawczej, a skończywszy na aktach prawa miejscowego, obowiązujących lokalnie” [Marchaj 2016:17; por. Długosz, Wygnański 2005; Woźniczko 2019:6].

Poza Ustawą z dnia 9 października 2015 r. o rewitalizacji [Art.6], punktem wyjścia do przeprowadzenia konsultacji na szczeblu samorządowym są zapisy w wybranych aktach prawnych:

1. Ustawie z dnia 8 marca 1990 roku o samorządzie gminnym (zapis zawarty w Art. 5a. W Ustawie pozostawiono swobodę co do zasad i trybu przeprowadzania konsultacji z mieszkańcami gminy uchwałąm poszczególnych rad gmin);
2. Ustawie z dnia 5 czerwca 1998 roku o samorządzie powiatowym (zapis zawarty w Art. 3d. Ustawa, zasady i tryb przeprowadzania konsultacji z mieszkańcami powiatu powierza radom powiatów);

---

<sup>40</sup> Według dokumentu pn. WYTYCZNE do przeprowadzania oceny wpływu oraz konsultacji publicznych w ramach rządowego procesu legislacyjnego Rządowego Centrum Legislacji, s.27-28.

3. Ustawie z dnia 5 czerwca 1998 r. o samorządzie województwa (zapis w Art. 10a. Postanowieniem Ustawy zasady i tryb przeprowadzania konsultacji z mieszkańcami województwa określa uchwała sejmiku województwa);

Konsultacje społeczne jako specyficzny rodzaj komunikacji pomiędzy konsultującymi a zewnętrznym podmiotem konsultowanym, muszą spełniać przynajmniej dwie grupy standardów: prawne i pozaprawne. Pierwsze rozpatruje się w oparciu o normy określone przepisami prawa i regulującymi zasady oraz tryb prowadzenia konsultacji, odnoszącymi się zwykle do pewnych kategorii uczestników (na przykład NGO-sów), mających prawnie zapewnione możliwości udziału w konsultacjach. Wytyczne obowiązują także w zakresie dokumentów podlegającym konsultacjom, czasu w jakim należy je przeprowadzić oraz obowiązków instytucji konsultującej wobec interesariuszy. Zgodnie z doktryną prawa konsultacje społeczne posiadają również zespół konkretnych cech konstytutywnych. Po pierwsze jest to proces odznaczający się zorganizowaną, dwustronną i opiniotwórczą formą komunikacji. Po drugie każda zainteresowana strona ma prawo wziąć w nim udział (powszechność), ale i zrezygnować z niego w dowolnym momencie (dobrowolność). Po trzecie całość powinien charakteryzować niski poziom sformalizowania. Natomiast pozaprawne reguły postępowania dotyczą w głównej mierze właściwego (zgodnego z etykietą) zachowania się uczestników procesu konsultacji, ich uczciwości wobec siebie czy poszanowania odmiennych od swoich opinii. [Woźniczko 2019:12; por. Marchaj 2016:111-120].

Pomimo dbałości o procedury formalne i stosowania reguł zgodnych z „dobrymi praktykami” partycypacja obywateli nie zawsze przebiega w sposób zadowalający. Zakłóca ją między innymi: niski poziom wiedzy dotyczącej szczegółów podejmowanych działań, przedłużające się formalności ze względu na udział zbyt wielu podmiotów, przedkładanie dobra wąskiej grupy nad interesy ogółu, partykularny lobbing zamiast szerokiej debaty czy sugerowanie się opinią tak zwanych „dyżurnych” partnerów [Długosz, Wygnański 2005:14].

Ustawodawca w Rozdziale 3 Ustawy o rewitalizacji [2015] koncentruje się na terytorialnym wymiarze rewitalizacji wskazując na występowanie dwóch odmiennych znaczeniowo pojęć: obszaru zdegradowanego i obszaru rewitalizacji. Za obszar zdegradowany uznaje się obszar gminy znajdujący się w stanie kryzysu, z powodu zamieszkiwania go przez dużą liczbę osób ze specyficznymi potrzebami oraz koncentracji na jego terenie negatywnych zjawisk społecznych takich jak bezrobocie, ubóstwo oraz przestępczość. Dodatkowo współwystępują tutaj problemy o charakterze:

1. gospodarczym (niski poziom przedsiębiorczości oraz zła kondycja lokalnego biznesu);

2. środowiskowym (niebezpieczne odpady, przekroczone normy jakości powietrza);
3. przestrzenno-funkcyjnym (niezadowalający poziom infrastruktury technicznej i społecznej oraz niedostosowanie jej do potrzeb osób z niepełnosprawnościami);
4. technicznym (podupadający stan techniczny obiektów mieszkaniowych) [2015:6-7].

Jeżeli przyjmie się, że degradacja obszaru jest procesem, w którym następuje pogarszanie się stanu jego zagospodarowania, wówczas należy ustalić czy, a jeśli tak, to w jakim stopniu rzeczywiście mamy do czynienia z pogorszeniem. Niezbędne jest przyjęcie odpowiedniego punktu odniesienia dla oceny, bowiem nie występuje coś takiego jak degradacja obiektywna. „Trzeba więc założyć, jakie powinno być zagospodarowanie obszaru odpowiadające stanowi, w którym degradacja nie występuje, lub inaczej to formułując, kiedy poziom degradacji wynosi zero. Jeżeli stwierdzi się, że zagospodarowanie obszaru jest gorsze od przyjętego punktu odniesienia, to będzie można mówić o degradacji” [Mironowicz 2010:25].

Przy formułowaniu oceny można posiłkować się podziałem na cztery rodzaje degradacji:

1. materialną, związaną z jakością i stanem technicznym budynków, a także zapleczem technicznym terenu,
2. funkcjonalną, dotyczącą trwających na danym terenie zmian,
3. moralną, nawiązującą do wizerunku miejsca, ale i społecznej akceptacji charakteru funkcjonowania obecnego zagospodarowania w przyszłości,
4. kompozycyjną, która obejmuje poziom powstania struktur kompozycyjnych [Mironowicz 2010:25-29].

Według zapisów zawartych w Krajowej Polityce Miejskiej 2023<sup>41</sup> [2015:65] identyfikowanie obszarów zdegradowanych powinno odbywać się w „procesie porównania wewnątrzmięskiego stopnia różnicowania wskaźników degradacji”. Niezbędne jest tutaj kierowanie się pełną przejrzystością, szczególnie w kwestii zasad i kryteriów doboru konkretnych obszarów miasta. Odpowiedzialność spoczywa na władzach samorządowych, które zobowiązane są do zachowania obiektywności, prowadząc analizę terenów

---

<sup>41</sup> Krajowa Polityka Miejska 2023 została przyjęta przez Radę Ministrów w 2015 roku i jest dokumentem służącym wypełnianiu celów strategicznych w odniesieniu do miast. Są to przede wszystkim dążenia do umacniania zdolności miast i miejskich obszarów funkcjonalnych w dążeniach do tworzenia zrównoważonego rozwoju, nowych miejsc pracy oraz poprawy jakości życia mieszkańców. Wśród 10 głównych zagadnień omawianych w Krajowej Polityce Miejskiej pojawia się rewitalizacja.

przeznaczonych do rewitalizacji, diagnozując problemy oraz ich przyczyny oraz ustalając zakres działań niezbędnych dla ich przezwyciężenia i dalszego rozwoju [2015:65].

Obszarem rewitalizacji Ustawa [2015:7] nazywa natomiast całość lub część obszaru zdegradowanego, z przypisanymi do niego negatywnymi zjawiskami społecznymi (oraz problemami gospodarczymi, środowiskowymi, przestrzenno-funkcjonalnymi oraz technicznymi), na którym gmina, ze względu na istotne znaczenie dla rozwoju lokalnego, zamierza przeprowadzić rewitalizację w zakresie nie większym jak 20% powierzchni gminy oraz zamieszkałym przez nie więcej niż 30% liczby mieszkańców gminy. Można przyjąć, że obszar rewitalizacji najczęściej znajduje się w granicach obszaru zdegradowanego, bywa też, że jest z nim tożsamy. Przyjęcie takiej definicji skutkuje koniecznością wykonania dwustopniowej analizy. W pierwszym kroku, posługując się analizą wskaźnikową należy wskazać obszar zdegradowany. Krok drugi to określenie obszaru rewitalizacji. Za obszar rewitalizacji można uznać wybrany fragment danej gminy jeżeli spełnia on łącznie dwa warunki: jest ważny dla rozwoju lokalnego oraz na jego terenie występuje szczególne nagromadzenie negatywnych zjawisk [Szlachetko, Borówka 2017:117; por. Jarczewski 2017:56].

Wyznaczenie obszaru rewitalizacji wszczyna procedurę sporządzenia gminnego programu rewitalizacji, a jego przyjęcie umożliwia posługiwanie się specjalnymi narzędziami usprawniającymi proces rewitalizacji oraz ułatwia koordynację wielu podmiotów podejmujących działania na tym obszarze [Jadach-Sepioło 2018:24]. Z dniem 1 stycznia 2024 roku gminny program rewitalizacji będzie jedynym dokumentem, w oparciu o który gminy będą prowadziły przedsięwzięcia rewitalizacyjne. Natomiast do roku 2023 mamy do czynienia ze stanem przejściowym, gdzie władze samorządowe decydują, który z typów programów rewitalizacyjnych przyjmą na swoim terenie. Od tego bowiem zależy możliwość korzystania ze środków unijnych, krajowych, a także narzędzi ustawowych. Gminy mogą zatem wybrać jedną spośród dwóch dostępnych opcji w zakresie programowania rewitalizacji. Pierwszym rozwiązaniem jest przyjęcie gminnego programu rewitalizacji, drugim uchwalenie lokalnego programu rewitalizacji [por. Jarczewski, Kudłacz et.al. 2019:29].

Zgodnie z Art. 14 Rozdziału 4 Ustawy z dnia 9 października 2015 r. o rewitalizacji gminny program rewitalizacji zawiera: 1. dokładną diagnozę rewitalizowanego obszaru (uwzględniającą zarówno analizę negatywnych zjawisk, jak i potencjałów możliwych do wykorzystania na danym terenie); 2. deskrypcję zależności pomiędzy gminnym programem rewitalizacji, a dokumentami strategicznymi gminy (taki jak strategia rozwoju, studium uwarunkowań i kierunków zagospodarowania przestrzennego gminy oraz koncepcją dotyczącą

eliminowania problemów społecznych); 3. sporządzoną w formie opisu wizję stanu obszaru po przeprowadzeniu procesu rewitalizacji; 4. cele wraz z kierunkami działań na rzecz usuwania lub ograniczania negatywnych zjawisk; 5. przedstawienie społecznych, gospodarczych, środowiskowych, przestrzenno-funkcjonalnych lub technicznych działań rewitalizacyjnych wraz z listą planowanych przedsięwzięć, ich zakresem, lokalizacją oraz wartością, wskazaniem zaangażowanych podmiotów oraz nakreśleniem oczekiwanych rezultatów; 6. mechanizmy integrowania działań oraz przedsięwzięć rewitalizacyjnych; 7. zakres finansowy oraz wskazanie źródeł (publicznych i prywatnych) finansowania zadań w ramach gminnego programu rewitalizacji; 8. szczegóły dotyczące zarządzania realizacją gminnego programu rewitalizacji (w zakresie struktury, kosztów, harmonogramu); 9. system czuwania nad przebiegiem gminnego programu rewitalizacji oraz jego oceną; 10. zapis dotyczący tego, czy na obszarze rewitalizacji należy utworzyć Specjalną Strefę Rewitalizacji; 11. określenie sposobu, w jaki ma być realizowany gminny program rewitalizacji w obszarze planowania i zagospodarowania przestrzennego z uwzględnieniem: określenia ram dla zmian dokonywanych w studium uwarunkowań i kierunków zagospodarowania przestrzennego gminy, wskazania miejscowych planów zagospodarowania przestrzennego przewidzianych do uchwalenia lub zmiany, a w sytuacji potrzeby uchwalenia miejscowego planu rewitalizacji, wytyczenie granic obszarów, „dla których plan ten będzie procedowany łącznie z procedurą scaleń i podziałów nieruchomości, a także wytyczne w zakresie ustaleń tego planu” [2015:11].

Kluczowym działaniem, na które wyraźnie wskazuje nie tylko Ustawa o rewitalizacji [2015], ale również Krajowa Polityka Miejska 2023 [2015] jest wnikliwa diagnoza rewitalizowanego obszaru, stanowiąca niezbędny element poprawnego wyboru i odpowiedniego przygotowania obszaru do rewitalizacji. W wytycznych Krajowej Polityki Miejskiej [2015:65] wizja odnowy powinna uwzględniać następujące kwestie:

1. społeczne (obejmujące pomoc społeczną, przeciwdziałanie wykluczeniu społecznemu, działania na rzecz osób z niepełnosprawnościami, rodzin wielodzietnych, osób długotrwale bezrobotnych, młodzieży zagrożonej wykluczeniem, a także szereg rozwiązań na rzecz zapewnienia tym grupom uczestnictwa w życiu publicznym, kulturalnym i sportowym),
2. gospodarcze (polegające na ulepszaniu oferty inwestycyjnej oraz na inicjatywach ukierunkowanych na rozwijanie przedsiębiorczości i samozatrudnienia),
3. przestrzenne (skoncentrowane przede wszystkim na poprawie nie tylko dostępności, ale i atrakcyjności przestrzeni publicznych, związane również z wizją przekształceń i modyfikacji dotychczasowych funkcji terenów),



4. środowiskowe (takie jak dbałość o tereny zielone, a więc tworzenie nowych oraz odnowa starych, rekultywacja czy remediacja),
5. techniczne (zapobieganie postępującej degradacji zabudowy, dbałość o energooszczędność, rozwój sieci ciepłowniczej),
6. związane z kulturą i dziedzictwem kulturowym (w wymiarze materialnym i niematerialnym),
7. funkcjonowania miasta (w obszarze ulepszania działalności gminnej gospodarki komunalnej i lokalowej).

W Krajowej Polityce Miejskiej [2015:66-68] zwraca się szczególną uwagę na fakt, że diagnozę każdorazowo przeprowadzać należy nie tylko z uwzględnieniem powyższych kwestii, ale również całego otoczenia. Władze samorządowe powinny opracować efektywny system wdrożeniowy niezbędny dla prawidłowego przebiegu programu rewitalizacji. Konieczna jest zarówno sprawna koordynacja udziału poszczególnych podmiotów, jak i uwzględnienie określonych uwarunkowań instytucjonalnych oraz zakresu działań rewitalizacyjnych. Od rządu oczekuje się natomiast zapewnienia odpowiedniego klimatu do prowadzenia przedsięwzięć rewitalizacyjnych, w postaci niwelowania istniejących barier, opracowania odpowiednich narzędzi prawnych, instytucjonalno-organizacyjnych oraz instrumentów finansowych.

Kluczowym elementem w budowaniu sprzyjających mechanizmów dla prowadzenia przedsięwzięć rewitalizacyjnych jest zagwarantowanie możliwości ich sfinansowania. Krajowa Polityka Miejska 2023 [2015:68] najważniejszą rolę w tym zakresie przypisuje samorządom i ich roli w pozyskiwaniu środków zewnętrznych z funduszy europejskich, ale także wykorzystywaniu potencjału kapitału prywatnego przedsiębiorców, banków, mieszkańców czy zawiązywaniu partnerstw publiczno-prywatnych. W raporcie Ministerstwa Inwestycji i Rozwoju pt. Rewitalizacja w Polsce. Pierwsze obserwacje i wnioski [2018:13] podkreśla się, że głównym źródłem finansowania projektów rewitalizacyjnych w Polsce są fundusze Unii Europejskiej. W perspektywie finansowej na lata 2014-2020<sup>42</sup>, rewitalizacji, poprzez wskazanie jej w Umowie Partnerstwa<sup>43</sup>, nadano znaczącą rangę i przewidziano na działania z nią związane około 22 mld złotych. Wszystkie najważniejsze regulacje dotyczące środków

---

<sup>42</sup> Rewitalizacja jako przedmiot planowania na poziomie krajowym pojawiła się wraz z przyjęciem Narodowej Strategii Rozwoju Regionalnego na lata 2001–2006. Wcześniej odbywało się to dzięki niepowiązanym ze sobą programom rządowym. Działania o charakterze rewitalizacyjnym pojawiały się za sprawą funduszy pozyskiwanych w ramach Zintegrowanego Programu Operacyjnego Rozwoju Regionalnego 2004-2006. W latach 2007-2013 realizowano projekty rewitalizacyjne na dużo większą skalę. Regionalny Program Operacyjny oferował blisko 5mld złotych na działania w tym obszarze [por. Jadach-Sepiolo 2010:12].

<sup>43</sup> Jest to dokument (strategia) uzgadniany z Komisją Europejską, w którym rewitalizacja znajduje się w grupie obszarów wymagających strategicznej interwencji.

unijnych zawierały Wytyczne w zakresie rewitalizacji w programach operacyjnych na lata 2014-2020 [2016:4]. Miały one na celu uporządkowanie procedur związanych z wdrażaniem programów operacyjnych w obszarze projektów rewitalizacyjnych, co miało spowodować, że staną się bardziej „skuteczne, zintegrowane, kompleksowe i skoordynowane”. Dedykowane były przede wszystkim instytucjom kierującym programami operacyjnymi na szczeblu regionalnym i krajowym, mogącym formułować szczegółowe wytyczne w odniesieniu do realizacji projektów rewitalizacyjnych współfinansowanych ze środków UE. Zawierały także wskazówki definicyjne rewitalizacji uwzględniające konieczność nawiązania do działań współfinansowanych ze środków Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego, Europejskiego Funduszu Społecznego i Funduszu Spójności w ramach różnych celów i priorytetów.

Kolejny okres finansowania wskazuje Projekt Umowy Partnerstwa dla realizacji polityki spójności 2021-2027 w Polsce [2021] zakładający w tym czasie realizację 6 celów polityki spójności, a mianowicie łagodzenie skutków transformacji i zmierzanie w stronę gospodarki neutralnej dla klimatu oraz dążenie do zbudowania:

1. nie tylko bardziej konkurencyjnej, ale i inteligentnej Europy,
2. niskoemisyjnej Europy przyjaznej dla środowiska,
3. lepiej połączonej Europy,
4. Europy z silniej zaznaczonym wymiarem społecznym,
5. Europy bliżej obywateli.

W dokumencie pn. Założenia do Umowy Partnerstwa na lata 2021-2027 [2019:16] zauważono, że chociaż działania rewitalizacyjne były obecne w poprzednich perspektywach finansowych, to w dalszym ciągu potrzeby w tym obszarze są znaczące. W związku z tym, że wypracowane efekty „twarde” nie zawsze odpowiadają pożądanym „miękkim” rezultatom, konieczne jest prowadzenie skoordynowanej polityki rewitalizacyjnej polegającej na prowadzeniu „kompleksowej, skoncentrowanej terytorialnie interwencji”. Zakłada się, że cel 5 Polityki – Europa bliżej obywateli – zintegrowany i zrównoważony rozwój wszystkich typów terytoriów realizowany będzie poprzez różne cele szczegółowe, w tym kompleksową rewitalizację obszarów zdegradowanych, osiąganą dzięki zintegrowanym działaniom na rzecz „lokalnej społeczności, przestrzeni i gospodarki, realizowane na podstawie programu rewitalizacji” [2019:35]. Dzięki środkom przeznaczonym na proces przygotowawczy systemu w postaci dotacji na stworzenie programów rewitalizacji, do tej pory już blisko 1500 gmin w Polsce opracowało własne programy [2021:85].

### **2.3. Społeczność lokalna w procesie rewitalizacji śląskiego Nikiszowca jako przykład rewitalizacji zaangażowanej społecznie**

Zarówno w dyskursie medialnym, jak i naukowym przewija się wiele przykładów skutecznie zrewitalizowanych fragmentów miast. Można chociażby wymienić powstałą na pokopalnianych terenach Strefę Kultury w Katowicach, łódzką Manufakturę w miejscu dawnej fabryki włókienniczej Izraela Poznańskiego czy mającą już nieco odmienny charakter Wyspę Młyńską w Bydgoszczy. Wśród nich znajduje się oczywiście Nikiszowiec i to mogłoby wystarczyć za uzasadnienie wyboru, niemniej chodzi jednak o coś więcej. Na Nikiszowiec trafiłam kilka lat temu na zaproszenie znajomych z Katowic. Pretekstem do odwiedzenia tego miejsca był trwający wówczas Jarmark (Jarmark na Nikiszu). Po zwiedzeniu okolicy, rozmowach z mieszkańcami, ale i lokalnymi działaczami, absolutnie zafascynowana tym miejscem, tym jak przebiegła jego rewitalizacja, postanowiłam zająć się nim w pracy naukowej. Niestety jak to z planami bywa, w międzyczasie podjęłam studia podyplomowe pn. „Miasta i Metropolie. Studia Miejskie” na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i w ramach pracy dyplomowej<sup>44</sup>, wraz z zespołem, postanowiliśmy zająć się rewitalizacją warszawskiego Placu Szembeka. Piszę o tym dlatego, że rewitalizacja tego placu jest dokładnym przeciwieństwem Nikiszowca i rzecz jasna nie o skalę tutaj chodzi, a o sam proces. Rewitalizację Placu Szembeka przeprowadzono w latach 2011-2012 i w założeniu miało to być miejsce spotkań sąsiedzkich, przestrzeń do rekreacji z infrastrukturą gastronomiczną, kramami i odbywającymi się cyklicznie wystawami plenerowymi. Zwracano uwagę na doskonale zaprojektowaną zielen, oświetlenie, a także meble miejskie oraz fontanny. Miała to być, jak pisali na swoich stronach autorzy koncepcji, wizytówka Warszawy i swego rodzaju magnes dla turystów. Podkreślano również, że wizja zawarta w planach jest odpowiedzią na oczekiwania najważniejszych interesariuszy, a mianowicie mieszkańców. Niestety po zakończonych pracach okazało się, że Plac jest przestrzenią martwą. Potwierdziły to nasze obserwacje<sup>45</sup> i rozmowy<sup>46</sup> z mieszkańcami. Przed rewitalizacją mieszkańcy przebywali na Placu nawet kilka godzin w ciągu dnia, w tym miejscu kończyły się zakupy, spacerowały i była to przede wszystkim okazja do rozmów z sąsiadami

---

<sup>44</sup> Moja praca dyplomowa z 2019 roku nosiła tytuł: Plac Szembeka – od miejsca do nie-miejsca. Pozostali autorzy: M. Jakiel, A. Krzysztoń, A. Marszał, M. Górecki.

<sup>45</sup> Posługiwaliśmy się mapowaniem behawioralnym – przyglądaliśmy się zachowaniom użytkowników Placu, co ludzie robią na nim – czy siadają na ławkach, zatrzymują się, rozmawiają, czy jest on jedynie przestrzenią tranzytową. Poza tym dokonywaliśmy zliczeń ruchu. W badaniu wykorzystywaliśmy karty obserwacyjne Whyte’a.

<sup>46</sup> Na potrzeby pracy dyplomowej przeprowadziliśmy 18 indywidualnych wywiadów pogłębionych: 11 kobiet i 7 mężczyzn.

lub okolicznymi mieszkańcami. Teraz pojawia się na nim nawet kilkaset osób w ciągu dnia, ale jako dominujący sposób użytkowania Placu wskazać należy przejście przez niego, przecinanie go w drodze „do”. Powodów takiego stanu rzeczy jest wiele, ale najważniejszymi, według mieszkańców, są brak zieleni, cienia, wulgarnie zachowania osób spożywających alkohol, brud, brzydki zapach, niewygodne ławki dodatkowo zwrócone w stronę ruchliwej ulicy oraz źle zaprojektowane fontanny. Wśród naszych respondentów pojawiały się przede wszystkim liczne zarzuty wobec władz dzielnicy, szczególnie na etapie prowadzonych konsultacji. Mieszkańcy zwracali uwagę, że część z nich nie była poinformowana, że mogą zabrać głos w sprawie Placu, inni, nieliczni, którzy wzięli udział na przykład tylko w jednym, lub dwóch spotkaniach podkreślali wyczuwalną niechęć projektantów, włodarzy dzielnicy do jakichkolwiek sugestii z ich strony. Ta mała sprawczość mieszkańców przełożyła się właśnie na negatywną ocenę tego miejsca, ale też z naszych obserwacji wynika, że rzeczywiście w cieplejsze i słoneczne dni, termometr na Placu potrafi wskazywać nawet 40stopni, nie ma drzew, dlatego też nie ma cienia, a ponadto w niektórych miejscach unosi się nieprzyjemny zapach. Wiezorami natomiast ławki oblegane są przez bezdomnych, ale też przez osoby spożywające alkohol, niekiedy zachowujące się w dość prowokacyjny sposób. Dlatego nawet w mediach podważa się zasadność stosowania określenia „rewitalizacja” w odniesieniu do Placu Szembeka, a zastępuje się go pojęciem „modernizacji” lub „remontu”. To oczywiście przykład nieudanej rewitalizacji, natomiast warto z pewnością przyjrzeć się także dobrym praktykom w tym obszarze. Kluczowe znaczenie przy wyborze właśnie Nikiszowca okazały się zasłyszane, niezwykle pozytywne, opinie mieszkańców tego osiedla i nie ukrywam również architektura, która w tym miejscu jest absolutnie wyjątkowa.

Osiedle Nikiszowiec od 1960 roku stanowi jedną z dzielnic administracyjnych Katowic i uchodzi za jeden z najlepiej zrealizowanych projektów rewitalizacyjnych w Polsce. Zaprojektowane zostało przez pracujących na terenie Górnego Śląska Emila i Georga Zillmannów, architektów z Charlottenburga. Zleceniodawcą był, reprezentujący wówczas spółkę Georg von Giesches Erben, radca górniczy Anton Uthemann. Osiedle wznoszono w dwóch etapach: w latach 1908-1915 oraz 1920-1924, a jego powstanie miało być rozwiązaniem, które odpowiadałoby na potrzeby związane z intensywnym rozwojem przemysłu na Górnym Śląsku. Najbardziej dynamicznie rósł w tamtym czasie popyt na węgiel i jednocześnie na robotników, których starano się werbować z różnych części Polski. Dlatego niezbędne stało się nie tylko zapewnienie im mieszkań, ale i stworzenie odpowiedniej infrastruktury, z której będą mogli korzystać w miejscu zamieszkania [Pudełko 2015:93; por. Oleś 2018:77; por. Tobór-Osadnik 2007:1].

Były to projekty nawiązujące do koncepcji miast idealnych, będących utopijną wizją tworzenia wzorcowych przestrzeni do życia. Miały one zaspokajać w sposób całościowy potrzeby jednostek i zbiorowości w aspektach duchowych, zdrowotnych oraz materialnych, a władzy dostarczać, poprzez ład przestrzenny, szans na efektywniejszą kontrolę nad ich mieszkańcami [Paszkowski 2011:19-20; por. Teofilski 2017:36]. Idealizm miast był niczym innym jak pragnieniem dobrej przestrzeni, w jakiej ludzie będą mogli wspólnie mieszkać, odczuwać satysfakcję z życia, a ich problemy egzystencjalne zostaną dzięki zastosowanym rozwiązaniom zminimalizowane [Paszkowski 2011:20]. Nieco bardziej radykalne podejście prezentował Le Corbusier [2015], który w swojej utopijnej wizji, w wymiarze materialnym przestrzeni upatrywał wręcz kreatora, właściwych z moralnego punktu widzenia, zachowań. Nawet jeśli na przestrzeni lat okazywało się, że pomimo zastosowania się do wszystkich założeń nie udało się spełnić celów projektu, to i tak miasta idealne były „kamieniami milowymi rozwoju przestrzennego cywilizacji europejskiej” [Paszkowski 2011:20].

Jednym z najbardziej rozpoznawalnych tego typu<sup>47</sup> przedsięwzięć na Górnym Śląsku był poprzednik Nikiszowca - Giszowiec – osiedle domków wielorodzinnych, z dużą ilością zieleni, nazywany także, osiedlem – ogrodem. Określenie to, nawiązuje również do kolejnej, głoszonej przez Ebenezera Howarda [2016], utopii. Koncepcja miasta-ogrodu odegrała niezwykle ważną rolę w planowaniu urbanistycznym XX wieku i w założeniu była antidotum na dynamicznie rozwijające się XIX wieczne miasta. Howard pracując nad swoją propozycją był pod ogromnym wpływem geografa Piotra Aleksiejewicza Kropotkina, który od samego początku przewidywał jakie znaczenie dla decentralizacji miast będzie miała elektryczność i rozwój nowych technologii. Zakładał on, że mieszkańcy miast najbardziej zadowoleni będą z możliwości prowadzenia miejskiego i wiejskiego życia jednocześnie [Gatarić, Belij et.al 2019:34].

Dlatego Howard proponował budowę miast-ogrodów, które z jednej strony posiadałyby walory życia miejskiego (w szczególności w wymiarze ekonomicznym, kulturalnym i komunikacyjnym), z drugiej odznaczałyby się ekologicznością typową dla obszarów wiejskich. Zgodnie z ideą, miasto-ogród miało być również na tyle dobrze skomunikowane, aby zapewnić dostęp do miejskiej infrastruktury, ale równocześnie na tyle oddalone od przeludnionego miasta, żeby gwarantować ciszę, spokój i świeże powietrze. Howard [2016]

---

<sup>47</sup> Chociaż zdania w tej kwestii są podzielone i obok tych, które podkreślają wyraźne nawiązanie projektantów osiedla Giszowiec do utopijnych koncepcji, to pojawiają się też opinie wyraźnie wskazujące na to, że pomysł był zwykłą odpowiedzią na skutki rewolucji przemysłowej i wynikał z istniejącego wówczas nie tylko stanu prawnego, ale i koncepcji urbanistycznych [zob. Kaczmarczyk 2018:121].

ilustruje to za pomocą diagramu „trzech magnesów”, na którym wyraźnie widać jaką nadzieję upatrywał w obszarach łączących miejskość z wiejskością. Miasto - ogród na obszarze 2450 ha zamieszkiwać miało około 30 tys. mieszkańców. Od centralnie osadzonego placu promieniście odchodziły bulwary (z parkami i budynkami użyteczności publicznej) dzieląc miasto na sześć równych kwartałów. W każdym z nich mieściła się szkoła, natomiast fabryki, warsztaty, magazyny zlokalizowane były wzdłuż linii kolejowej okalającej miasto. Całość otaczał pas zieleni, wykorzystywany w celach rekreacyjnych, ale przede wszystkim rolniczych [Howard 2016; por. Gatarić, Belij et.al 2019; por. Szczepańska 2011]. Pierwsze miasta-ogrody powstały na początku XX wieku w Wielkiej Brytanii, następnie w Rosji, Francji, Niemczech, Japonii czy Afryce Południowej i niejednokrotnie znacząco odbiegały w praktyce od założeń koncepcyjnych Howarda [Baranowska 2007:20-21]. W Polsce, howardowską koncepcję miasta-ogrodu spotkać można w Podkowie Leśnej – oddalonej o około 30 kilometrów od Warszawy, miejscowości założonej jako osiedle w 1925 roku. Trasę Podkowa Leśna – Warszawa można pokonać pociągami Warszawskiej Kolei Dojazdowej w niespełna 45 minut. Charakterystyczna przede wszystkim jest północna część miasta, w której rozplanowane koncentrycznie półokręgi ulic (oparte o tory kolejowe) krzyżują się z ulicami promieniście odchodzącymi od stacji kolejowej. Jednocześnie Podkowa Leśna otoczona jest lasami oraz rezerwatami przyrody. Na terenie miasta znajdują się aż trzy rezerваты [https://podkowalesna.pl].

Giszowiec powstały w latach 1907-1910 był osiedlem przeznaczonym dla górników kopalni „Wieczorek”. Zaprojektowany przez niemieckich architektów Emila i Georga Zillmannów spełniał wizję górniczej wsi, którą zamieszkiwać mieli pracownicy piastujący wyższe stanowiska na kopalni. W centralnym punkcie umieszczono rynek, od którego rozchodziło się w promienistym układzie pięć ulic. Każda z rodzin miała do dyspozycji parterowy, niewielki, bielony dom z dachem krytym gontem, z przynależnym mu budynkiem gospodarczym i ogródkiem. Częścią osiedla były szkoły, gospoda, sklepy, piekarnia, apteka, poczta oraz odrębnie zaplanowane domy dla nauczycieli, urzędników, a także lekarza. W latach 70. w związku z robudową KWK „Staszic” wyburzono znaczną część kolonii<sup>48</sup>, a w jej miejsce postawiono dziesięciopiętrowe bloki z wielkiej płyty [Oleś 2018:77; por. Tobór-Osadnik 2007:2].

Po tym jak okazało się, że Giszowiec nie zaspokoi potrzeb mieszkaniowych napływających do kopalni robotników, rozpoczęła się budowa Nikiszowca. Zaprojektowany

---

<sup>48</sup> Proces ten doskonale pokazany jest w filmie w reżyserii Kazimierza Kutza pt.: Paciorki jednego różańca.



został w układzie dziewięciu zamkniętych pierścieniowo kwartałów z trzykondygnacyjnymi blokami. Wszystkie ulice zbiegają się w centralnym punkcie, jakim jest plac z dominantą w postaci Kościoła Św. Anny. Poza tym od samego początku zapewniono mieszkańcom również dostęp do budynków użyteczności publicznej takich jak przedszkole, szkoły (męska i żeńska), poczta, budynki administracyjne, łaźnia z pralnią oraz karczma. Sprawny dojazd do pracy i do domu możliwy był kolejką wąskotorową, której pomysłodawcą i fundatorem był koncern „Giesche”. Pomimo tego, że wszystkie obiekty wzniesiono konsekwentnie z nieotynkowanej cegły, nie występuje na Nikiszowcu monotonia stylu. Zastosowano tutaj bowiem liczne wykusze oraz wzory na elewacjach budynków, a także różnicowane formy bram wejściowych [Oleś 2018:77; por. Eleonora Gonda-Soroczyńska 2013:52-53; Rygus, Goniewicz 2020:82].

Fotografia nr 45: Bloki w Nikiszowcu z klinkierowej cegły i oknami pomalowanymi na czerwono



Źródło: fotografia własna

Fotografia nr 46: Bloki w Nikiszowcu z klinkierowej cegły i oknami pomalowanymi na czerwono



Źródło: fotografia własna

Fotografia nr 47: Widok spod Kościoła św. Anny w stronę wieży ciśni



Źródło: fotografia własna

Fotografia nr 48: Kościół św. Anny w Nikiszowcu



Źródło: fotografia własna

Obecnie część budynków utraciła swoje pierwotne funkcje i tak w miejscu dawnego zabytkowego obiektu należącego do Kopalni KWK „Wieczorek” i terenów do niego przyległych powstała Galeria Szyb Wilson, tam gdzie mieściła się pralnia i magiel najpierw swoją siedzibę miała Galeria „Magiel”, a następnie Filia Muzeum Historii Katowic. W budynku karczmy w tej chwili urzęduje Poczta Polska. Nad wejściem do niej podziwiać możemy piękną kwiatową mozaikę nawiązującą do stroju ludowego z Górnego Śląska (stroju rozbarskiego). Ma ona również swoje miejsce w historii rewitalizacji osiedla, a także stanowi symbol Jarmarku na Nikiszu oraz jest elementem logotypu Stowarzyszenia Razem dla Nikiszowca. Pojawia się ponadto niemal na wszystkich pamiątkach i rękodziele związanym z Nikiszowcem [Jan 2020:15]



Fotografia nr 49: Poczta na Nikiszu



Źródło: fotografia własna

Nikiszowiec jako osiedle górnicze funkcjonował z powodzeniem do lat 90. XX wieku. Społeczność lokalna miała zapewnione wsparcie ze strony Kopalni KWK „Wieczorek”, która nie tylko patronowała osiedlu, ale przede wszystkim opiekowała się jego infrastrukturą, zapewniała dostęp do edukacji, służby zdrowia, handlu oraz animowała życie społeczne poprzez między innymi dofinansowywanie klubu sportowego czy domu kultury. Znaczna część tej pomocy skończyła się wraz z transformacją systemową. Sektor górniczy podupadał, dynamicznie zwiększało się bezrobocie, czego konsekwencją było coraz bardziej dotkliwe wykluczenie społeczno-ekonomiczne mieszkańców Nikiszowca [Gonda-Soroczyńska 2013:50; por. Brzozowy, Górecki, Hołdys et.al 2016:80].

„Waldemar Jan: (...). Wraz z transformacją ustrojową i reformą górnictwa nagle zaburzono porządek znany tutaj od wieków. Ojcowie rozstali się z kopalnią i dostali odprawy. Matki stały się aktywne zawodowo. To zachwiało utrwalonymi przez lata wzorcami rodzinnymi. Społeczność została osamotniona. W podstawówce było półtora tysiąca dzieciaków i one właściwie nie wiedziały, co ze sobą robić. Cała dzielnica była stygmatyzowana. Pamiętam, że niedaleko powstawała duża hurtownia Selgros. W biurze, gdzie rekrutowano do pracy, wisiała kartka: Mieszkańców Janowa nie przyjmujemy” [Dudzińska 2020:21].

Pierwsze działania o charakterze modernizacyjnym zaczęto prowadzić na Nikiszowcu w 2000 roku. Cztery lata później przeprowadzono pierwszą inwestycję rewitalizacyjną polegającą na likwidacji ogrzewania węglowego i podłączeniem całego osiedla do sieci miejskiej. Natomiast rewitalizację o charakterze systemowym umożliwiło uchwalenie w 2007 roku Lokalnego Programu Rewitalizacji Miasta Katowice na lata 2007-2013, chociaż podokres programowania dotyczył także lat 2005-2006. W Programie na lata 2007-2013, w części dotyczącej prac nad zniszczoną tkanką miejską, rewaloryzacją wartościowych obiektów z punktu widzenia historycznego i architektonicznego poprzez podjęcie działań rewitalizacyjnych, remontem ulic czy modernizacją zabytkowych budynków, uwzględniono Nikiszowiec. Na liście znalazł się wówczas budynek Muzeum Historii Katowic – Oddział Nikiszowiec [Pawlikowska-Musiewicz 2014:2; por. Krakowiak 2020:9].

W związku z tym, że największym problemem na Nikiszowcu nie była degradacja urbanistyczna, a bezradność, niski poziom wykształcenia oraz brak samodzielności mieszkańców, równoległe działania skierowane do lokalnej społeczności rozpoczął Ośrodek Pomocy Społecznej w Katowicach. Początkowo były to działania głównie doraźne lub te, które podejmowane były w ramach projektu pn. Damy radę - program aktywizacji zawodowej i społecznej w Katowicach współfinansowanego z Europejskiego Funduszu Społecznego w ramach Programu Operacyjnego Kapitał Ludzki. W roku 2008 Uchwałą Rady Miasta Katowice przyjęto Program Centrum Aktywności Lokalnej (PCAL) w Nikiszowcu, którego celem były działania na rzecz kompleksowej rewitalizacji Nikiszowca, a więc uwzględniającej złożoność problemów występujących na tym terenie. Od samego początku zwrócono zatem szczególną uwagę na rozwój osiedla nie tylko w obszarze przestrzennym czy ekonomicznym, ale również społecznym oraz kulturalnym [Brzozowy, Górecki, Hołdys et.al 2016:81; <http://www.fil.org.pl>]. Realizacja PCAL-u opierała się o cztery założenia:

1. konieczność znalezienia siedziby w odpowiednim miejscu, a więc jak najbliżej ludzi,
2. w składzie osób realizujących Program musi znaleźć się przedstawiciel mieszkańców lub ktoś, kto stąd przynajmniej pochodzi,
3. pierwszorzędym celem działania jest zmiana społeczna, a nie jedynie promocja nowego wizerunku instytucji pomocowej,
4. być naturalnym i autentycznym wobec społeczności lokalnej oraz w jak największym stopniu działać niezależnie od instytucji [Jan 2011:57].

W krótkim czasie udało się zrealizować wszystkie cztery wstępne założenia Programu.

Przede wszystkim pozyskano pomieszczenie na siedzibę na terenie Parafii Św. Anny, znaleziono pochodzącego i wychowanego na Nikiszowcu pracownika socjalnego. Poza tym tak ułożono relacje w Ośrodku Pomocy Społecznej, że przełożyło się to na uzyskanie znacznego stopnia niezależności i samodzielności w działaniu. Ponadto w PCAL od samego początku kierowano się zasadami, które miały wspomagać rewitalizację społeczną Nikiszowca. Wśród nich najważniejsze to:

1. praca w oparciu o rzetelnie przygotowaną diagnozę;
2. podejście traktujące całą społeczność dzielnicy jako klienta;
3. angażowanie w inicjatywy każdego, kto chce działać;
4. wyłanianie spośród społeczności lokalnych liderów, a następnie wspieranie tych osób w pracy z ludźmi;
5. promocja Nikiszowca jako miejsca atrakcyjnego i przyjaznego mieszkańcom, poprzez akcje medialne czy organizowanie dużych imprez integracyjnych;
6. kształtowanie postaw społecznych mieszkańców, wzmacnianie dumy z mieszkania na Nikiszowcu;
7. pośredniczenie w relacjach pomiędzy władzami lokalnymi i mieszkańcami;
8. wsparcie organizacji pozarządowych oraz inicjatyw kulturalnych, ekologicznych, edukacyjnych i innych [Jan 2011:57-58].

W 2009 roku założono Stowarzyszenie Fabryka Inicjatyw Lokalnych, które do dziś jest pomysłodawcą i organizatorem największych i najważniejszych wydarzeń na Nikiszowcu. Istotnym aspektem działalności Stowarzyszenia jest nie tylko praca na rzecz lokalnej społeczności, ale i angażowanie jej członków w liczne inicjatywy oraz kooperacja z takimi podmiotami jak: Stowarzyszeniem Razem Dla Nikiszowca, Parafią św. Anny, szkołami, administracjami osiedli, a także Kopalnią KWK „Wieczorek”. Od wielu lat, cyklicznie, odbywa się tutaj jedno z najbardziej rozpoznawalnych i promujących region wydarzeń „Jarmark na Nikiszu”. Obecnie trwa on trzy dni i przyciąga coraz liczniejsze grono wycieczników. Towarzyszą mu spotkania z interesującymi ludźmi, koncerty, a także możliwość skosztowania potraw z kuchni śląskiej [<http://www.fil.org.pl>]. Głównym zamysłem przy organizacji pierwszego jarmarku była promocja Nikiszowca, integracja mieszkańców oraz zebranie funduszy na system monitoringu osiedla.

„Anna Solińska: Idea jarmarku wyszła od mieszkańców. Miał on być zaproszeniem dla świata. Mieszkańcy zaczęli myśleć o tym, jak pokazać Nikiszowiec jako fantastyczne miejsce, do którego warto przyjeżdżać – zaprosić na śląską kuchnię, na ciasto, zaoferować lokalne pamiątki, a nawet ukrywaną przez lata porcelanę z logo Giesche.

Dobrze pamiętam, że zestaw filiżanek z tym znakiem firmowym był najdroższym gadżetem na Jarmarku. Sprzedano go za ponad 600 złotych” [Dudzińska 2020:24].

Lata 90. na Nikiszowcu to również trudny czas dla młodzieży. Zamykanie obiektów takich jak dom kultury, lodowisko, klub sportowy oraz rosnące bezrobocie powodują konieczność podjęcia systematycznych działań. Od początku z młodymi ludźmi pracują w terenie animatorzy, ale dopiero w 2014 roku dzięki staraniom Stowarzyszenia Fabryka Inicjatyw Lokalnych oraz wsparciu finansowemu Philipa Zimbardo powstaje miejsce, w którym młodzież może się nie tylko spotkać, ale też rozwijać swoje pasje, budować poczucie przynależności do lokalnej wspólnoty oraz angażować się w organizację różnych wydarzeń, takich jak Jarmark na Nikiszu czy Odpust u babci Anny [<http://www.centrumzimbardo.pl>; <http://www.fil.org.pl>].

„To moment zwrotny w historii Nikiszowca – kończy się etap zmagania ze stereotypami i problemami lat 90. Zaczyna etap rozwoju, nowych możliwości i wyzwań. Dzisiaj Centrum łączy funkcje centrum społecznościowego z miejscem promocji osiedla i obsługi ruchu turystycznego oraz sklepu z pamiątkami. Jest wielowymiarowe, tak jak wielowymiarowa jest rewitalizacja”. [Jan 2020:17].

Ideą Centrum Zimbardo jest:

1. Heroizm – rozumiany jako uczciwa, pełna szacunku postawa zarówno wobec siebie, jak i innych;
2. Mobilność, a więc gotowość do zmian i znajdowania najbardziej optymalnych rozwiązań;
3. Lokalność czyli wychodzenie w swoich działaniach zawsze od tradycji i rzeczywistych potrzeb i oczekiwań społeczności lokalnej;
4. Otwartość rozumianą w kategoriach otwartości na wszystkich ludzi, bez względu na to jakie poglądy wyznają, w co wierzą i jakiej są narodowości;
5. Partycypacja, dzięki której współtworząc Centrum, młodzi ludzie uczą się zaangażowania w życie społeczne;
6. Projektowanie poprzez wyznaczanie sobie nowych celów [<http://www.centrumzimbardo.pl>].

Na styku trzech dzielnic Nikiszowca, Janowa i Szopienic, w budynkach zaprojektowanych przez Emila i Georga Zillmannów, mieści się inny ważny punkt na mapie zrewitalizowanego Nikiszowca - Galeria Szyb Wilson. Jest to największa prywatna galeria sztuki w Polsce o powierzchni ekspozycyjnej 2500 m<sup>2</sup>, na którą składają się trzy sale: Mała,



Średnia i Duża Galeria, a także pomieszczenia biurowe i magazyny. Po wojnie zabytkowy budynek wraz z przyległymi terenami należał do Kopalni KWK „Wieczorek”<sup>49</sup>, budynki szybu używane były do 1977 roku, natomiast w 1995 roku Szyb Wilson został całkowicie zamknięty. Trzy lata później Johann Bros prezes firmy Pro Inwest Sp. z o.o. oraz Monika Paca prezeska Eko-Art Silesia rozpoczęli prace adaptujące ten obiekt na siedzibę galerii sztuki współczesnej. Ideę i cel tego projektu najlepiej oddaje hasło widniejące na stronie Galerii Szyb Wilson: „To, co zabrał przemysł, kultura musi odzyskać”. Od początku założeniem, obok odnowy i rewaloryzacji samego budynku, była także społeczna rewitalizacja zarówno najbliższego otoczenia, jak i pozostałych dzielnic Katowic. Galeria Szyb Wilson znajduje się liście Szlaku Zabytków Techniki, a umieszczane są na niej najważniejsze i najbardziej interesujące w kontekście historycznym, turystycznym i architektonicznym obiekty, związane na przykład z tradycją górnictwem, przemysłem spożywczym czy kolejnictwem [<https://rewitalizacja.silesia.org.pl>; por. <http://www.szybwilson.org>; <https://zabytkitechniki.pl>].

W 2008 roku Johann Bros i Monika Paca-Bros powołali do życia Fundację Eko-Art Silesia, której celem jest wsparcie uzdolnionych, kreatywnych, ale znajdujących się w trudnej sytuacji życiowej dzieci i młodzieży, promowanie młodych twórców w obszarze kultury i sztuki czy inne działania takie jak upowszechnianie i promocja ekologicznych nurtów czy idei zrównoważonego rozwoju. Jedną z najważniejszych inicjatyw od początku istnienia Fundacji jest organizowany cyklicznie Art Naif Festiwal odbywający się na terenie Galerii Szyb Wilson. Jest to największe w Europie, a jedyne w Polsce, wydarzenie w całości poświęcone sztuce naiwnej<sup>50</sup>, w trakcie którego swoje prace mogą zaprezentować nieprofesjonalni artyści z całego świata [<http://szybwilson.org>; <http://artnaiffestiwal.pl>].

Galeria posiada własną kolekcję rzeźb, obrazów oraz instalacji między innymi Marka Kamińskiego, Lecha Kołodziejczyka, Andrzeja Tobisa, Karola Wieczorka, Andrzeja Urbanowicza, Erwina Sówki, Grupy Eco-Industri-Art czy Grupy Janowskiej. Jest także przestrzenią, w której pokazują swoje prace młodzi ambitni artyści z całego świata oraz lokalni twórcy [<http://www.szybwilson.org>].

---

<sup>49</sup> Wcześniej była to kopalnia „Giesche”.

<sup>50</sup> Sztuka naiwna jest tworzona przez artystów nieposiadających wykształcenia akademickiego. Artystów tych nazywa się „naiwnymi”, „innymi”, „malarzami dnia siódmego” czy „pariasami”. Samą sztukę naiwną określa się też zamiennie takimi pojęciami: „sztuka nieprofesjonalna”, „sztuka wewnętrznej potrzeby”, „l’art brut” lub „sztuka niedzielna” [zob. Gawlik 2018:104].

Fotografia nr 50: Galeria Szyb Wilson



Źródło: fotografia własna

Fotografia nr 52: Galeria Szyb Wilson



Źródło: fotografia własna

Fotografia nr 51: Galeria Szyb Wilson



Źródło: fotografia własna

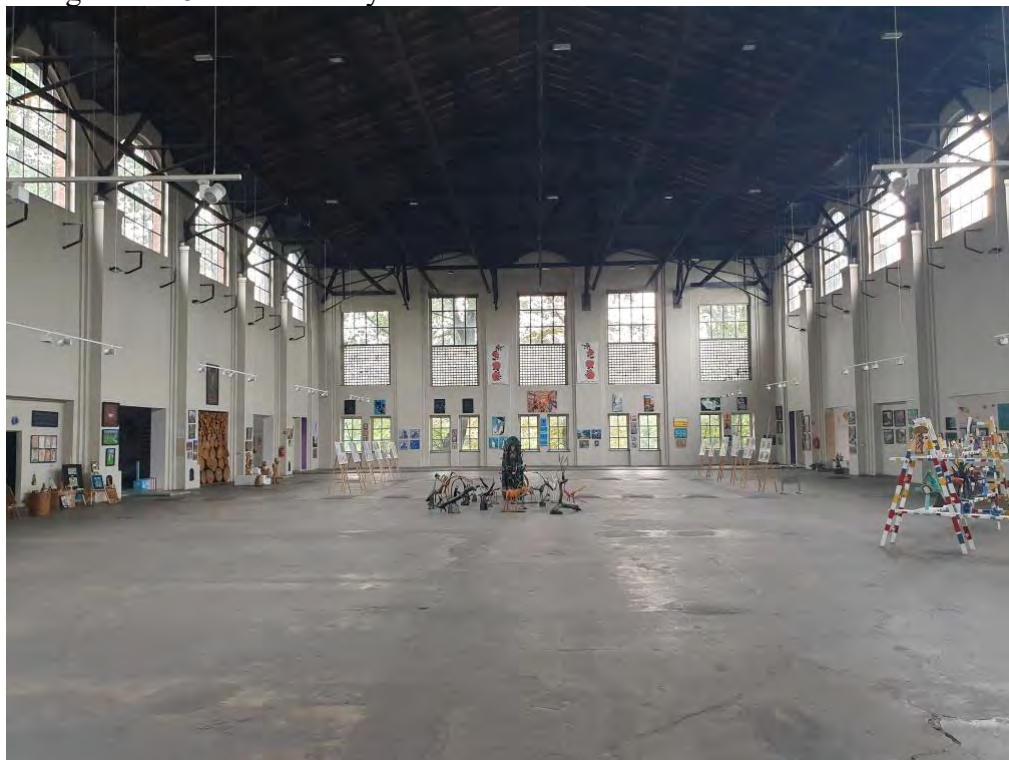
Fotografia nr 53: Galeria Szyb Wilson



Źródło: fotografia własna



Fotografia nr 54: Galeria Szyb Wilson



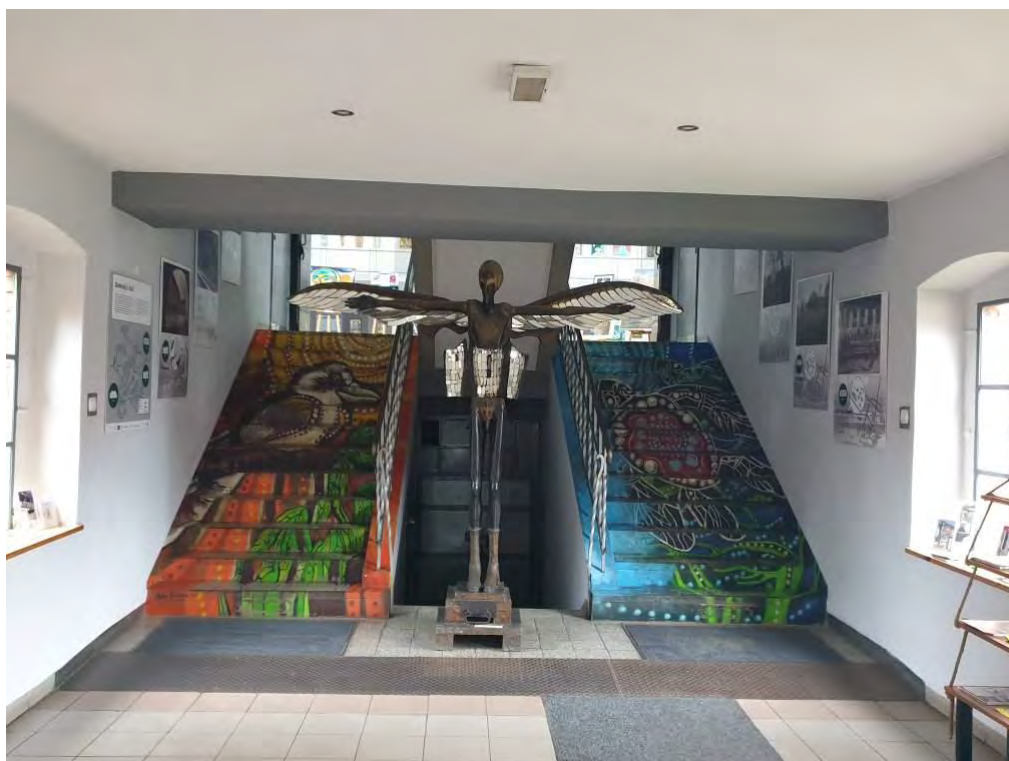
Źródło: fotografia własna

Fotografia nr 55: Galeria Szyb Wilson



Źródło: fotografia własna

Fotografia nr 56: Galeria Szyb Wilson



Źródło: fotografia własna

Fotografia nr 57: Galeria Szyb Wilson



Źródło: fotografia własna

Fotografia nr 58: Galeria Szyb Wilson



Źródło: fotografia własna

Wiele kluczowych zadań kulturalnych i społecznych na Nikiszowcu przejął Oddział Muzeum Historii Katowic - Dział Etnologii Miasta. Jego historia związana jest z przekazaniem budynku dawnej pralni i magła przez KWK „Wieczorek” na działalność wystawienniczą Towarzystwu Społeczno-Kulturalnemu Giszowca, Nikiszowca i Janowa, które od 1994 roku zajmowało się gromadzeniem przedmiotów związanych z historią i życiem okolicznych mieszkańców. Dwa lata później do tego właśnie miejsca przeniesiono kopalnianą izbę pamięci utrzymywaną od 1996 roku. Wówczas zaczęło funkcjonować społeczne muzeum pod nazwą Galeria „Magiel”, któremu kilka lat później, ze względu na kłopoty finansowe, kopalnia odebrała budynek i wydzierżawiła go Muzeum Historii Katowic. W 2005 roku Urząd Miejski w Katowicach wykupił budynek od KWK „Wieczorek” i ustanowił go formalnie filią Muzeum Historii Katowic. Przez wiele lat odbywały się tutaj wystawy rzeźb, malarskie, fotograficzne, ciekawe spotkania i prelekcje czy zajęcia artystyczne dla najmłodszych. W roku 2009 obiekt przekazano do remontu i adaptacji na cele muzealne w ramach projektu „Serce Nikiszowca. Rewitalizacja budynku Muzeum Historii Katowic”. W Muzeum na stałe obecne są trzy wystawy:

1. pierwsza z nich: „Woda i mydło najlepsze bielidło” pokazuje, z wykorzystaniem oryginalnych sprzętów, pełny cykl prania, którym zajmowały się kobiety na Nikiszowcu. I tak naprawdę dopiero ta wystawa uświadamia odbiorcy jakiego nakładu czasu i siły potrzeba było żeby zadbać o higienę i czystość na tym górniczym osiedlu. Najbardziej jednak cenne w tej ekspozycji jest to, że powstała ona głównie w oparciu o wspomnienia mieszkańców. Nie zachowały się bowiem żadne zdjęcia pralni i magła, a jedyne czym dysponowało Muzeum to pojedyncze plany architektoniczne i jakieś szczątkowe archiwalne notatki;
2. druga: „U nas w domu na Nikiszu”. W tym przypadku nie jest to niestety wierne odwzorowanie mieszkania w bloku na Nikiszowcu, ale pokazuje wnętrze typowego robotniczego mieszkania na Górnym Śląsku (składało się ono z trzech pomieszczeń: kuchni i dwóch izb). Podobnie jest z eksponatami, które wykorzystano. Jedyne część z nich pochodzi bowiem od mieszkańców Nikiszowca, reszta to zasoby zgromadzone przez Dział Etnologii Miasta Muzeum Historii Katowic, ale z zachowaniem rygoru właściwego rocznika tych rzeczy;
3. trzecia wystawa „Wokół mistrzów Grupy Janowskiej<sup>51</sup>” z pracami Teofila Ociepki, Erwina Sówki, Pawła Wróbla oraz Ewalda Gawlika [Gonda-Soroczyńska 2013:60;

---

<sup>51</sup> Grupa Janowska powstała w 1946 roku w Nikiszowcu przy Kopalni Wieczorek z inicjatywy Ottona Klimczoka. Stworzył on grupę plastyków amatorów składającą się z najbardziej uzdolnionych plastycznie robotników. Dzięki

por.<https://rewitalizacja.silesia.org.pl>;<https://www.mhk.katowice.pl>;<https://www.zabytkotechniki.pl>]. Wystawa podtrzymuje pamięć o grupie, która istnieje już ponad 75 lat i cały czas podejmuje działania na terenie Nikiszowca.

Muzeum prowadzi również działalność edukacyjną. Posiada w swojej ofercie zajęcia o sztuce, historii i dziedzictwie kulturowym skierowane do dzieci i młodzieży, wykłady dla grup zorganizowanych, seniorów i osób dorosłych (w trzech blokach tematycznych: 1. Różnorodność narodowa mieszkańców Katowic w przeszłości miasta; 2. Kruche jest piękne, czyli o porcelanowych wyrobach fabryk „Giesche” i „Huta Franciszka”; 3. Początki i rozwój katowickiego węzła kolejowego w latach 1846-1914 w świetle industrializacji na Górnym Śląsku”). Ponadto w ramach projektu „*Óbleczone w tradycja*” zapewnia konsultacje merytoryczne dotyczące stroju ludowego. Mogą z nich skorzystać wszyscy zainteresowani, a w szczególności nauczyciele prowadzący zajęcia z edukacji regionalnej, animatorzy środowisk lokalnych z Miejskich Domów Kultury oraz członkowie zespołów folklorystycznych. Poza stałą propozycją pojawia się wiele inicjatyw czasowych. Jedną z nich była akcja „Lato z Kilarem” polegająca na upowszechnianiu wiedzy na temat kompozytora, mieszkańca Katowic Wojciecha Kilara. W ramach projektu przeprowadzono prelekcje na temat życia i twórczości kompozytora, zorganizowano warsztaty międzypokoleniowe, a także przygotowano wystawę pt. „Z Katowic do wielkiego świata”. Inne działania to „Lato w mieście”, „Zima w mieście”, koncerty, odczyty, spotkania ze znanymi i ważnymi postaciami ze Śląska i dla Śląska, pokazy filmowe, od 2017 roku Festiwal Giesche i wiele wiele innych. W roku pandemicznym Muzeum podjęło szereg aktywności w przestrzeni wirtualnej (zbiory on-line, wirtualny przewodnik, muzeum 3D, wystawy na platformie Google Arts&Culture) [<https://www.mhk.katowice.pl>].

---

jego zabiegom przy kopalni utworzono Zakładowy Dom Kultury. Grupa działa do dziś. Liczy 14 członków i dwóch członków honorowych i jest uznawana za fenomen nie tylko w skali europejskiej, ale i światowej.



Fotografia nr 59 Wystawa stała w Muzeum Historii Katowic: „U nos doma na Nikiszu”



Źródło: fotografia własna

Fotografia nr 60 Wystawa stała w Muzeum Historii Katowic: wyposażenie pralni



Źródło: fotografia własna

Fotografia nr 61: Wystawa stała w Muzeum Historii Katowic: typowa izba mieszkania robotniczego



Źródło: fotografia własna



Fotografia nr 62: Wystawa stała w Muzeum Historii Katowic: typowa izba mieszkania robotniczego



Źródło: fotografia własna

Fotografia nr 63: Wystawa stała w Muzeum Historii Katowic: „Wokół mistrzów Grupy Janowskiej)



Źródło: fotografia własna

Fotografia nr 64: Wystawa stała w Muzeum Historii Katowic: „Wokół mistrzów Grupy Janowskiej



Źródło: fotografia własna

## **2.4. Gentryfikacja – wielowymiarowość problemu i niejednoznaczność zjawiska**

Jednym z nieuniknionych następstw rewitalizacji, a nawet jak zauważa Aleksandra Jadach-Sepiolo [2017:33-34] jej celem, szczególnie na terenach śródmiejskich, jest gentryfikacja. I chociaż kłóci się to z podstawowymi założeniami rewitalizacji, gdzie nadrzędną wartością powinno być przeciwdziałanie wykluczeniu społecznemu, to zaangażowanie inwestorów prywatnych oraz brak monitorowania przemieszczania się mieszkańców przez władze lokalne, przynosi zazwyczaj odwrotne, do zamierzonych efekty. Następuje zatem typowe zjawisko wypychania dotychczasowych lokatorów<sup>52</sup> i przedsiębiorców ze zrewitalizowanych terenów, zazwyczaj poprzez gwałtowne i znaczące wzrosty opłat czynszowych. Jednocześnie zaczynają napływać osoby o wysokim statusie społecznym.

---

<sup>52</sup>Właśnie tak Paweł Kubicki [2017:66] rozumie gentryfikację – jako wypieranie dotychczasowych „nieszlachetnych” mieszkańców przez nowych „szlachetnych” osadników (czyli osób użytecznych dla „przemysłów kreatywnych, usług i kulturowej konsumpcji”).

Przekłada się to z jednej strony na poprawę stanu budynków i mieszkań, z drugiej kształtuje modę na osiedlanie się w tym miejscu, co w dalszej konsekwencji przyciąga klasę średnią i deweloperów. Wyraźnie zatem zmienia się profil społeczno-ekonomiczny rewitalizowanych dzielnic, co może również skutkować segregacją dotychczasowych przestrzeni, mieszkańców, czyli powstawaniem gett zarówno biedy, jak i luksusu [Szaja 2016:313-314; por. Jadach-Sepioło 2007:69]. Zawsze jest to jednak awans dzielnicy w hierarchii prestiżu, zmiana jej charakteru: „z biednej, robotniczej na zamożną, zamieszkaną przez klasę średnią; ze „złej” na „dobrą”. Jednak termin ten może też opisywać zmianę upadłej dzielnicy *underclass* w robotniczą – „bardzo złej” w „niezłą”, gdy osiedlą się tam imigranci” [Sosnowska 2016:101]. Zwykle następuje to w czterech fazach: zwiastunów gentryfikacji (wraz z pojawieniem się studentów artystów, fotografów, czyli tzw. pionierów (przedstawicielei niższej klasy średniej), rozpoczynają się prace modernizacyjne, remontowe, rewitalizujące czy rewaloryzujące<sup>53</sup>); wczesnej gentryfikacji (napływają kolejni pionierzy i pierwsi gentryfikatorzy: osoby wykształcone, o wysokim statusie społecznym, ceny nieruchomości rosną, zaczynają się wyrugowania dotychczasowych mieszkańców); właściwej gentryfikacji (przybywa coraz więcej gentryfikatorów, ceny gwałtownie rosną, zmienia się struktura sklepów i usług, mają miejsce dalsze wysiedlenia); zaawansowanej gentryfikacji (dominacja gentryfikatorów, stabilne, ale wysokie ceny nieruchomości, dalsze wypieranie pierwotnych mieszkańców).

Jednym ze sposobów maskowania procesu wysiedlania czy to mieszkańców o niskich dochodach, czy to małych przedsiębiorców, jest *artwashing*. Jest to proces, w którym sztukę wykorzystuje się do ukrywania nieetycznych działań lub nadużyć ze strony korporacji lub władz zarówno na szczeblu samorządowym, jak i centralnym. *Artwashing* staje się narzędziem odwracania uwagi od społecznej czystki, funkcjonując w kategoriach „przyzwolenia społecznego”, narzędzia public relations i środka na pacyfikowanie lokalnych społeczności [Pritchard 2017; 2020]. Stephen Pritchard [2017] wskazuje, że zjawisko to przybiera różne formy, takie jak: *Corporate Artwashing* (klasycznym przykładem są korporacje takie jak BP<sup>54</sup> i Shell, które wykorzystywały *artwashing* w swoich działaniach Public Relations. *Artwashing* z jednej strony niejako uzasadnia prowadzenie działalności firmy w taki, a nie inny sposób,

---

<sup>53</sup> Pionierzy, wśród których są przedstawiciele subkultur, wolnych zawodów, studenci oraz artyści, dokonują tych prac zazwyczaj przy użyciu własnych środków. Pojawiają się w danej okolicy (zwykle są to zaniedbane i zdegradowane śródmieścia) głównie ze względu na ceny nieruchomości, ale i „koloryt i witalność lokalnej społeczności”. Artyści zwracają szczególną uwagę na możliwość wynajęcia lokali o stosunkowo dużej powierzchni z przeznaczeniem na pracownię. Nie bez znaczenia pozostaje również niezwykle zróżnicowane środowisko typowe dla śródmiejskich obszarów, które to działa pobudzająco na procesy twórcze artystów [Juśkowiak 2012].

<sup>54</sup> Na przykład sponsoring londyńskiej Tate. Szerzej pisze o tym Katarzyna Maniak [2019] w Przeglądzie Kulturoznawczym.

z drugiej pomaga utrzymać zaufanie opinii publicznej; *Developer-led artwashing* (praktyki, w których deweloperzy luksusowych nieruchomości ozdabiają swoje inwestycje na przykład muralami, czy graffiti, a nawet są w posiadaniu własnych galerii sztuki. Sztuka jest w tym przypadku wykorzystywana do promowania indywidualności i luksusu wśród swoich klientów); *Local authority-led artwashing* (czyli wykorzystywanie sztuki publicznej w celu odwrócenia uwagi od spraw lokalnej społeczności); *Arts-led* (kiedy komercyjne przedsięwzięcia biznesowe przy wykorzystaniu środowisk artystycznych promują społeczne projekty artystyczne, czerpiąc z tego korzyści finansowe); *Community artwashing* (ma miejsce wówczas, gdy artyści czerpią z kultury lokalnej społeczności w celu tworzenia sztuki promującej wizerunek danego regionu. Zabieg ten jednak przynosi głównie korzyści organizacjom zewnętrznym i/lub samym artystom).

Neil Smith [1996] stał na stanowisku, że to sami gentryfikatorzy zmierzają do homogenizacji środowiska i okolicy, dążąc do pozbywania się niepasujących do ich wizji lokatorów. Veronika Sinewali [2010:10-11] analizując sytuację berlińskiego Kreuzbergu podaje dwa typowe mechanizmy towarzyszące procesom gentryfikacyjnym. Są to działania polegające na prywatyzacji spółdzielni mieszkaniowych oraz spekulowanie cenami nieruchomości. Kolejnym mechanizmem jest stopniowe i systematyczne uatrakcyjnianie dzielnicy oraz podnoszenie jej wartości. Może wówczas pojawić się obok zjawiska wypierania rdzennych mieszkańców, sytuacja, w której rośnie poziom wysiedlenia wykluczającego. Mamy z nim do czynienia kiedy znacząco ulega zawężeniu liczba lokali dostępnych cenowo dla potencjalnie zainteresowanych, ale osiągających niskie dochody osób [Groyecka 2014:109].

W zasadzie gentryfikację można traktować jako pojęcie przeciwstawne do suburbanizacji, a więc sytuacji w jakiej z centralnych dzielnic miast odpływają mieszkańcy i kapitał, chociaż jak podkreśla Kacper Pobłocki [2014:161] czynić to można jedynie w ujęciu teoretycznym, bowiem w wymiarze empirycznym oba procesy często zachodzą w tym samym czasie. Jan Glatter i Mathias Siedhoff [2008:302] zestawiają natomiast gentryfikację z reurbanizacją, zauważając, że poglądy na związek pomiędzy nimi można podzielić na trzy grupy. W pierwszej znajdują się autorzy uznający te dwa pojęcia za tożsame. W drugim podejściu gentryfikacja uważana jest za szczególną odmianę, część lub skutek reurbanizacji. W ostatnim traktuje się gentryfikację jako wyraźnie odróżniającą się od reurbanizacji. W literaturze naukowej występują także podejścia łączące gentryfikację z procesem rewitalizacji na różne sposoby. Jedni stoją na stanowisku, że gentryfikacja jest elementem procesu rewitalizacji, w którym podkreśla się zmianę struktury sąsiedzkiej poprzez napływ zamożnych mieszkańców [Tobiasz-Lis 2012:87]. Inni, nie tylko dopatrują się bliskich

związków gentryfikacji z rewitalizacją, ale także traktują gentryfikację w kategoriach metafory pozytywnych efektów rewitalizacji [Lisowski 1999:23-24]. Jadach-Sepioło [2009:126] dodaje, że po pierwsze gentryfikacja w odróżnieniu od rewitalizacji nie jest działaniem planowym, skoordynowanym czy celowym, i pomaga realizować przede wszystkim jednostkowe dążenia i plany mieszkaniowe. Po drugie ogranicza się jedynie to miast<sup>55</sup>. Neil Smith [1982:139] dokonuje rozróżnienia pomiędzy gentryfikacją a przebudową. Przez gentryfikację rozumie proces, w ramach którego dzielnice robotnicze są rehabilitowane przez nabywców z klasy średniej, właścicieli ziemskich oraz deweloperów. Z kolei przebudowa nie jest rehabilitacją starych zabudowań, ale polega na wznoszeniu nowych budynków na wcześniej zagospodarowanym terenie.

Chociaż zjawisko gentryfikacji okazało się charakterystyczne dla większości miast globalnej Północy, szczególnie tych znajdujących się w fazie postindustrialnego rozwoju, to pierwszymi krajami jakie rozpoczęły studia nad gentryfikacją były początkowo jedynie Stany Zjednoczone Ameryki, Wielka Brytania oraz Kanada, w późniejszej fazie także Europa Zachodnia [Drozda 2017:51; por. Grzeszczak 2010:10]. Chris Hamnett [2003:2402-2403] wyróżnia trzy konkurencyjne podejścia do powstawania gentryfikacji. Pierwsze upatruje korzeni gentryfikacji w zmieniającej się strukturze przemysłowej miasta, a więc odejściu od produkcji przemysłowej do branż usługowych przy jednoczesnej zmianie struktury zawodowej pracowników, gdzie klasę robotniczą zdominowali pracownicy umysłowi i techniczni oraz menedżerowie w sektorach finansowych, kulturalnych i usługowych, skoncentrowanych w dużych ośrodkach miejskich. W drugim ujęciu nawiązuje się do zmian w strukturze zawodowej, podkreślając, że ich skutkiem były również przeobrażenia w preferencjach, orientacji kulturowej oraz wzorach pracy. Znalezienie się w klasie średniej predestynowało do mieszkania w centrum miasta, a nie dojeżdżania z jego przedmieść. Ostatnia z koncepcji neguje wcześniejsze interpretacje i przekonuje, że siłą napędową gentryfikacji jest nie nowa klasa średnia, ale stale pogłębiająca się przepaść między cenami nieruchomości, a podstawową wartością gruntów w centrum miast.

Korzeni gentryfikacji upatruje się w latach 60. XX wieku, kiedy to Ruth Glass [1964:XViii-XiX] użyła pierwszy raz tego pojęcia<sup>56</sup>. Określiła nim proces zmiany struktury sąsiedzkiej robotniczych dzielnic Londynu, polegający na poprawie zasobów mieszkaniowych,

---

<sup>55</sup> Nie do końca można się zgodzić z Jadach-Sepioło, która pomija tzw. *rural gentrification* (gentryfikację wsi), rozumianą jako formę rewitalizacji nieproduktywnych lub marginalnych rolniczych zasobów i przestrzeni [zob. Philips 2005:479].

<sup>56</sup> Chociaż sam proces gentryfikacji rozpoczął się już w latach 50.

zmianie własności (od wynajmu do właścicielstwa), wzroście cen nieruchomości i gruntów oraz zastępowaniu robotników klasą średnią, co powodowało zmiany społecznego charakteru tych miejsc. Raz rozpoczętego procesu gentryfikacji nie sposób powstrzymać. Postępuje on aż do momentu wysiedlenia wszystkich lub większości rdzennych mieszkańców należących do klasy robotniczej.

Glass używając nazwy gentryfikacja nacechowała ją pejoratywnie [Jadach-Sepiolo 2007], czym wzbudzała irytację ówczesnych naukowców, optujących za posługiwaniem się pojęciami rewitalizacja czy renowacja [zob. Hamnett 2003: 2401]. Termin ten, zakorzeniony w zawiłościach tradycyjnych angielskich struktur klasowych, miał na celu podkreślenie pojawienia się nowej „szlachty miejskiej” (*urban gentry*) na miarę XVIII i XIX wiecznej szlachty wiejskiej (*rural gentry*), a więc klasy pośredniej pomiędzy arystokracją ziemską a chłopstwem [Glass 1964; Hamnett 2003].

Od tej pory większość badaczy i uczonych przyjmowała za podstawę w swoich pracach koncepcję Glass, dodając do niej jedynie niuanse, które pasować miały do ich różnorodnych zainteresowań badawczych i kontekstów w jakich się poruszali. Saskia Sassen [1991:255] dokonała podziału badań nad gentryfikacją na trzy okresy. W pierwszym, gentryfikacja była rozumiana jako rehabilitacja mieszkań o niskim standardzie dokonywana przez przedstawicieli klasy średniej. W drugim okresie, pod koniec lat 70. pojawiły się szersze konceptualizacje tego procesu, natomiast od początku lat 80. gentryfikację zaczęto rozpatrywać jako proces o charakterze przestrzennym związany z restrukturyzacją gospodarczą i społeczną danego obszaru.

Współczesne charakterystyki gentryfikacji można podzielić na dwa zasadnicze typy: restrykcyjne oraz inkluzywne. Pierwszy z nich nawiązuje do klasycznego rozumienia tego pojęcia autorstwa Glass [1964]. Zakłada się tutaj, że tereny przed rozpoczęciem procesu gentryfikacji stanowiły obszar jednorodny pod względem: mieszkańców należących do jednej klasy społecznej, ich statusu społecznego oraz warunków mieszkaniowych [Bourne 1993]. Silny akcent, w definicjach odnoszących się w znacznej mierze do gentryfikacji pionierskiej lub klasycznej, pada zatem na identyfikację klasową, ale również sprawy związane z wypieraniem dotychczasowych mieszkańców [Grzeszczak 2010:17]. W tej gupie definicji znajdują się propozycje Hamnetta [1984], Neila Smitha [1982], czy Alana Warde’a [1991]. Hamnett [1984:284] gentryfikację widzi jako zjawisko wielowymiarowe: fizyczne, ekonomiczne, społeczne i kulturowe. Wiąże je z inwazją klasy średniej lub grup o wyższych dochodach na dzielnice robotnicze i masowym wysiedlaniem z nich dotychczasowych mieszkańców. W wymiarze fizycznym gentryfikacja polega na remontowaniu lub rehabilitacji



zdegradowanych zasobów mieszkaniowych, tak by mogły sprostać wymaganiom nowych właścicieli. Według Warde'a [1991:225] gentryfikację należy rozpatrywać w kilku aspektach:

1. społecznym – jako proces wysiedlania i społecznej koncentracji, proces wypierania grupy dotychczasowych mieszkańców i zastępowania ich nowymi, o wyższym statusie społecznym, co powoduje wytwarzanie nowych wzorców segregacji społecznej,
2. kulturowym, traktowanym jako spotkanie osób o podobnej kulturze stylu życia, a przynajmniej wspólnymi dla danej klasy preferencjami konsumenckimi,
3. ekonomicznym w sensie przeorganizowania zasobu nieruchomości, komercyjnej okazji dla branży budowlanej oraz rozszerzenia systemu prywatnej własności gospodarstw domowych,
4. fizycznym - jako transformację obszaru zabudowanego, poprzez prace budowlane wykazujące określone wspólne i charakterystyczne cechy estetyczne oraz powstawanie wybranych rodzajów lokalnych usług.

Warde uważał gentryfikację za koncepcję chaotyczną<sup>57</sup> ze względu na to, że składa się na nią wiele różnorodnych procesów. W szczególności zwracał uwagę na różnicę pomiędzy rolą indywidualnych gospodarstw domowych nabywających zdegradowane mieszkania i poddających je renowacji a deweloperów, mogących stworzyć swego rodzaju kondominium. Dlatego tak mocno podkreślał konieczność uwzględniania różnic w opisywaniu tych dwóch procesów [Butler, Hamnett 1994:478].

Drugą grupę, stanowią definicje inkluzywne, włączające w opisy procesów gentryfikacyjnych ważne kwestie. Po pierwsze zagospodarowanie terenów: a) które wcześniej nie pełniły funkcji mieszkaniowych, a na przykład przemysłowe, magazynowe lub portowe (lofty), pod zabudowania mieszkalne o wysokim standardzie, b) do tej pory niezabudowanych i stawianie na nich osiedli-enklaw. Po drugie przebudowę lub modernizację dzielnic typowych dla mieszkańców osiągających średnie lub wysokie dochody [Grzeszczak 2010:18-19]. Jeden z czołowych przedstawicieli badaczy pracujących w tym nurcie, jest Eric Clark [2010] nawołujący do bardziej inkluzywnego spojrzenia na proces gentryfikacji i jego historię, opowiadając się za szerszymi definicjami niż te powszechnie spotykane w literaturze. Zbyt wąskie ujęcia wprowadzają bowiem niepotrzebny chaos, ale i mieszają relacje przypadkowe z koniecznymi. To skutecznie utrudnia badanie przyczyn leżących u podstaw gentryfikacji,

---

<sup>57</sup> Jacek Gądecki [2012:30] pisze o gentryfikacji nie tylko w kategoriach chaotyczności, ale i ideologicznego zabarwienia. Nie tylko dla niego, ale i dla wielu innych badaczy, jest ona pojęciem na tyle szerokim i pojemnym, że trudno mówić o jej zdolności wyjaśniającej czy jakiegokolwiek użyteczności przy opisywaniu procesów miejskich.

niepotrzebnie kierując naszą uwagę na szczegóły samego procesu. Dla Clarka [2010] gentryfikacja jest procesem polegającym na zmianie populacji użytkowników danego obszaru, w taki sposób, że nowi użytkownicy mają wyższy status społeczno-ekonomiczny od dotychczasowych. Przeobrażeniom tym towarzyszą zmiany w zabudowie. Im większa różnica w statusie społeczno-ekonomicznym osadników, tym proces staje się bardziej zauważalny. Nie ma znaczenia gdzie i nie ma znaczenia kiedy, każdy proces zmiany pasujący do tego opisu jest w rozumieniu Clarka gentryfikacją [2005:24-25].

Nie ma zgodności, co do tego która z grup definicji jest bardziej adekwatna do opisywania procesów gentryfikacyjnych. Jedni badacze stoją na stanowisku, że należy iść ścieżką wyznaczoną przez Glass, argumentując, że opisy inkluzywne zbyt swobodnie zaliczają do gentryfikacji przedsięwzięcia, które nią nie są. W szczególności chodzi o tereny wcześniej nie zamieszkałe, w których nie następuje wypieranie dotychczasowej ludności. Inni autorzy z kolei tradycyjny sposób ujmowania gentryfikacji uważają za nieprzydatny i nieprzystający do rzeczywistości, z uwagi na przedmiot badania, jakim są obszary już zgentryfikowane, a więc takie, które w zasadzie zakończyły już przeobrażenia w wymiarach: fizycznym, społecznym, ekonomicznym oraz kulturowym. Zwolennikami podejścia inkluzywnego są przede wszystkim badacze nowej gentryfikacji oraz supergentryfikacji<sup>58</sup> [Grzeszczak 2010:19-20]. Dwaj autorzy, Mark Davidson i Loretta Lees [2005:1187] przedstawili definicję gentryfikacji skupiającą się na podstawowych elementach procesu, sygnalizując tym samym, że nie zawsze musi być ona związana z konkretnym miejscem lub treścią, ale która pozwala na pokazanie różnych przejawów gentryfikacji poprzez uwzględnienie czynników takich jak: reinwestycja kapitału, społeczne podnoszenie jakości regionu przez przybywające grupy o wysokich dochodach, zmiana krajobrazu czy w końcu bezpośrednio lub pośrednio wypieranie grup o niskich dochodach.

Mathieu Van Criekingen i Jean-Michel Decroly [2003] wyróżniają natomiast cztery zasadnicze typy procesu:

1. gentryfikację sensu stricto;
2. gentryfikację marginalną;

---

<sup>58</sup> Przedrostek „super” podkreśla wyższy poziom gentryfikacji, ale również zakłada, że mamy do czynienia ze strukturą sąsiedzką, ukształtowaną w wyniku tego procesu (czyli gentryfikujemy zgentryfikowane struktury). Wskazuje na globalne powiązania gospodarcze i kulturowe, łączy się z wyższymi nakładami finansowymi lub ekoinwestycjami niż poprzednie fale gentryfikacji. Wymaga także innego poziomu zasobów ekonomicznych. To interesujące zjawisko, ponieważ staje w opozycji do stopniowalnych modeli gentryfikacji, zakładających etap końcowy procesu jakim jest „dojrzała” gentryfikacja. W związku z tym postawić można ważne pytanie o historyczną ciągłość współczesnych przejawów gentryfikacji w porównaniu z jej poprzednimi etapami [Lees, Slater, Wyly 2008:149].

3. modernizację;
4. „zasiedziałą” modernizację.

Gentryfikacja sensu stricto polega na przekształcaniu ubogich dzielnic w nowe, zamożne obszary. Dokonuje się tego na dwa sposoby: poprzez zmiany demograficzne (napływ zamożnej ludności i wysiedlanie rdzennych mieszkańców) oraz poprawę stanu budynków. Tak nakreślona gentryfikacja odnosi się przede wszystkim do „yuppifikacji” (*yuppification*) mającej cechy wyrazistych przemian klasowych dokonywanych przez zamożną miejską elitę (tzw. yuppies), która wypiera mieszkańców o niskich dochodach należących do klasy robotniczej. Proces ten jest najbardziej charakterystyczny dla miast takich jak Londyn, czy Nowy Jork, gdzie dominuje globalna działalność korporacyjna i finansowa. Gentryfikacja marginalna odnosi się z kolei do zmiany struktury sąsiedztwa związanej z gospodarstwami domowymi należącymi do klasy średniej. Są to osoby dobrze wykształcone, o określonym kapitale kulturowym, ale zatrudnione na stanowiskach przynoszących niskie dochody, stąd szukające swojego miejsca w dzielnicach śródmiejskich. Modernizacja z kolei jest działaniem prowadzonym na obszarach dawnych dzielnic burżuazyjnych, zamieszkiwanych przez starszą klasę średnią i wyższą. W związku z tym na tych terenach występuje znaczne nagromadzenie zabytkowych zabudowań, a zmiana najemców odbywa się raczej w oparciu o bezkonfliktową wymianę pokoleniową. Ostatni typ, jako koncepcja wprowadzony został pod koniec lat 70. XX wieku, a oznacza proces odnowy realizowany głównie przez wieloletnich mieszkańców o umiarkowanych dochodach, w celu poprawy swoich warunków mieszkaniowych. Stąd niewielka (jeśli w ogóle) zmiana struktury sąsiedzkiej [Van Criekingen, Decroly 2003: 2454-2456].

Jak zauważa Łukasz Drozda [2017:61] powyższa klasyfikacja nie podejmuje wątku innych typów „uszlachetniania” przestrzeni: studentyfikacji<sup>59</sup> oraz gentryfikacji wsi. Pierwszy z procesów, silnie związany z migracjami zewnętrznymi oraz wewnętrznymi, polega na progresywnej koncentracji studentów w określonych przestrzeniach miejskich i powodowaniu zmian w dotychczasowej tkance miejskiej oraz grupach sąsiedzkich [Rewers 2015:62]. Zazwyczaj ma ona charakter oddolny, chociaż w niektórych przypadkach jest stymulowana przez władze miast. W odróżnieniu od gentryfikacji, studentyfikacja nie zachodzi jedynie na obszarach zdegradowanych i nie zawsze wiąże się z napływem kapitału ekonomicznego.

---

<sup>59</sup> Terminem tym jako pierwszy zaczął posługiwać się Darren Smith [2005] odnosząc go do zmian społecznych, kulturowych, ekonomicznych i fizycznych spowodowanych napływem studentów i wynajmem przez nich lokali w danej dzielnicy miasta.

W niektórych przypadkach dochodzi nawet do sytuacji znacznego pogorszenia się jakości nieruchomości. Dodatkowo, pod wpływem potrzeb i oczekiwań studentów, zmienia się okolica. Pojawiają się tanie puby, małe bistra, kawiarnie, sklepy z używaną odzieżą czy punkty ksero. Wiele z tych obiektów jest urządzona niewielkim kosztem, co przekłada się na ich estetykę [Rewers 2015:63, por. Drozda 2017:62]. Studentyfikacja jest specyficznym procesem polegającym na wypieraniu dotychczasowych mieszkańców, zarówno biednych, jak i bogatych przez „ludzi przepływów” czy jak ich nazywa Drozda [2017] „lokatorów krótkoterminowych”, nie dbających o tworzenie więzi społecznych, a w dodatku słabo identyfikujących się z przestrzenią, w której żyją, co przekłada się raczej na niewielki ich udział w przekształcaniu tejże przestrzeni [Kubicki 2017:67; por. Drozda 2017:63]

Z kolei proces jakim jest gentryfikacja wsi dla jednych oznacza przede wszystkim kształtowanie nowych relacji pomiędzy naturą a kulturą [Wójcik 2013:170], inni widzą go jako zmianę w składzie społecznym wsi, kiedy to następuje wymiana mieszkańców należących do klasy robotniczej na przedstawicieli klasy średniej [Phillips 1993:124]. Wywołuje on szereg istotnych zmian w wymiarze demograficznym, społeczno-gospodarczym, mieszkaniowym czy przestrzennym, a łączy się z ponownym skierowaniem uwagi na obszary wiejskie. Nowi, osiedlający się mieszkańcy stanowią niejednorodną grupę, chociaż wspólnym mianownikiem jest ich przynależność do nowej klasy średniej. Są to więc w przeważającej większości ludzie dobrze wykształceni, posiadający stabilną pozycję w organizacji w jakiej pracują oraz odpowiednio wysokie dochody [Zwęglińska-Gałecka 2019:60].

Gentryfikacja generalnie jest procesem, który nie przebiega w sposób miarowy i jednostajny, dlatego badacze podejmują próby jego systematyzacji. Jason Hackworth i Neil Smith [2001:465-466] zauważają, że co prawda większość naukowców zgodziłaby się z faktem, że dzisiejsza gentryfikacja jest zupełnie inna od tej na początku lat 70., późnych 80., czy nawet wczesnych lat 90., to jednak w dalszym ciągu trudno dostrzec starania opisania i wyjaśnienia tych zmian. Wychodząc naprzeciw tym problemom, Hackworth i Smith zaproponowali podział na trzy fale gentryfikacji. Pierwszą z nich, która rozpoczęła się w latach 50. XX wieku, określają mianem gentryfikacji sporadycznej. Zanim światową gospodarkę dotknęła recesja, gentryfikacja co prawda była powszechna w skali światowej, ale pojawiała się mimo wszystko sporadycznie. Celem działań naprawczych, finansowanych przede wszystkim przez sektor publiczny, były zniszczone budynki mieszkalne zlokalizowane w niewielkich dzielnicach śródmiejskich północno-wschodnich miast USA, Europy Zachodniej i Australii. Rządy wspomagały gentryfikację, ponieważ perspektywa inwestycji w śródmieście, bez jakiegokolwiek formy zabezpieczenia państwowego była zbyt ryzykowna dla inwestorów

prywatnych. Druga fala, upowszechniania się i dojrzewania gentryfikacji, przypada na lata 1978-1988. W tym czasie miasta, które dotąd nie zostały objęte procesami gentryfikacyjnymi, wprowadzały dalekosiężne strategie, aby przyciągnąć tę formę inwestycji. Zmniejszyła się rola państwa, które już tak silnie nie interweniowało, skupiając się przede wszystkim na wsparciu sektora prywatnego. Drugą falę wyróżniało połączenie gentryfikacji z nowymi, kulturowymi strategiami odnowy gospodarczej, czyli inwestycjami w muzea i galerie sztuki oraz ściślejszy związek między gentryfikacją a globalnymi systemami bankowości i finansowania nieruchomości. W tym stadium działalność rozpoczęły ruchy antygentryfikacyjne. Z kolei ostatni okres, a więc gentryfikacja trzeciej fali rozpoczęła się w 1993 roku. Krach na giełdzie w 1987 roku dostarczył pierwszych sygnałów ostrzegawczych o kolejnej nieuchronnie zbliżającej się recesji, ale rynki załamały się dopiero rok później. Szczególnie odczuwalne było to w kontekście ziemi przeznaczonej pod zabudowę śródmiejską. W przeciwieństwie do poprzednich recesji, w których gentryfikacja spowolniła tylko nieznacznie, podczas recesji na początku 1990 r. w niektórych dzielnicach gentryfikacja wręcz zatrzymała się, a w innych została poważnie ograniczona. Skutki recesji były oczywiście różne, ale na tyle poważne, że niektórzy krytycy zaczęli spekulować, że w 1990 r. rozpoczął się proces degentryfikacji. Prognozy nie sprawdziły się i już od 1993 roku wszystkie kluczowe wskaźniki rynku mieszkaniowego (w szczególności w dzielnicach śródmiejskich) takie jak ceny sprzedaży mieszkań, poziomy czynszów poszybowały gwałtownie w górę. Ekspansję rozpoczynają deweloperzy, państwo na powrót wspiera procesy gentryfikacyjne, stąd następuje dynamiczny rozwój gentryfikacji, rozlewającej się także na dzielnice położone dalej od centrum miast. Charakterystyczne dla tej fali jest pojawienie się nowych rodzajów przestrzeni, łączącej funkcję mieszkalną z konsumpcją, a więc handlem, rekreacją, rozrywką, nazywanych zintegrowanymi krajobrazami [Hackworth, Smith 2001:466-468; Głównyński 2017:63-64; Grzeszczak 2010:55; Lee, Slater, Wyly 2008:175 ].

Lees, Slater, Wyly [2008] proponują wprowadzenie czwartej fali gentryfikacji wskazując, że rozpoczęła się ona w 2001 roku w Stanach Zjednoczonych. Polega głównie na ponownej gentryfikacji dzielnic, które we wcześniejszych latach przeszły ten proces. Skutkiem tych działań jest zamienianie zamożnych i dobrze prosperujących przestrzeni, w miejsca ekskluzywne, dostępne tylko dla najzamożniejszych. W najnowszych opracowaniach wskazuje się już na istnienie piątej fali gentryfikacji napędzanej przez spekulacyjny rynek najmu nieruchomości. Zjawisko nie tylko przybiera na sile, ale również stale rozlewa się na nowe obszary, również te wcześniej zgentryfikowane [Aalbers 2019].

## **ROZDZIAŁ III**

### **METODOLOGIA BADAŃ WŁASNYCH**

#### **3.1. Podstawowe pojęcia**

Różnorodność koncepcji i typologii dotyczących miejskich przestrzeni publicznych jest znacząca, ale z uwagi na fakt, że w badaniu prezentowanym w niniejszej rozprawie przyglądam się Pradze Północ, jednej z osiemnastu dzielnic Warszawy, w procesie badawczym użyteczną staje się kategoria przestrzeni (publicznych) lokalnych, do której zalicza się właśnie dzielnicę, osiedle, skwer czy podwórko. Nie ograniczam się jednak jedynie do przestrzeni lokalnych, bowiem w obszarze moich zainteresowań pozostają również tak zwane miejsca trzecie, których stan prawny określa się jako prywatny, natomiast w wymiarze społecznym zaliczamy je do przestrzeni publicznych. Są to na przykład kluby jako miejsca spotkań, ale także pracownie artystyczne czy lokale należące do kolektywów, a będące przestrzenią dla różnorodnych działań społecznych. Najbliższa jest mi perspektywa, w której dokonuje się charakterystyki przestrzeni poprzez zaangażowanie społeczne i formę działania. Badacze wskazują na występowanie aż pięciu typów takich przestrzeni, ale przyjęta optyka badawcza pozwala na skupieniu się głównie na przestrzeniach znaczących, a więc takich, które związane są z osobistymi doświadczeniami i emocjami użytkowników (artystów) oraz środowisku społecznym, a mianowicie przestrzeni, w których odbywać mogą się spotkania towarzyskie i to nie tylko te znaczące, ale i przelotne.

Tak wąskie ujmowanie przestrzeni zbliża nas do kolejnej ważnej kategorii, jaką stanowi koncepcja miasta osobistego, które w niniejszej rozprawie stosuje się do dzielnicy, a więc tego stosunkowo niewielkiego fragmentu wykrojonego z szerszego terytorium jakim jest miasto. W odniesieniu do tej zawłaszczanej przestrzeni użytkownicy mają określone przekonania. Wewnątrz niej tworzą się sieci osobistych kontaktów, pojawiają się „swoi” i „obcy”, pomiędzy którymi zachodzą rozmaite zależności, rodzą się sympatie, ale dochodzi także do animozji.

Praga Północ jest specyficzną dzielnicą, która podlega ciągłym przemianom. Z jednej strony są to procesy rewitalizacyjne, które ja rozumiem jako ożywienie zdegradowanej części dzielnicy poprzez sztukę i to bez względu na to, czy efektem będzie jedynie wzmożone zainteresowanie nią turystów, czy też nadanie jej nowych funkcji i co za tym idzie „jakaś” poprawa jakości życia mieszkańców. Przyjmuję, za Aleksandrą Jadach – Sepioło [2017], że



następstwem rewitalizacji jest gentryfikacja, a więc zjawisko polegające na wypieraniu dotychczasowych („nieszlachetnych”) mieszkańców przez nowych („szlachetnych”) osadników [Kubicki 2017]. „Wypieranie” definiuję mniej dosłownie jak autor powyższej definicji, bowiem „wypieranie” w moim odczuciu, w szczególności w początkowej fazie gentryfikacji, nie musi oznaczać wysiedlenia, a może przejawiać się tylko i aż wykluczeniem lub izolacją dotychczasowych mieszkańców.

W literaturze przedmiotu występuje wiele definicji artysty. Przyjęta na potrzeby badania propozycja Agaty Bachórz i Krzysztofa Stachury [2015] wydaje się być najbardziej użyteczna. Mając na uwadze specyfikę środowiska praskich street artowców oraz muralistów wydaje się, że autoidentyfikacja, ale i rozpoznawalność oraz sukces są wystarczającymi kryteriami. Z kolei street art i murale stanowią dla mnie w badaniu dwie odrębne kategorie. Obie zaliczam do sztuki publicznej, ale traktuję je rozłącznie jednak z uwagi na fakt, że murale pojawiają się w praskiej przestrzeni w ramach sztuki oficjalnej, natomiast street art jest zwykle efektem inicjatywy oddolnej artystów.

### **3.2. Cel pracy i pytania badawcze**

Głównym celem pracy jest identyfikacja tego, w jaki sposób artyści postrzegają i doświadczają praskiej przestrzeni oraz zbiorowości mieszkańców. Oprócz celu głównego, celami szczegółowymi było zbadanie:

1. stereotypów jakie znają, a może jakimi posługują/posługiwali się w odniesieniu do swojej przestrzeni lokalnej;
2. motywów zamieszkania lub/i podejmowania działań artystycznych w tej przestrzeni;
3. podziału na „swoich” i „obcych” w przestrzeni osobistej;
4. postrzegania przez nich kategorii sąsiedztwa;
5. stosunku do procesów rewitalizacyjnych oraz gentryfikacyjnych;
6. poglądów na zasadność wpisywania prac, którymi naznaczają przestrzeń w kontekst miejsca lub braku takiej konieczności, ale również tego
7. w jaki sposób definiują siebie oraz tych należących do kategorii „swoich”.

### **3.3. Paradygmat interpretacyjny**

Piotr Chomczyński [2014] napisał, że paradygmat interpretacyjny pozwoli mu na uzyskanie oczekiwanego stopnia „wrażliwości” na procesy będące przedmiotem jego badań.

Dokładnie taki sam motyw, ale i świadomość, że prasy artyści stanowią niezwykle specyficzną grupę, przyświecał mi przy podejmowaniu decyzji odnośnie tego, w jakim paradygmacie będę się poruszać. Kluczowy w tym wszystkim jest aktor biorący udział we wspomnianych na początku procesach. W moim przypadku to artysta i to właśnie na niego należy skierować całą badawczą uwagę. „Wrażliwość” nakazuje przyrzeć się temu, jaką rolę przyjmuje i jakie ma w stosunku do niej przekonania oraz jakich kreacji lub modyfikacji podejmuje się w międzyczasie. Ralph Turner [1962], o którym wspomina Chomczyński [2014] widzi w aktorze kogoś więcej aniżeli tylko przyjmującego rolę, a więc kreującego, modyfikującego albo wydobywającego ją na światło dzienne. Przypisuje mu bowiem możliwość tworzenia i to sprawia, że aktor znajduje się w samym centrum uwagi [Turner 1962:21 cyt. za Chomczyński 2014:15]. Podobnego zdania był Thomas Wilson [1970], który paradygmat ten w poczet pojęć socjologicznych wprowadził w latach siedemdziesiątych XX wieku. On również podkreślał wagę zagadnienia jakim jest relacja człowieka wobec odgrywanej roli. Generalnie najbardziej przydatne podejścia w obrębie paradygmatu interpretatywnego to takie, gdzie w centrum sytuuje się interakcję aktorów społecznych posiadających wolną wolę i w czasie, kiedy działają ukierunkowują ją na siebie wzajemnie w całym procesie charakterystyki, interpretowania i symbolicznego oznaczania [Denzin 1978:59 cyt. za Chomczyński 2014:15].

Przestrzeń miasta można natomiast uznać za miejsce ciągłych negocjacji różnych aktorów. Podobnie jak w organizacjach, o których pisał Krzysztof Konecki [2006:12] i w miastach zachodzi proces tak zwanych „cichych uzgodnień”, dzięki któremu miasto może funkcjonować. Uzgodnienia te dotyczyć mogą chociażby podziału przestrzeni. W miastach mamy do czynienia z różnymi aktorami. W organizacji są to profesje i zawody, w miastach z kolei ściera się wiele różnych interesów partykularnych i zbiorowych. Na przykład w dzielnicach gentryfikowanych, których raczej nie możemy uznać za homogeniczne, nie zawsze ci aktorzy działają jedynie w oparciu o jakieś formalne, czy zestandaryzowane reguły. Zasadniczym procesem interakcyjnym są w tym przypadku, prowadzące do pewnych uzgodnień, negocjacje, nie mające trwałego charakteru [Konecki 2006:12-13].

Należy zaznaczyć, że Wilson [1970] proponował paradygmat w zupełnie innym rozumieniu, aniżeli to, którego autorem był Thomas Kuhn. Zresztą koncepcji tego ostatniego badacza zarzucano między innymi, że stanowiła podejście mało precyzyjne i odnosiła się „(...) bądź to do ogólnych wartości i założeń przyjmowanych przez wspólnotę uczonych, bądź też do konkretnych przykładów rozwiązywania problemów badawczych” [Hałas 2016:37]. Ale wskazywano również na potencjalne zagrożenie dogmatyzmem, a w samej teorii i metodologii socjologicznej paradygmat zaczął funkcjonować wbrew oczekiwaniom Kuhna. Otóż podczas,

gdy on stał na stanowisku dokonującego się etapami, zastępowania paradygmatów w takich naukach jak fizyka czy astronomia, to dla socjologów całkowicie dopuszczalne stawało się funkcjonowanie licznych paradygmatów w obrębie danej dyscypliny naukowej [tamże].

Paradygmat interpretacyjny nawiązuje do założeń metodologicznych przedstawicieli szkoły chicagowskiej, którzy to zwracali szczególną uwagę na zastosowanie technik terenowych w ramach badań etnograficznych, które to z kolei służyły do opisywania rzeczywistości społecznej. Składa się na niego wiele odmiennych podejść teoretyczno-metodologicznych. Chomczyński [2012] proponuje skupienie się na wyliczeniu zasadniczych elementów, wypracowanych w drodze konsensusu, charakterystycznych dla paradygmatu. I tak na przykład za punkt wspólny można z powodzeniem przyjąć całkowitą negację ze strony zwolenników paradygmatu interpretacyjnego założeń pozytywistycznych, włącznie z teoriami funkcjonalno-normatywnymi. Nie godzą się oni również na realizowanie badań w kategoriach logiki eksperymentu. Czymś niezrozumiałym jest także próba budowania jakichkolwiek praw uniwersalnych, czy posługiwanie się językiem obserwacji neutralnej, gdzie kategorią najważniejszą są zjawiska bezpośrednio obserwowalne. Ponadto interpretacywiści uwypuklają znaczenie postawy naturalistycznej, nadającej szczególnego znaczenia badaniom, których nie zakłóca badacz, i które pozwalają na badanie świata w jego jak najbardziej naturalnym stanie. „W konsekwencji prymatem objęto wierność wobec analizowanego zjawiska, kosztem wierności wobec nienegocjowalnych prawideł metodologicznych” [Chomczyński 2012:211].

### **3.4. Perspektywa jakościowa**

Obranie perspektywy jakościowej w moich badaniach było sprawą dość oczywistą. Po pierwsze nie tylko dlatego, że specyfika badania tego wymagała, ale przede wszystkim dlatego, że badania jakościowe dają możliwość określenia charakteru badanych przedmiotów, a także objaśniania różnego rodzaju społecznych mechanizmów analizowanych zjawisk [Wiśniewski 2016]. Po drugie zdecydowanie bliższe są mi badania jakościowe, które jak trafnie zauważył Rafał Wiśniewski [2016] odwołując się do podejść takich badaczy jak Antonina Kłoskowska, Józef Chałasiński czy Krzysztof Konecki, są niejako brakiem zgody na „regułę większości” czy „filozofię sondażu”.

Krzysztof Konecki [2016] widzi to w sposób następujący:

(...) sposób, w jaki rozumujemy, ma charakter jakościowy – myślimy kategoriami, klasyfikujemy i oddzielamy od siebie zjawiska, obiekty czy ich własności, także te natury społecznej. Zatem myślenie jakościowe również zdaje się stanowić istotną część oglądu socjologicznego, a w konsekwencji – analiz, jakich dokonujemy [2016:7].

Badania jakościowe uważane są często również za twórcze. Ci, którzy tak sądzą uzasadniają to tym, że w przypadku badań jakościowych nie narzuca się tak sztywnych procedur, jak to ma miejsce w przypadku badań o charakterze ilościowym. Stąd przekonanie, że możemy podchodzić do nich twórczo, a więc w sposób dowolny, nawet niekonwencjonalny, i to zarówno w obszarze konstruowania problemów badawczych, jak również ich rozwiązywania. Twórczość w tym przypadku związana jest z otwartością badacza na nowe i ciekawe rozwiązania metodyczne, ale także nowinki techniczne w analizowaniu danych. Otwartość z kolei rozumieć należy jako ewentualną gotowość do stosowania wielu różnych schematów interpretacyjnych. [Konecki 2019:31]. Wśród metod badawczych, które pomagają stosować twórcze podejście Konecki [2019] wymienia metodologię teorii ugruntowanej, etnografię socjologiczną, fenomenologię transformacyjną, ale także zastosowanie wywoadu swobodnego w badaniach prowadzonych w terenie.

Badanie artystów i ich ich stosunku do miejsc i przestrzeni, do „swoich”, ale i „obcych” wymagają doboru odpowiednich metod i technik badawczych. W związku z tym zastosowana triangulacja metodologiczna oprócz techniki indywidualnego wywiadu pogłębionego oraz analizy treści objęła także technikę ukrytej obserwacji uczestniczącej.

### **3.5. Wywiad**

Indywidualne wywiady pogłębione zostały zrealizowane w 2021 i 2022 roku, a przeprowadzono je wśród 14 „praskich” artystów (9 kobiet i 5 mężczyzn), oraz 3 przewodników praskich. Za każdym razem posługiwałam się wywiadem swobodnym mało ukierunkowanym [Konecki 2000; Niedbalski 2012]. Jest to jedna z pięciu propozycji typologii autorstwa Jana Lutyńskiego, którą stworzył w oparciu o stopień standaryzacji wywiadów: Są to zatem: wywiad swobodny mało ukierunkowany; wywiad swobodny ukierunkowany; wywiad swobodny ze standaryzowaną listą poszukiwanych informacji; wywiad kwestionariuszowy o mniejszym stopniu standaryzacji oraz wywiad kwestionariuszowy o większym stopniu standaryzacji [Lutyński 1974 cyt. za Przybyłowska 1978]. Wywiad swobodny mało ukierunkowany był w moim odczuciu najlepszą formą do rozmów z artystami. Przede wszystkim dlatego, że mogłam każdorazowo zindywidualizować rozmowę i dopasować ją do swojego rozmówcy. Niezwykle istotne było obserwowanie reakcji respondentów w trakcie wypowiedzi, ich mowy ciała, tego jak reagowali na wybrane tematy. W przypadku tak specyficznego rozmówcy jakim są prascy

artyści niezmiernie ważna była również sama atmosfera w trakcie wywiadu, która rzeczywiście odpowiednio zaaranżowana pozwalała na uzyskiwanie od nich interesujących, szczerych i wyczerpujących odpowiedzi. Chociaż starałam się żeby formułować pytania o znacznym stopniu ogólności, żeby moja rola sprowadzała się przede wszystkim do roli słuchacza [Babbie 2008], to jednak za każdym razem musiałam być na tyle elastyczna żeby rozmówca czuł się w pełni komfortowo. Jedni respondenci po zadnym pytaniu odpowiadali na nie w sposób wyczerpujący, inni wymagali dopytywania, albo też byli proszeni o doprecyzowanie pewnych kwestii [por. Konecki 2000]. Każdy kolejny przeprowadzony wywiad tylko utwierdzał mnie w przekonaniu, że podjęta została właściwa decyzja.

Konwersacje trwały przeważnie od 60 do 90 minut. Największą trudność sprawiło mi dotarcie do respondentów. Posłużyłam się metodą kuli śnieżnej, to znaczy skorzystałam z „kontaktu”, który polecił mi pierwszą artystkę i tak udało mi się dotrzeć do takiej grupy respondentów. Przy ich doborze kierowałam się przede wszystkim tym, czy podejmują oni jakiegokolwiek artystyczne interwencje w praską przestrzeń publiczną. Stąd tak niewielka próba, bowiem do badania nie zapraszałam artystów, którzy na przykład wynajmują pracownie na terenie dzielnicy i nie podejmują żadnych działań artystycznych w przestrzeni, nie naznaczają jej. Z wiadomych względów, również poza moim zainteresowaniem byli artyści muzycy. Co prawda praska przestrzeń publiczna jest wypełniona sztuką, ale po pierwsze dzieła street artowe czy interwencje podejmuje wcale nie tak liczba grupa artystów, po drugie muraliści to także artyści zagraniczni, do których dotarcie było dość trudne.

### **3.6. Obserwacja**

Martyn Hammersley i Paul Atkinson [2000] stali na stanowisku, łącząc obserwację uczestniczącą z podejściem naturalistycznym, że jeśli jest tylko taka szansa, świat społeczny należy badać w jego naturalnym stanie, którego nie zakłóca nawet badacz. Przede wszystkim prowadzi to do większego prawdopodobieństwa zrozumienia rzeczywistości, która jest badana, a dzieje się tak między innymi poprzez odzwierciedlenie różnorodnych elementów składających się na tę rzeczywistość [Hammersley, Atkinson 2000: 16 cyt. za Chomczyński 2006:69). Dlatego odkąd tylko zainteresowałam się praską przestrzenią, zachodzącymi na Pradze procesami oraz odkąd zaczęła mnie intrygować rola artystów w tych procesach, ale również i sama ich obecność właśnie w tej dzielnicy, postanowiłam, że udział w różnego rodzaju wydarzeniach odbywających się na Pradze, w charakterze badacza obserwatora, umożliwi mi lepsze poznanie specyfiki tego miejsca.

Jako metodę zbierania danych posłużyłam się etnograficzną obserwacją uczestniczącą ukrytą, w psychologii nazywaną także zamaskowaną obserwacją uczestniczącą [Shaughnessy i zespół 2002:106 cyt. za Chomczyński 2012:99]. Uznałam, że jest to najlepszy sposób na poznanie „prawdziwych” opinii uczestników tychże spacerów na temat praskiego street artu czy murali, a także miałam możliwość przyjrzenia się reakcjom uczestników zarówno na samą sztukę, jak i opowieści przewodnika. W latach 2015 – 2022 uczestniczyłam w 7 zorganizowanych spacerach po Pradze Północ, których motywem przewodnim był lokalny street art, murale, czy pracownie artystów. Ponadto brałam udział w imprezach plenerowych odbywających się na Pradze w latach 2021-2022. Były to wydarzenia organizowane przez Muzeum Warszawskiej Pragi, Stację Praga, Urząd Dzielnicy Praga Północ oraz Centrum Praskie Koneser. Łącznie było to 5 obserwacji uczestniczących. Jeżeli chodzi o kryteria doboru miejsc i wydarzeń do obserwacji przyjął, że odwołam się do własnych doświadczeń i intuicji badawczej i na tej podstawie wybiorę po pierwsze wydarzenia z udziałem artystów, ale także (jak w przypadku spacerów) inicjatywy, które poruszają temat artystów i sztuki publicznej na Pradze Północ. Ponadto dwukrotnie miałam okazję uczestniczyć w nielegalnym malowaniu na Pradze, a czterokrotnie przyglądałam się, wraz z innymi „gapiami”, powstawaniu murali.

Raymond L. Gold [1958], powołując się na Buforda Junkera, zaproponował cztery role, w które może wcielić się socjolog prowadzący badania w terenie. Na jednym krańcu znalazł się „całkowity uczestnik” (*complete participant*), na drugim „całkowity obserwator” (*complete observer*). Pomiędzy nimi, bliższy temu pierwszemu „uczestnik jako obserwator” (*participant-as-observer*) oraz bliższy drugiemu „obserwator jako uczestnik” (*observer-as-participant*). W roli „całkowitego uczestnika” badacz ukrywa swoją tożsamość przed osobami, które obserwuje. Za to wchodzi z nimi w interakcje w tak naturalny sposób, jak to tylko możliwe. Interesować może się wszystkimi obszarami życia tych ludzi i to zarówno tymi zawodowymi, jak i prywatnymi, a więc związanymi z wypełnianiem ich codziennych ról. Chociaż zasadniczo rola „uczestnik jako obserwator” jest podobna do roli „całkowitego uczestnika”, to jednak różni się znacząco tym chociażby, że grupa (bądź informator/informatorzy) wyraziła zgodę i jest świadoma tego, że badacz uczestnicząc w ich życiu gromadzi dane do badania. Taka wzajemna świadomość z pewnością minimalizuje problemy związane z koniecznością odgrywania roli przez badacza, ale z drugiej strony niesie za sobą pewne ryzyko. Dotyczy ono obu stron, a więc zarówno grupy/informatora, jak i badacza, ale nas o wiele bardziej interesuje ta druga postać. Otóż badacz może zacząć nadmiernie identyfikować się w pewnym momencie z grupą/informatorem i zacząć tracić do tego stopnia swoją perspektywę badawczą, że stanie się „jednym z nich”. Natomiast w momencie, kiedy rzeczywiście grupa nabierze do



obserwatora zaufania, może on w końcu poznawać jej tajemnice. Z kolei „obserwator jako uczestnik” spotyka się zazwyczaj z obserwowanymi tylko raz, niejednokrotnie kontakt jest dość krótki oraz powierzchowny. Niesie to za sobą prawdopodobne ryzyko różnego rodzaju zniekształceń. W ostatniej roli „całkowitego obserwatora” badacz zostaje całkowicie odsunięty od kontaktów z obserwowanymi, nie wchodzi z nimi w żadne, nawet najmniejsze, interakcje [Gold 1958:217-221].

W trakcie obserwacji wcielałam się w różne role, o których pisał Gold [1958]. Specyfika zorganizowanych spacerów po Pradze jest taka, że ludzie zazwyczaj uczestniczą w nich tylko jeden raz. Mam tutaj na myśli spacery o konkretnej tematyce. To jednorazowe uczestnictwo wymusiło na mnie niejako wcielenie się w rolę „obserwatora jako uczestnika”. Natomiast jednocześnie udało mi się przeprowadzić wówczas wiele „nieformalnych wywiadów swobodnych” [Schatzman, Strauss 1973:67-93 cyt. za Konecki 2000:150], stanowiących formę tak zwanych wywiadów konwersacyjnych. Są to prowadzone w swobodnej atmosferze, w żaden sposób niesformalizowane, prywatne rozmowy. Wszelkiego rodzaju zabiegi takie jak nakłanianie do rozmowy, żarty czy przerywanie rozmowy i wracanie do niej po czasie, są jak najbardziej dozwolone [Schatzman, Strauss 1973:71-73 cyt. za Konecki 2000:150].

W wydarzeniach plenerowych o wiele trudniej było nawiązać kontakt z uczestnikami, więc opierały się one głównie na zasłyszanych rozmowach oraz obserwacji tego, co robią i czym się akurat zajmują uczestnicy tychże wydarzeń. Trudność „dotarcia” do potencjalnych respondentów wynikała przede wszystkim z tego, że tego typu wydarzenia mają zupełnie inny charakter od zorganizowanych spacerów, gdzie ta swobodna wymiana spostrzeżeń nie wzbudza żadnych podejrzeń u obserwowanych. Jeśli chodzi o praskie plenery ludzie raczej przychodzili w parach lub grupach. Przechadzali się po okolicy, rzadziej przystawali, a jeśli już, to zwykle wiązało się to z takim formowaniem się w okrąg lub stawaniem (w przypadku par) bliskiej, intymnej odległości. Pozostali natomiast podchodzili do stoisk żeby obejrzeć, zapytać o cenę. Żadna z tych sytuacji nie sprzyjała nawiązywaniu kontaktu. W trakcie tych pięciu obserwacji przeprowadziłam wywiady konwersacyjne z 11 artystami. Zarówno w przypadku zorganizowanych spacerów, jak i imprez plenerowych doszłam do teoretycznego wysycenia [Konecki 2000:156].

### **3.7. Analiza treści**

Analiza treści stanowi jedno z istotniejszych narzędzi stosowanych w naukach socjologicznych, dzięki któremu możliwe jest dogłębne i systematyczne zbadanie

komunikatów przekazywanych za pośrednictwem różnego typu dokumentów. Literatura prezentuje cały szereg podejść dotyczących metodologii analizy treści. Jednym z takich modeli prowadzenia badań za pomocą omawianej metody jest ten przedstawiony przez Karolinę Szczepaniak [2012]. Dzieli ona proces badawczy na pięć podstawowych etapów: wybór materiału badawczego; wielokrotna lektura tekstów, które znalazły się w próbie; przygotowanie klucza kategoryzującego; opracowanie definicji dla kategorii z klucza; oraz budowanie tabel zawierających cytaty.

Przeprowadziłam zatem również jakościową analizę treści artykułów prasowych opublikowanych w latach 2010-2021 w gazetach, czasopismach lub na portalach internetowych.

David Silverman [2008] zachęca żeby rozpocząć analizę od różnego rodzaju danych, a następnie możliwie jak najbardziej ograniczyć materiał badawczy, nawet do kilku tekstów lub ich fragmentów (np. nagłówków). Wskazówka ta, choć niezwykle cenna, jest niestety bardzo ogólna i dość enigmatyczna, a sam autor nie uszczegóławia, w jaki sposób należy owej selekcji dokonać (np. dążąc do ich maksymalnej różnorodności – w celu możliwie pełnego uchwycenia problematyki albo na zasadzie podobieństw – co powinno umożliwić porównywanie ze sobą poszczególnych egzemplarzy) [por. Silvermann 2008; Szczepaniak 2012]. Tak też uczyniłam. Dokonałam analizy 76 materiałów w gazetach, czasopismach lub na portalach internetowych dotyczących murali oraz street artu na Pradze Północ. Następnie ograniczyłam materiał badawczy do 49 materiałów, w tym zarówno treści, jak i ngłówków.

### **3.8. Kwestie etyczne**

Dorota Rancew-Sikora i Borys Cymbrowski [2016] zauważają, że amerykańskie regulacje w odniesieniu do badań z udziałem ludzi akcentują przede wszystkim: autonomię, użyteczność i sprawiedliwość. Przez autonomię należy rozumieć podmiotowe traktowanie każdej jednostki jako odrębnego bytu, który wyraża swoją wolę i samodzielnie dokonuje wyborów. Zasada ta nakazuje szanować prawa do decydowania o udziale w badaniach również tych osób, które w innych dziedzinach mają ograniczoną wolność wyboru, takich jak dzieci, osoby z niepełnosprawnościami intelektualnymi czy więźniowie [Galewicz 2009:8–9 cyt. za Rancew-Sikora, Cymbrowski 2016]. Pożyteczność z kolei zakłada, że badania planuje się i podejmuje w celu czynienia dobra, z czym wiąże się potrzeba z jednej strony maksymalizacji pożytków, z drugiej minimalizacja ryzyka, ale też postulat nieszkodzenia. Oba składniki zasady użyteczności mają znaczenie w planowaniu badań, ale też całym procesie badawczym. Przede

wszystkim, jeśli chcemy sprostać tej zasadzie, musimy ocenić, czy warto podejmować dane badania oraz jakie będą ich nie tylko bezpośrednie, ale również dalekosiężne skutki dla osób w nich uczestniczących i dla całego społeczeństwa [Galewicz 2009:9 cyt. za Rancew-Sikora, Cymbrowski 2016). Ostatni element, jakim jest sprawiedliwość, ma z kolei chronić podmioty zbiorowe przed nierównym traktowaniem w warunkach prowadzenia badań naukowych.

Oprócz powyższych kwestii musiałam mieć na uwadze również to, że w przypadku prowadzonych przeze mnie badań wśród nielicznego grona artystów oraz z uwagi na dość hermetyczne środowisko jakie tworzą, powinnam zrezygnować z publikacji wielu fragmentów wypowiedzi, a część wykorzystanych w pracy starannie zanonimizować. Starłam się zdbać o to, żeby odbyło się to bez większego uszczerbku cytowanych wypowiedzi. Z tego powodu również nie zdecydowałam się na dokładną charakterystykę respondentów.

Rozmowy z artystami i różne sytuacje jakie zaobserwowałam w trakcie moich spotkań z nimi, uświadomiły mi również w pewnym momencie, że muszę tak prowadzić badania żeby z jednej strony nasza relacja była dostatecznie bliska przez co otrzymam więcej szczerych i wyczerpujących odpowiedzi, z drugiej zadbałam o to, żeby zachować jednak pewien dystans, w celu zapobiegnięcia powstaniu błędnych oczekiwań wobec mnie jako badacza [Flick 2010:144] Podobną perspektywę przyjmuje Steinar Kvale [2010], zauważając, że postawa badacza powinna mieścić się pomiędzy profesjonalnym dystansem a osobistą przyjaźnią. Przestrzega również przed nieostrożnym zadawaniem zbyt osobistych pytań, które mogą zmienić wywiad w sytuację quasi-terapeutyczną, ponieważ większość badaczy nie ma kompetencji, by sobie z nią poradzić [Kvale 2010:67]. Zwraca on też uwagę na ryzyko zbytniego „spoufalania się” z badanymi i nieetycznej „udawanej przyjaźni”, kiedy to empatia badacza jest tylko sposobem uzyskania dostępu do osobistych przeżyć i emocji badanego, które inaczej byłyby dla badacza niedostępne [2010:69].

## ROZDZIAŁ IV

### PRAGA JAKO MIAST OSOBISTE. MITY, STEREOTYPY, ETYKIETY I POSTAWY ARTYSTÓW WOBEC DZIELNICY

*„Któregoś dnia to miasto będzie należeć do mnie  
Na razie chodzę, na razie patrzę  
Na razie swój nóż ostrzę  
Wkładam, zdejmuję, kastet” [Świetlicki, Opluty (44)]*

#### 4.1. „Miasto osobiste” jako znacząca forma doświadczania przestrzeni

Jest taka piosenka, w której Kraków i Nową Hutę porównuje się do Sodomy i Gomory. Co prawda „z Sodomy do Gomory jedzie się tramwajem”, ale główny bohater woli być bliżej miasta, chce je czuć, a więc chodzi po nim: „Planty, Szewska, Rynek(...)Rynek, Szewska, Planty”. I nie byłoby w tym może nic aż tak interesującego, gdyby nie wyraźnie zarysowana w piosence relacja podmiot – miasto, w której to podmiot snuje wizję, że kiedyś to miasto będzie należało do niego. Ta chęć posiadania jest tak silna, że godzi się on na wiele, na zniewagę, brak szacunku, upokorzenia. Nie jest mu oczywiście łatwo, ale już samo wejście do miasta jest równoznaczne z zaakceptowaniem reguł w nim panujących. Nasz bohater sygnalizuje co prawda: „Napłuli mi na plecy, nic o tym nie wiem”, jednak dalej tutaj pozostaje, zakładając, że upokorzenie, którego doświadcza jest tymczasowe i, że nadejdzie w końcu oczekiwana zmiana. Rzeką Wisłą bowiem „przyplynie statek piratów o pięciu masztach dwudziestu armatach” i to za jego sprawą odmieni się całkowicie sytuacja i miasto ulegnie nowym wpływom. Dzięki temu podmiot dokona sprawiedliwego sądu i zwycięży: „a ja wtedy stanę na samym środku rynku i będę wskazywać tego, tego, tego, tamtą, tego sprzątnąć, tamtą wszystkich”.

Marcin Świetlicki, autor utworu Opluty (44), w doskonały sposób pokazał jak silna, jest w ludziach chęć „posiadania” pewnego określonego miejsca w przestrzeni i zbudowania z nim trwałego związku. Przekłada się to nie tylko na ich ogólnie pojęty dobrostan, poczucie przynależności, ale również pozwala wzmocnić własną tożsamość. Miejsca takie nazywać można miastem, pamiętając, że zawiera się w nim cały wachlarz pojęć takich jak: mieszkanie, dom, dzielnica, osiedle, ale też całe miasto. Symptomatyczne jednak jest to, że człowiek ma

tendencje wykrawania z miasta, z większej części, tych mniejszych, swoich, indywidualnych fragmentów, które potem pielęgnuje. To powoduje, że miasto widziane jest i przeżywane w skali mikro lub osobistej [por. Majer 2015:93, Majer 2016:9]. Odpowiadając na pytanie o to kim jestem, ludzie definiują siebie na przykład jako „łodzianina” [Majer 2015], „katowiczana” [2018], ale i jako „prażanina” lub używając sformułowania „jestem z Pragi”. Bez względu na to ile jeszcze mnożylibyśmy przykładów, najważniejsze jest to, że w ten sposób eliminujemy ambiwalencję wynikającą z braku przypisania siebie do jakiejś konkretnej rzeczywistości [Majer 2015:36].

Tadeusz Sławek [2013:49-50] wskazuje, że dla codziennego funkcjonowania w mieście wystarczy zazwyczaj topograficzna orientacja w przestrzeni. Przestrzeń pojmowana jest w tym przypadku jako zbiór ulic, siedzib firm czy instytucji, rzek, jezior, których dokładne położenie określone jest na różnego rodzaju dokumentach w postaci map czy planów. Przestrzeń taka jest płaska i chociaż zaskakuje swoją ogromną powierzchnią, nie sposób się w niej zgubić. Chroni przed tym zarówno system GPS, jak i przedstawiciele władzy (między innymi policja) mający obowiązek wspomagać nas w poszukiwaniach miejsc, do których zmierzamy. Posługując się nomenklaturą Sławka [2010:23] w mieście dolnym, jednym z dwóch „miast w mieście” wszystko jest jednoznacznie określone za pomocą administracyjno – komunikacyjnych wytycznych. Miasto zatem sprowadza się jedynie do adresów, lokalizacji i sprawnego poruszania się po nim.

Słusznie zauważa Krzysztof Bierwiaczonek [2016], że nie wszyscy mogą pójść dalej w doświadczaniu przestrzeni, a więc znajdowaniu jakiejś pozanumerycznej głębi miejsc. Czasem dzieje się tak, że pomimo woli doświadczania miasta, pojawiają się trudności takie jak brak czasu czy wzmożona mobilność. Ponadto konieczne jest podjęcie wysiłku poznawania czegoś nowego, uczenia się i nabywania umiejętności odczytywania znaków do tej pory niedostępnych, pomijanych czy niezauważanych. Ale kiedy już to się uda, okazuje się, że w drugim z miast, mieście górnym, wszelkie dyrektywy miasta dolnego ulegają radykalnym przeobrażeniom [Sławek 2010:23; por. Bierwiaczonek 2016:63]. I właśnie z tego poziomu [por. Bierwiaczonek 2016:63], kiedy „miasto dochodzi do głosu” [Sławek 2010:24], a przestrzeń komunikuje treści do tej pory dla jednostki niewidzialne czy mało czytelne, z powodzeniem można myśleć o kreowaniu miasta osobistego, które Andrzej Majer [2011] widzi jako: „część szerszego terytorium, wydzieloną poprzez zakorzenienie i symboliczne zawłaszczenie, dające prawo do uznawania jej za osobisty dystans przestrzenny” [2011:17].

Według Majera [2015] miasto osobiste z jednej strony może odnosić się do naszych wspomnień, z drugiej do dyskursu naukowego lub obecnego w literaturze, widzianego jako

zbiór i wyraz naszych osobistych poglądów. W kategoriach analitycznych natomiast jest swego rodzaju konstruktem, na który składają się wymiary przestrzenne, społeczny oraz wyobrażenia na jego temat i metoda jego odtwarzania w zbiorowej świadomości, a także podmiot znajdujący się w centralnym punkcie. Granice przestrzeni wyznaczone są przez nasze własne obserwacje oraz możliwości poznawcze jakimi dysponujemy. W wymiarze społecznym koncentrujemy się i identyfikujemy tych, którzy pozostają z nami w relacji oraz zajmują wspólną przestrzeń. Mogą to być na przykład grupy sąsiedzkie lub rówieśnicze. Każda taka zbiorowość „wykrajają” sobie pewne fragmenty przestrzeni, których granice co prawda w sensie fizycznym są trudno uchwytne, ale kiedy przyjrzymy się pozycjom i rolom społecznym, rodzajom aktywności, typom relacji w obrębie poszczególnych grup oraz konkretnej lokalizacji, jej jakości, będziemy mogli zauważyć cechy właściwe użytkownikom jakiegoś konkretnego miasta osobistego. Cechy te podlegają ciągłym zmianom, ze względu na upływ czasu i określone etapy następujące w biografii. Co prawda autor o tym wprost nie wspomina, ale warto zauważyć, że również samo miasto i jego fragmenty podlegają ciągłym zmianom i modyfikacjom. Kevin Lynch [2010] trafnie zresztą nazywa miasto „dziełem otwartym” [2010:223]. Trzeci z wymiarów miasta osobistego (konceptualny), dotyczący wyobrażeń, opiera się na naszych prywatnych opiniach i osobistym stosunku do niego i może być analizowany w trzech podobszarach: książek o mieście (zarówno tych literackich, jak i naukowych); mitów i stereotypów (we wszelkiego rodzaju legendach, podaniach lub przesądach); postaw wobec miasta w świetle badań i analiz (jest to obszar empiryczny i jednocześnie najbardziej zobiektywizowany). Te trzy wymiary wraz z podobszarami tworzą koncepcję miasta osobistego [Majer 2015:15-17].

Koncepcja ta wyraźnie nawiązuje nie tylko do „prywatnej ojczyzny” Stanisława Ossowskiego [1946], ale również do poglądów Floriana Znanieckiego [1938:91], który zwracał uwagę na to, że każda przestrzeń, czy „wartość przestrzenna” (bez względu na to czy jest to miejsce, wnętrze, siedziba, ośrodek czy droga) jest składnikiem jakiegoś nieprzestrzennego systemu wartości (na przykład religijnego, społecznego, estetycznego) w odniesieniu, do którego posiada określoną treść i znaczenie. Przestrzenie różnią się od siebie na wielu poziomach, są zmienne i niepodzielne i dodatkowo bywają oceniane zarówno pozytywnie, jak i negatywnie. Dlatego należy pamiętać, że nie ma czegoś takiego jak doświadczenie jednej, powszechnej i obiektywnej przestrzeni [1938:91].

Miasto osobiste ma kilka ważnych cech. Po pierwsze daje możliwość „mentalnej i realnej łączności z terytorium pochodzenia i przebywania”. Majer [2011] dostrzega obecny w naukach społecznych antagonizm pomiędzy orędownikami trendów wykorzeniających jednostki i zbiorowości a zwolennikami skłonności do zakorzenienia. Neguje podejście



Anthony'ego Giddensa [2001], który w sposób zdecydowany stał na stanowisku, że to z czym mamy do czynienia, to nic innego jak zjawisko „wysadzania” wszelkich relacji społecznych z ich lokalnych okoliczności. Giddens [2001] twierdził, że miejsce nie jest już łącznikiem czasu i przestrzeni. Nie ma konieczności liczenia się z charakterem i specyfiką miejsca ponieważ zarówno czas, jak i przestrzeń łączą się w struktury umożliwiające organizowanie czynności społecznych właśnie poza miejscem [2001:25-26]. W podobnym tonie wypowiadał się Zygmunt Bauman [2000] kiedy snuł opowieści o nomadycznych osobowościach, które nigdzie nie mają swojego miejsca i nigdzie nie są zakorzenione. Szczególnie bliskie ma to być ludziom młodym, dla których odległość nie stanowi większego znaczenia. Mogą oni jednego dnia być „tutaj”, drugiego „tam”. Sama przestrzeń istnieje już trochę tylko na zasadzie przekory. Jest, ale prowokuje do tego żeby ją negować, likwidować czy lekceważyć. Cóż w niej wielkiego, skoro można ją zdobyć w każdej chwili, w tak krótkim czasie. Częściej też mówimy o miejscach, w których żyjemy z wyboru, a nie o tych, w których się urodziliśmy, ale w żadnym z nich w zasadzie nie osiadamy na dłużej. Dlatego żadne uniwersalne sposoby na osvajanie przestrzeni, jak się okazuje, nie istnieją. Baumanowski człowiek nie jest jednak bytem całkowicie bezterytorialnym, chociaż trudno mówić o jego przywiązaniu do ziemi. Jednak czy taka przejściowa przynależność i tymczasowe zakorzenienie sprawia, że rzeczywiście współczesny człowiek nigdzie nie zatrzymuje się, nawet na chwilę? Przecież jeśli dokąds się udaje, to zawsze rozpoczyna tę drogę z jakiegoś konkretnego miejsca. Dlatego Majer [2011] mówiąc o tym, że miasto osobiste pozwala na mentalną i realną łączność z terytorium pochodzenia i przebywania daje sobie prawo do postrzegania współczesnych wędrowców jako tych, którzy odrzucając obojętność wynikającą z braku osadzenia coraz częściej właśnie potrzebują stabilizacji, przynależności i poczucia bezpieczeństwa. W tym celu poszukują schronienia, które utożsamiane jest najczęściej z miejscem (tym, gdzie mieszkamy, naszym podwórkiem, częścią jakiejś ulicy). Szukają w tym zmiennym świecie, jakiś punktów oparcia, czegoś co jest stałe i niezmienne. Możliwość taką daje, wspomniane już wcześniej, „wykrawanie” z większej przestrzeni, mniejszych, kameralnych części, bez względu na to, czy działanie to podejmowane jest w sposób świadomy, czy nie [Bauman 2001:92; por. Majer 2001:18-19].

Jeżeli przynależymy do jakiegoś miejsca, w obrębie którego mamy możliwość nawiązywania bezpośrednich kontaktów z innymi, budowania relacji, czerpania z treści kulturowych, pojawia się kolejna cecha miasta osobistego jaką jest poczucie wspólnoty. Częste przemieszczanie się i zaczynanie wszystkiego „od nowa”, a co za tym idzie brak możliwości odczuwania bogactwa związanego z historią danego miejsca czy uświadamiania sobie, że

stanowimy część jakiegoś specyficznego pod względem etnicznym i kulturowym środowiska, sprawia, że poczucie to nie zawsze może być pełne. W poczuciu wspólnoty na pierwszy plan wysuwają się kwestie związane z obroną odrębności i czytelną akceptacją kojarzonych z nią wartości. Niebagatelną rolę w kwestii ujawniania i podtrzymywania atrybutów mniejszych wspólnot oraz ich dowartościowania w obszarze ich dziedzictwa kulturowego mają lokalizm i regionalizm [Majer 2011:19-20].

Trzecią cechą miasta osobistego jest traktowanie lokalnej przestrzeni i społeczności jako „małej ojczyzny”. Majer [2011] na przeciwległym biegunie sytuuje dezorientację, niepewność i osamotnienie człowieka w zunifikowanym i globalizującym się świecie. Mała ojczyzna jest nie tylko punktem orientacyjnym, ale i ważnym składnikiem tożsamości. Jest czymś najbardziej „obok”, czymś bliskim, najlepiej znanym bez względu na to, czy są to ludzie, „tutejsza” tradycja, przyroda czy kultura. Małą ojczyzną może być miasto, dzielnica, ulica lub nasze mieszkanie, w zależności od tego, o którym z nich możemy powiedzieć, że „jesteśmy u siebie”, „wśród swoich”. W małej ojczyźnie mamy do czynienia z określonymi stosunkami społecznymi opierającymi się na wspólnym języku, zwyczajach, obyczajach, stylu życia, pewnej wspólnej wrażliwości na różne sprawy. Znaczącą rolę obok relacji międzyludzkich odgrywa w tym przypadku konkretne miejsce (budynek, plac, ulica, architektura). Majera [2011] mała ojczyzna powstaje poprzez fakt urodzenia, dlatego traktowana jest jako coś stałego, przypisanego raz na zawsze, a tym samym silnie obecnego w pamięci. [2011:20-22]. Wydaje się jednak, że silnie emocjonalny stosunek do miejsca, w którym się żyje, do swojej „małej ojczyzny” można budować nie tylko poprzez urodzenie, spędzenie dzieciństwa czy młodości, ale również w oparciu o przebywanie w niej „tu” i „teraz” i doznania z tym związane.

Miasto staje się osobistym wówczas, kiedy odnajdujemy w nim ludzi odpowiadającym naszym oczekiwaniom oraz o zbliżonym do naszego statusie społecznym. Tych, którzy są dla nas ważni, spotykamy osobiście, a w związku z tym, że są to niewielkie wspólnoty, także rozpoznajemy oraz okazujemy swoje zainteresowanie.

„W mieście osobistym mieszkają przede wszystkim „swoi”, obcy są w nim zaledwie tłem; zaludniają je „swoja” pani doktor, „swój” mechanik samochodowy, jakaś dobrze znana Grażynka lub Lucyna. Owi „swoi”, „prawdziwi mieszkańcy”, „tutejsi”, „obywatele” posiadają realne prawo do miasta, cała reszta zaś – a więc bezdomni, przelotni nomadzi oraz turyści są tylko tolerowanymi gośćmi lub intruzami” [Majer 2011:22].

Trudno się dziwić, że tych, którzy nie należą do kategorii „swoi” traktuje się jak gości czy intruzów. Bohdan Jałowiecki [2010] wspominał o podziale przestrzeni na „swoją” i „obcą” wyjaśniając, że dzielnice zamieszkiwane przez zamożne mieszczaństwo są w zasadzie

nieosiągalne dla robotnika i odwrotnie, w dzielnicach ubogich, proletariackich „burżuj” nie będzie się czuł jak u siebie. To w jakim zakresie zostanie przyswojona przestrzeń jest uwarunkowane przynajmniej trzema czynnikami, takimi jak: możliwość jej swobodnego modyfikowania, perspektywa prezentowania nieskrępowanych zachowań oraz wolność w działaniu [2010:26]. W podziale zaproponowanym przez Jałowieckiego [2010] widać wyraźną inspirację antropologiczną kategorią „swojskości” i „obcości”, gdzie w tym przypadku znaczącą rolę odgrywa odmienność przestrzenna, podobnie zresztą jak w narracji prowadzonej przez Claude’a Lévi-Strauss [1964].

Miasto osobiste jest także miastem intymnym, gdzie występują „gęste sieci kontaktów osobistych” oraz różnego rodzaju powiązania, współzależności, ale i animozje.

„Może to być (...) familiarność granicząca z kumoterstwem czy klanowością, silne związki interesu gdy mamy do czynienia z kliką albo koterią, mocna lojalność, kiedy w grę wchodzi bractwo lub klub, albo bezwzględne przymierze pod groźbą wyrównania porachunków w świecie przestępczym. Zależnie od usytuowania na płaszczyźnie społeczno-kulturowej i przestrzennej, ma się do czynienia z kręgiem sąsiedzkim, bractwem, gangiem lub kliką albo koterią [Majer 2015:30].

Taka bliskość relacji doprowadza czasem do powstawania grup, które może cechować elitarność i swego rodzaju ekskluzywność [Majer 2011:22].

W odniesieniu do miasta osobistego powstają również pewne przekonania w postaci obrazów i wizji. I jeśli przyjąć podział zaproponowany przez Annę Karwińską [2004] na „miasto uniwersalne” oraz „miasto unikatowe”, do którego odnosi się Majer [2011], to miasto osobiste z pewnością jako coś indywidualnego, osobistego i jedyne w swoim rodzaju jest miastem unikatowym.

Miasto osobiste Andrzeja Majera [2015] jest przydatną koncepcją w badaniu społeczności dużych miast. Autor podkreśla, że nie sposób uzyskać od respondentów informacji o mieście jako całości ponieważ ich opinie i postawy odnoszą się zazwyczaj do konkretnego fragmentu rzeczywistości miejskiej. Dlatego pytając o przekonania i opinie na temat miasta jako takiego, otrzymujemy zazwyczaj uogólnione sądy dotyczące jedynie pewnych wycinków jego przestrzeni. To w szczególności mentalne obrazy dotyczące tychże wycinków pełne są znaczeń i wspomnień [por. Lynch 2010:222]. Szczególnie wyraźnie widoczne jest to w miastach liczących minimum pół miliona mieszkańców:

„Ludzie (...) nigdy nie znają ich w całości. Nie są w stanie ich poznać, ponieważ życie większości z nich rozgrywa się w większych lub mniejszych fragmentach miast i określonych miejscach. To jednak daje prawo do uznawania

tego za bliski i znany, indywidualny (osobisty) zakres przestrzeni. Prawie każdy ma w większym czy mniejszym mieście „swoje” miejsca, z którymi łączy go subiektywne uczucia lub emocje i traktuje je jako własne (osobiste)” [2015:7].

Miasto osobiste Majera jest ważne z jeszcze jednego powodu. Otóż przeciwstawia się tym wszystkim, którzy głosili i nadal głoszą zwyczajstwo przestrzeni niczyich, pustych, nierelacyjnych, nietożsamościowych, ahistorycznych – „nie-miejsc” – nad „miejscami” w rozumieniu antropologicznym, silnie związanymi z obecnością relacji, budowaniem tożsamości, odniesieniem do historii oraz kulturą zlokalizowaną w konkretnym czasie i przestrzeni [Auge 2010; por. Mauss 1973]. I chociaż „nie-miejsc” przybywa, ponieważ pojawiają się nowe lotniska, dworce, centra handlowe i buduje się nowe autostrady, to kluczowym staje się tutaj fakt, że ludzie przebywają w nich z konieczności, a nie dlatego, że chcą. Powstają bowiem po to, żeby ludzie mogli realizować swoje cele, takie jak podróże służbowe, wypoczynek, handel czy transport. W „nie-miejscach” przebywa się zatem krótko, stosowane są nich konkretne reguły poruszania się (zakup i sprawdzanie biletów czy opłaty za autostradę, odprawa celna na lotnisku), a dodatkowo panuje w nich pełna anonimowość (w zasadzie użytkownicy są jedynie numerami w systemie) [Auge 2010]. Miasto osobiste wywodzi się z syndromu posiadania i nawiązuje do znanego w psychologii terminu instynktu terytorialnego, a więc różnych zachowań w odniesieniu do przestrzeni. W szczególności chodzi o chęć posiadania chociaż jej części, a także zależność pomiędzy otoczeniem materialnym a zachowaniami jego użytkowników. Miasto osobiste to także różnego rodzaju emocjonalne reakcje na jego część lub całość. Takie „zawłaszczanie” przestrzeni należy, według Majera [2015] do „częstości zachowań terytorialnych” [2015:20].

#### **4.2. Enklawa biedy, raj dla bogatych, a może dzielnica artystów – stereotypy związane z praską przestrzenią**

W 2016 roku miałam okazję uczestniczyć<sup>60</sup> w międzynarodowej konferencji „Moving cities: Contested views on urban life”<sup>61</sup> odbywającej się w Krakowie. Kiedy tylko pojawił się temat warszawskiej dzielnicy Praga Północ rozpoczęła się ożywiona i inspirująca dyskusja.

---

<sup>60</sup> Był to udział czynny z referatem: *Warsaw's Praga Północ district a poor, an arts or rich man district? The right to a city and humanization of Praga's urban space.*

<sup>61</sup> Organizatorem konferencji odbywającej się w dniach 29 czerwca – 1 lipca 2016 roku poświęconej przemianom miast była Sekcja Socjologii Miasta Europejskiego Towarzystwa Socjologicznego (ESA Research Network 37 – Urban Sociology) oraz Instytut Socjologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. W wydarzeniu wzięło udział około 150 badaczy i badaczek z całego świata zajmujących się problematyką miast. Z wykładami specjalnymi wystąpili wówczas między innymi: Saskia Sassen, Talja Blokland czy Jacek Gądecki.

Sięgając wielokrotnie pamięcią nie tylko do tamtego wydarzenia, pytań, uwag i rozmów ze słuchaczami na temat warszawskiej dzielnicy Praga Północ, ale także do notatek jakie sporządziłam wówczas „na gorąco” i w drodze powrotnej do domu, miałam nieodparte wrażenie, że wszystkie kategorie jakie wyłaniały się z zebranych wypowiedzi układają się w jedną nadrzędną, którą roboczo nazwałam „inność”. Moje rozważania przypomniały mi od razu to, o czym na temat krakowskiej Nowej Huty pisał Jacek Gądecki [2012] we wstępie do swojej książki „I love NH. Gentryfikacja starej części Nowej Huty?”:

„(...) w zbiorowej świadomości krakowian Nowa Huta nadal funkcjonuje jako osobny i „Inny” świat(...). (...) jest odrębnym i dość przygnębiającym czy wręcz niebezpiecznym światem, do którego nie jedzie się, jeśli naprawdę nie musi się tego robić” [2012:13].

Podobny obraz Pragi, aczkolwiek zdecydowanie nie tak jednowymiarowy jak w przypadku Nowej Huty, przewijał się w opowieściach tych, z którymi miałam okazję wtedy porozmawiać. Jacek Gądecki [2012] co prawda odnosił się do mieszkańców Krakowa, natomiast moimi dyskutantami byli w większości zagraniczni uczestnicy konferencji. Ich opinie z jednej strony zwracały uwagę na wyjątkowość tej części Warszawy, z drugiej wskazywały, że jest to miejsce, którego odwiedzenia odradzali im znajomi mieszkający w Polsce, lub tacy, którzy kiedyś tutaj na przykład studiowali. Część moich rozmówców przyznała, że niepocholebne opinie o Pradze znalazła już wcześniej w mediach i na różnych forach internetowych, kiedy poszukiwała miejsc, które warto zobaczyć w Warszawie, czy w Polsce w ogóle. Ten fakt niespecjalnie mnie wówczas zaskoczył, bowiem rzeczywiście przygotowując się do wystąpienia na konferencji, przeglądałam różne fora, w tym anglojęzyczne, na których użytkownicy ostrzegali się przez niebezpiecznymi miejscami w Warszawie, najczęściej pisząc właśnie o Pradze Północ jako całości, ale także wskazując konkretne ulice, takie jak Mińska czy Brzeska, których ich zdaniem należy unikać. Zdarzało się, że pisano również o wszechobecnych pijackich śpiewach i pomrukach w bramach oraz o artystach – narkomanach przesiadujących w modnych klubach. Z ciekawości badacza przyglądającego się uważnie tej dzielnicy, pomimo tego, że turyści nie stanowili i nie stanowią głównego wątku moich eksploracji, postanowiłam zajrzeć ponownie w miejsca w sieci, w których ludzie wymieniają się opiniami na temat między innymi Pragi Północ, a także dokonać przeglądu portali o tematyce turystycznej. Na podstawie przeprowadzonych analiz należy podkreślić, że stereotypy dotyczące Pragi Północ, szczególnie w sferze bezpieczeństwa, nadal są obecne. W 2017 roku na portalu *SmarterTravel* w materiale dotyczącym Polski pt.

*Unsafe Areas in Warsaw and Other Warnings and Dangers* pojawił się następujący fragment o wymownym śródtytule *Avoid Praga*:

„Turyści podróżujący po Warszawie powinni omijać Pragę (...). Szczególnie niebezpieczna może być północna część Pragi, przede wszystkim nocą. Jest to powszechnie uważana za najbiedniejszą część miasta, w której możemy mieć do czynienia ze znaczną liczbą przestępstw” [2017].

Portal *Sac à Voyages* (<https://sacavoyage.fr>) w tekście pt.: *Dangerous neighborhoods in Warsaw and the best areas to stay* zadając pytanie o to, czy występują w Warszawie niebezpieczne dzielnice odpowiada:

„Nie, poza dzielnicą Praga Północ, która ma złą reputację, w Warszawie nie ma niebezpiecznych dzielnic, w których turyści mogliby się czuć zagrożeni” [2022].

Stereotypowy wizerunek Pragi Północ podtrzymują także krajowe media, w których co jakiś czas ukazują się artykuły traktujące Pragę jako tę biedniejszą, gorszą oraz mniej bezpieczną dzielnicę miasta. Na łamach *Super Expressu* w 2020 roku w materiale pt.: *Warszawa: Najbardziej niebezpieczne dzielnice w stolicy!* będącym podsumowaniem przeprowadzonej wśród czytelników tego tytułu sondy czytamy:

„Praga-Północ to dzielnica, która od wielu lat zмага się z wizerunkiem jednej z najniebezpieczniejszych dzielnic Warszawy. Ta dzielnica często nazywana jest tą „gorszą” stroną Pragi. Statystyki i głośne wydarzenia z narkotykami i przemocą w roli głównej pokazują, że faktycznie jest to najmniej ciekawa i bezpieczna ulica w oczach warszawiaków. Najniebezpieczniej oceniane są okolice Dworca Wileńskiego i ul. Stalowej. No i oczywiście wszystkie tzw. „ciemne uliczki”, w które podobno nie warto się zapuszczać samemu” [www.se.pl 2020].

W tym samym roku, w którym *Super Express* przeprowadził swój sondaż, odbyła się druga edycja Rankingu Dzielnic Otodom<sup>62</sup>, o którym szeroko rozpisywały się media. Bez wątplenia główną bohaterką mediów i różnego rodzaju portali w tamtym czasie stała się otwierająca listę najmniej bezpiecznych dzielnic Warszawy Praga Północ.

Do kwestii związanych ze stereotypizacją Pragi nawiązują również autorzy publikacji jej poświęconych i podkreślają nie tylko to, że „Praga nie ma najlepszej prasy, kojarzy się głównie z mrocznymi bramami, obstawionymi przez podejrzanych typów, gdzie stracić można

---

<sup>62</sup> Respondenci – mieszkańcy Warszawy oceniali, w jakiej dzielnicy czują się bezpiecznie po zapadnięciu zmroku oraz gdzie (w jakiej lokalizacji) bez ryzyka dzieci mogą bawić się poza domem.

w najlepszym wypadku portfel” [Szymański 2017:5], ale także to, że „Wiele spośród dawnych stereotypów przetrwało do dziś i nadal duża część mieszkańców lewego brzegu uważa, że Praga to Warszawa B, że to zupełnie inne miasto...” [Głowacka 2019:6]. To o czym pisze Głowacka [2019] znajduje odzwierciedlenie we wspomnianym wcześniej sondażu Super Expressu czy Rankingu Dzielnic Otodom, w których pytano mieszkańców Warszawy o ich zdanie w kwestii bezpieczeństwa poszczególnych dzielnic. W literaturze można spotkać się jednak z o wiele bardziej kontrowersyjnymi odniesieniami do Pragi, bazującymi zapewne również na stereotypach dotyczących samych mieszkańców, jak chociażby takie:

„Kupiłem mieszkanie na Pradze, bo liczyłem na szybką gentryfikację. W tym duchu w 2012 roku z wyraźnym rozczarowaniem wypowiedział się mój znajomy o swoim nowym domu w przedwojennej części prawobrzeżnej Warszawy” [Bojadźjewa 2016:59].

Stereotypowe postrzeganie Pragi widoczne jest również w wypowiedziach moich rozmówców - artystów, którzy przeprowadzili się na Pragę z innych dzielnic lub miejscowości w Polsce, albo mieszkających poza, ale mających tutaj swoje pracownie. Nie przedstawiają oni jednak Pragi jako miejsca o jakiejś nadzwyczajnej kumulacji przestępczości wbrew temu o czym można przeczytać lub usłyszeć w mediach oraz temu, co twierdzą niektórzy Warszawiacy. W ich przypadku również negatywne stereotypy nie znajdują żadnego potwierdzenia, bowiem jak sami przyznają, nigdy ich tutaj nic złego nie spotkało. Nie zastanawialiśmy się co prawda wspólnie na powodami takiego stanu rzeczy, ale być może jednym z nich jest pewien jednak poszerzony zakres kontroli społecznej, który jest niczym innym jak reakcją obronną, pewnym mechanizmem, który z kolei przekłada się na stosunkowo niskie wskaźniki przestępczości. Może to przybierać różne formy, począwszy od monitorowanych całą dobę i grodzonych osiedli mieszkaniowych, dających złudne poczucie pełnego bezpieczeństwa, aż po rozszerzenie tej kontroli na przestrzeń publiczną w miastach. Nic jednak lepiej nie poprawia stanu bezpieczeństwa w miastach jak stała obecność innych ludzi w dzień i w nocy, którą gwarantuje duża rozpiętość funkcjonalna na danym obszarze, a mianowicie sklepy, kawiarnie, bary, restauracje, biura, sklepy czy zabudowa mieszkalna [por. Bierwiazzonek 2016:39-40; Jasiński 2009:330 cyt. za Bierwiazzonek 2016:40]. Odpowiednio wysoka liczba obcych (przechodniów, spacerowiczów, klientów sklepów czy lokali usługowych) w przestrzeni przekłada się także na samo poczucie bezpieczeństwa, które, jak twierdzi Jacobs [1961] maleje proporcjonalnie do zanikania życia na ulicy. Poza tym, jak zauważa Jacek Gądecki [2012:108] nawet jeśli w statystykach widzimy zupełnie coś innego,



oddziaływanie dyskursu medialnego jest jednak dość silne. Potwierdzeniem tego, w przypadku Pragi Północ, jest publikacja Głównego Urzędu Statystycznego pt.: „Panorama dzielnic Warszawy” [2021] pokazująca dane statystyczne za 2020 rok. Z rozdziału 3 dotyczącego wymiaru sprawiedliwości dowiadujemy się, że do największej liczby przestępstw dochodzi w dzielnicy Śródmieście, których w 2020 roku popełniono tutaj aż 8,3 tys., co stanowi 18,1% ogółu przestępstw popełnionych w stolicy. Na Pradze Północ z kolei liczba popełnionych przestępstw stanowi 5,5% ogólnej liczby przestępstw dokonanych w Warszawie. Jeśli zaś weźmiemy pod uwagę zgłoszenia do Straży Miejskiej (dotyczące między innymi porządku w ruchu drogowym, bezpieczeństwa i utrzymania porządku w miejscach publicznych) tutaj również Praga znajduje się poza podium, na którym uplasowały się kolejno: Śródmieście (13,2%), Praga Południe (12,9%) oraz Woli (12,4%) [2021:23-24]. Zatem co o Pradze myśleli artyści, zanim faktycznie ją poznali? I czy pamiętając, że stereotypy nie tak łatwo poddają się zmianom, ewoluowały choć trochę? Z wypowiedzi respondentów wynika, że tak, chociaż w dalszym ciągu, gdzieś pomiędzy wierszami, taka ostrożność w poruszaniu się po dzielnicy jest widoczna, nawet jeśli sami przyznają, że nic złego, odkąd tu zamieszkali lub/i pracują, ich nie spotkało.

**Respondent 4:** Bałam się tej dzielnicy. Znałam tutaj stereotypy tylko o niej, takie negatywne. W sumie sama tutaj byłam parę razy. No nie, przyjeżdżałam tutaj regularnie do klubu Saturator na imprezy i do Klubu M25 na Mińską. W zasadzie to znałam tylko te miejsca imprezowe. Znałam Pragę jako miejsce gdzie jest dobra zabawa w starych kamienicach przerobionych na kluby. Miałam też marne sny zanim się tu przeprowadziłam, że ktoś mnie zamorduje, albo że mnie zarazi hivem, albo strzykawką mnie dziabnie. Takie rzeczy, no to było dziwne.

**Badacz:** No dobra, a skąd się wzięły te twoje przekonania?

**Respondent 4:** No więc z jakiś mitów i legend, gdzieś usłyszanych. Też jak tutaj patrzyłam na ludzi, to więcej tu też było zniszczonych ludzi niż na tej ładnej dzielnicy, w której mieszkałam. Dużo więcej było jakiegoś pohukiwania w bramach, awantur. No też jak się wprowadziłam na [...zanonimizowane – A.R.] to też nie świeciły latarnie, było całkiem ciemno przez pierwszy rok, czy półtora.

**Badacz:** A odkąd tutaj jesteś spotkało cię coś przykrego, niebezpiecznego?

**Respondent 4:** Nigdy właśnie, nigdy mnie tutaj nic złego nie spotkało, no. Także z autopsji nic złego nie mogę powiedzieć żeby tu jakiegoś lęku uzasadnionego doświadczyła tutaj.

**Respondent 9:** Pamiętam jak przyjechałem na Pragę trochę pomalować, pierwszy raz w to miejsce. Idę sobie z przystanku, wiesz cały plecak sprayów, no do malowania, rozumiesz? Dobra widzę tą bramę gdzie mam wejść i widzę, hmmm, stoi trzech typów i chyba, no myślę albo dostanę strzała albo zaraz wyskoczę z fantów, a może w sumie jedno i drugie.

**Badacz:** Ale dlaczego tak pomyślałeś? Zaczepiali cię?

**Respondent 9:** Nie, ale byłem tu pierwszy raz w życiu i...

**Badacz:** No, ale masz tak w każdym nowym miejscu?

**Respondent 9:** [śmiech – A.R.] Czyli jak?

**Badacz:** No, że myślisz sobie, że od razu coś złego cię spotka.

**Respondent 9:** Nie bardzo [śmiech – A.R.]. Okej jak ciśniesz, to już ci odpowiem [śmiech – A.R.]. Rodzice mi zawsze opowiadali, że jak jeździli za młodu, jak musieli, bo oni tutaj, na Pragę, dobrowolnie, jak mówili nie jeździli nigdy i opowiadali, że tam któregoś dnia wsiedli w autobus co jechał na Pragę, nie pamiętam jaka linia, i powiedzieli, że twarze i zapach ludzi w tym autobusie sprawił, że się poczuli no tak, jak, jakby ich ktoś przeteleportował do innego świata. Widzieli jak typ kradnie kasę innemu typowi, no innemu pasażerowi. Jak wysiedli było tak samo. Mama znowu zwróciła uwagę na brudne, zaniedbane dzieciaki i pijaczków na ławkach, pod monopolowymi, wszędzie, też w bramach stali.

**Badacz:** Ale coś się wtedy nieprzyjemnego zadziało?

**Respondent 9:** Nie, nic. Mama potem musiała jeździć regularnie w to miejsce i zawsze jeździł z nią ojciec. To chyba on był bardziej, no, wtedy dużo się mówiło o tej stronie Wisły. Ja też jak z kumplami rozmawiałem, to oni wiedzieli o tym. Też powtarzali chyba głównie jak coś słyszeli od rodziców. My to też nie mieliśmy po co jeździć na Pragę. Od nas było daleko i niczego szczególnego nie było tam dla nas wtedy.

**Badacz:** A teraz? Patrząc na ściany jesteś tutaj chyba dosyć często?

**Respondent 9:** Prawie mieszkam, kurde chyba więcej czasu tu spędzam jak, no serio, u siebie na chacie. Odkąd poznałem [zanonimizowane – A.R.] to wchodzimy razem w projekty różne. Dla dzieciaków na przykład robimy. Chodzimy też na tak zwane nielegale, już wiesz. W sumie też poznałem kupę ludzi stąd. Kumpluję się z ludźmi z poważnych firm, dobrze zarabiającymi, co tutaj pokupowali mieszkania. Przesiadujemy razem u nas czy tam w klubach.

**Badacz:** Już się niczego nie obawiasz?

**Respondent 9:** Nie. Z sąsiadami dobrze żyjemy. Na początku z dystansem nas traktowali, ale od paru lat ich dzieci do nas przychodzą, a to na zajęcia. Wpadają pomalować i niektórzy zostają i wiesz przychodzą często inni stwierdzają, że no to nie dla mnie, no i okej mają prawo.

**Respondent 1:** (...) najpierw usłyszałem parę rzeczy o Pradze, a potem paru rzeczy się tutaj naoglądałem, głównie biedy, chociaż, jak się Pani domyśla nie tylko. I tak jak mnie one szokowały te powiedzmy 20 lat temu, i wtedy sobie myślałem, że może coś w tym jest, o czym słyszałem, to nie, nie powiem, że teraz nie szokują, bo to nie prawda, do dziś szokują, dalej mnie szokują. Wie Pani, w każdym stereotypie jest ziarno prawdy. To jest jak z tymi plotkami. Co tu dużo mówić działy się i dzieją się w tej okolicy różne rzeczy. Mnie nigdy nic nieprzyjemnego nie spotkało, ale owszem, a to ktoś komuś coś ukradnie jak rowery w zeszłym tygodniu w tym bloku obok. Akurat moim przyjaciołom je ukradziono. Inni moi znajomi też artyści mają za sąsiadów przemocową rodzinę. W bramach wystaje młodzież, prawda. Jest więcej biedy i alkoholu i to najwięcej, najbardziej mi szkoda dzieci, zresztą staram się jak mogę żeby skorzystały, że tu jesteśmy, może zobaczą, że jest coś więcej niż tylko podwórko. Tylko proszę pomyśleć czy tutaj dzieją się tylko takie rzeczy? Uważam, że to niesprawiedliwe, bardzo przykre w sumie, kiedy ludzie opowiadają, że Praga jest gorsza, że gorsi są ludzie, starzy mieszkańcy i że jak ich wysiedlą, to będzie inaczej i to dlatego, że są biedniejsi? Wszyscy dziennikarze i ludzie z innych dzielnic czy miejscowości powinni się zastanowić czy przypadkiem w tych ekskluzywnych odgradzonych blokach nie dzieją się takie rzeczy? Tam nikt nie nadużywa alkoholu, nie bije żony, dzieci? Ja wiem, że tak jest, więc mnie to dotyka

kiedy znajomi mnie pytają, czy się nie obawiam tych ludzi tutaj. Tych ludzi, to brzmi dla mnie, wie Pani co, nieprzyzwoicie.

**Badacz:** Zastanawiam się głośno po tym co od Pana usłyszałam czy nazywanie tego dzielnicą biedy jest w takim razie ok?

**Respondent 1:** Mnie to osobiście boli i nie lubię tego, co media robią. Bo to przede wszystkim media zrobiły sobie, stworzyły takie zlepki, o których pani mówi. Dzielnica biedy? Przesada. W tych zaniedbanych, jeszcze nieodnowionych kamienicach mieszkają ludzie, którzy normalnie sobie radzą. To są ludzie wysoko funkcjonujący, tak, też są, ludzie, tacy gorzej radzący sobie. Powtarzam się, ale jak wszędzie. Proszę też zauważyć, że te wszystkie nowe i deweloperskie osiedla są dla ludzi, którzy są w stanie zapłacić kilkanaście tysięcy za metr.

Wizerunek dzielnicy nie jest czymś danym raz na zawsze i formuje się zazwyczaj w dłuższym okresie czasu. Nasze postrzeganie i odbiór przestrzeni jest złożonym procesem, na który wpływ mają zarówno informacje, które docierają do nas bezpośrednio z mediów lub od innych osób, jak i nasze dotychczasowe doświadczenia z tą przestrzenią czy kontekst społeczny [por. Gądecki 2012:109]. Negatywny obraz mieszkańców, jak się okazuje, podtrzymują i przekazują dalej (w tym przypadku artystom) także ludzie znający Pragę i od lat podejmujący na jej obszarze różnorodne inicjatywy:

**Respondent 3:** Ale pytasz mnie co wiedziałem o Pradze?

**Badacz:** Dokładnie tak.

**Respondent 3:** Niewiele poza tym, że malujemy na starej, ale pięknej dzielnicy, na bardzo zniszczonej kamienicy. Widziałem zdjęcia. Dopiero jak przyjechaliśmy do Warszawy, to [zanonimizowane – A.R.] powiedział mi, że trzeba uważać, tak na niektórych ludzi, no, że jest dużo ludzi z problemem alkoholowym, złodziei, żebyśmy nie spacerowali w okolicy lepiej.

**Badacz:** I co? Nigdzie nie poszedłeś faktycznie?

**Respondent 3:** Po pierwszym dniu malowania stwierdziłem, że dlaczego, no w zasadzie muszę zobaczyć okolicę. Dobra, wiem, że zmierzasz do tego czy mnie ktoś tutaj napadł i okradł prawda?

**Badacz:** Trafieś. No więc?

**Respondent 3:** Było spoko i nikt mnie nie napadł, ale myślałem ciągle o tym co mi powiedział, niepotrzebnie w sumie mi nagadał [zanonimizowane – A.R.] i też może dlatego więcej uwagi zwracałem, na tych gości, no tych co to stoją w bramach, pod takimi najgorszymi kamienicami. Gdzie ja byłem, pamiętam, że byłem na Żąbkowskiej, na Stalowej, o też u znajomych dziewczyn z jednej pracowni i z nimi poszliśmy, kurde nie pamiętam zupełnie, do klubu, jak on się nazywał.

Wszystkie te rozważania o bezpieczeństwie na Pradze Północ oczywiście są ważne i jak wiadomo to właśnie bezpieczeństwo jest istotnym elementem wpływającym na postrzeganie miast czy zawężając, dzielnic. Tymczasem jak zauważa Tomasz Nawrocki [2012] już samo to, że przebywamy w jakiejś przestrzeni jest obarczone pewnym ryzykiem, elementem

zaskoczenia, ale i zagrożenia. Nie zawsze wszystko będzie w tej przestrzeni przebiegać tak, jak to sobie zaplanowaliśmy. Po pierwsze może dojść do spotkania kogoś, kogo niekoniecznie chcielibyśmy spotkać i to bez względu na to, czy jest to ktoś kogo znamy, czy nie. Po drugie zawsze może pojawić się coś zaskakującego i nieoczekiwanego, coś z czym nie do końca chętnie chcielibyśmy obcować [2012:235].

W wypowiedziach respondentów widoczny jest także stereotyp dotyczący postrzegania Pragi jako dzielnicy artystów. Sami artyści przyznali, że ich wyobrażenia zupełnie nie pokrywały się z tym co tutaj zastali:

**Respondent 4:** Wyobrażałam tam sobie jakiś artystów siedzących stereotypowo na strychu, gdzieś tam sobie malujących obrazy. No i nie do końca. Nie znalazłam takich miejsc. Takim w zasadzie jedynym artystycznym miejscem, w którym mogłam być było V9, a to nie był V9 tylko inaczej to się wtedy nazywało. To była pierwsza siedziba Fundacji VlepVnet, która była grupą streetartowców i grafficiarzy abstrakcjonistów, którzy właśnie na 11 Listopada nad Chmurami, których jeszcze wtedy nie było, mieli swoją pracownię-galerię. To co ja teraz robię myślę, że jest mocno inspirowane nimi. Bo to było chyba jedyne przez długi czas takie miejsce w Warszawie, gdzie siedzieli artyści niezajmujący się taką sztuką akademicką tylko smarujący po ulicy, robiący sitodruk, vleпки. Ja się od nich bardzo dużo nauczyłam, dużo do nich łąziłam, od nich się uczyłam i tak sobie gromadziłam te doświadczenia.

Większość respondentów jednak odnosiła się do przeszłości (mniej więcej 7-10 lat), czyli okresu, w którym na Pradze nie bywała za często, albo zanim się sprowadziła. Dopytywani o to, czy teraz Pragę nazwaliby dzielnicą artystów, raczej zgodnie odpowiadali, że tak, podkreślając jednocześnie, że jest to wyjątkowe miejsce na mapie Warszawy i w żadnej innej dzielnicy nie ma takiego klimatu, którego oni potrzebują.

**Badacz:** A czy określenie dzielnica artystów pasuje do teraźniejszej Pragi?

**Respondent 11:** Z tym zgoda! Teraz mamy niewyobrażalny wzrost artystów. Chcą tu pracować, mają pracownie swoje, albo robią wystawy, całe środowisko street artu jest aktywne, jest dużo artystów, którzy się wprowadzają tutaj i mieszkają. Zakochali się w Pradze, jak i ja. Nie uważam tego sformułowania w tym przypadku za przesadne.

Znakomicie te wszystkie rozważania dotyczące Pragi jako dzielnicy, która podlegała i podlega w dalszym ciągu znaczącym przeobrażeniom dopełnił jeden z respondentów:

**Respondent 16:** Praga była jeszcze do niedawna jedną z takich tańszych lokalizacji, a jednocześnie taką poprzemysłową, porobotniczą, to że ściągnęła artystów podobnie jak analogiczne dzielnice innych dużych miast. Przez to połączenie tych obiektów przemysłowych i niskich cen rzeczywiście stała się tak zwaną dzielnicą

artystyczną, czy dzielnicą alternatywną. Bo jednak wielu takich artystów, niekoniecznie tego największego formatu, takich mniej znanych zaczęło tutaj wynajmować pracownie.

Wracając jeszcze na chwilę do moich konferencyjnych rozmówców, muszę przyznać, że zdecydowanie najbardziej poruszyli mnie ci, którzy na Pradze byli. Przede wszystkim mając na uwadze fakt, że miałam do czynienia z badaczami problematyki miejskiej dość zaskakujące było po pierwsze to, że posługiwali się one/oni głównie mitami na temat tej dzielnicy, a po drugie operowali skrajnie uproszczonymi narracjami. Na poziomie deklaracyjnym grupa ta była zainteresowana nie tylko historią dzielnicy czy jej architekturą, ale także street artem, galeriami oraz tym dlaczego akurat artyści wybierają Pragę jako swoje miejsce do pracy, ale również do życia, chociaż myślę, że to ostatnie zagadnienie zostało niejako „wywołane” moim wystąpieniem. Oczywiście rozmawialiśmy o procesach zachodzących na Pradze, wymienialiśmy się spostrzeżeniami na temat innych miast i dzielnic europejskich, w których odnajdywaliśmy wiele wspólnych zjawisk i analogii. W rzeczywistości utkwilo mi w pamięci to, jak silny rozdźwięk pojawił się wówczas pomiędzy deklarowanymi zainteresowaniami, a tym co, czy raczej kogo najczęściej, obok murali, uwieczniali na swoich fotografiach, którymi zresztą z wielkim entuzjazmem się chwalili. Otóż głównymi bohaterami ich zdjęć i największą lokalną atrakcją okazali się ludzie spożywający alkohol w różnych miejscach i w różnych konfiguracjach, a także dzieci. Dla mnie wpisywali się tym w trend zwany slum-turystyką, którą Frenzel i Koens [2012] nazwali już globalnym fenomenem. Chociaż oczywiście wymiarem i skalą wycieczkę w praską przestrzeń trudno jest porównać do wypraw do faweli w Rio de Janeiro czy do zwiedzania dzielnic nędzy w Bombaju, niemniej wszystkie są tak samo wątpliwe etycznie. Zwróciło na to uwagę aż trzech moich rozmówców, niezwykle krytycznie odnosząc się do takich zachowań:

**Respondent 16:** (...) z tych miejsc robi się trochę takie safari. W tym sensie, że nadal pozostają obskurne, ale mają w sobie coś bardzo atrakcyjnego dla osób z zewnątrz, nie znających kontekstu, w ogóle z jakiejś innej grupy społecznej, często o dużo większych zasobach, które ja sam często [zanonimizowane – A.R.] miałem okazję obserwować, przyjrzeć się, podyskutować, że jest to, jest to wycieczka no jak na Dzikie Zachód.

**Respondent 5:** Ja się czasem czuję zażenowana jak wchodzi ludzie jak na takie getto i widać, że robią zdjęcia pijaczkom, czy ludziom integrującym się pod drzewkiem, to jest takie, no mogliby zagadać chociaż, być na tyle odważni żeby podejść i zapytać, a nie z 20 metrów z tą lufą aparatu. To jest niesmaczne, nie tak się to powinno robić. Przyjść pogadać i dopiero później jak się trochę znacie to zapytać czy mógłbym zrobić zdjęcie. No ale to też chyba z innych intencji się takie zdjęcia robi.

**Respondent 6:** Ich [turystów – A.R.] przyciąga pewna egzotyka miejsc, ich dziwność, te wszystkie bramy, ci tacy ludzie stojący w tych bramach, jakieś takie dzieci biegające bez opieki, ci wszyscy panowie siedzący na ławeczkach. Wszystko to co jest takie dziwne, a jednocześnie takie znajome, budzące śmieszność, jakieś takie wywołujące poczucie wyższości chyba u nich.

Rozmówcy wskazywali, że zorganizowane wycieczki często są prowadzone przez przewodników właśnie w takie miejsca, w których główną atrakcją są mieszkańcy siedzący na ławeczkach, murkach i spożywający alkohol. Oprócz tego, że uważali to za działanie nieetyczne, to zwrócili przy okazji uwagę na powielanie w ten sposób stereotypów na temat Pragi. Nie ukrywam, że znowu przypomniało mi się to, o czym pisał Jacek Gądecki [2012] odnośnie niszowych wycieczek po Nowej Hucie organizowanych przez „Crazy Guides”. Z jednej strony promujących dzielnicę, z drugiej podtrzymujących stereotypy dotyczące zarówno samego miejsca, jak i ludzi. Gądecki [2012] przywołał nawet sformułowania właściciela biura „Crazy Guides”, które pojawiały się w mediach, a grały na najprostszych skojarzeniach z Polską typu: kiełbasa, robole, fabryki, wódka [2012:103].

Całkowicie odmienne podejście prezentował jeden z rozmówców, dla którego nawet jeśli turyści przy okazji fotografowania murali, kamienic, ciekawych podwórek, uwiecznią na zdjęciu nieodłączny element Pragi jakim są „pijacy wystający pod monopolowym”, albo „menele przesiadujący na ławkach”, to nie ma w tym nic złego. Artysta zwrócił uwagę, że o wiele bardziej szkodliwe jest „polerowanie obrazu” tej dzielnicy z niechcianych detali, aniżeli pokazywanie „jej prawdziwego oblicza”. Zresztą generalnie dla niego turystyka poza „głównym” i „ugładzonym” nurtem jest o wiele bardziej wartościowa. Przy okazji wspomniał także o Warszawskiej Turystyce Nieformalnej – grupie, której założycielem był Włodzimierz „Paprodziad” Dembowski – wokalista występujący między innymi w zespole Łąki Łan. Jak zauważył respondent „najlepsze w tym jest to, że nie oglądasz ładnych obrazków, a na przykład hale, ruiny starych budynków, ciekawe miejsca pod mostami”.

### 4.3. „Swój” i „obcy” - proksemika przestrzeni miejskiej

Zygmunt Bauman [1996] twierdził, że:

„Aby byli jacyś „my”, potrzebni są też ludzie, którzy do „nas” nie należą, potrzebni są „oni”, którzy tworzą grupę, pewną całość, tylko dlatego, że każdy z nich ma tę samą cechę: nie jest żadnym z „naszych” [1996:33].

Kategorii obcych nie tworzą jednak osoby nieznanne. Żeby móc kogoś określić jako tego, kto do nas nie pasuje, nie jest tym właśnie „swoim” musimy posiadać na jego temat jakąś konkretną wiedzę, a nawet, jak podkreśla Bauman [1996] musimy go dobrze znać. Obcy powinni również znajdować się w polu naszego widzenia, wchodzić nasz świat, chociaż wcale ich do niego nie zapraszamy. Nie są traktowani jak wrogowie, ale też nie można o nich powiedzieć, że są przyjaciółmi [1996:33].

Wątek „innych”, „obcych” pojawił się także w wypowiedziach rozmówców. Co interesujące ci, których z założenia moglibyśmy postrzegać jako „prawdziwych mieszkańców”, „tutejszych”, o których pisał Majer [2011] dla artystów, a więc jednak tych, którzy pojawili się na Pradze jako „ci drudzy”, są głównie tłem i stanowią kategorię „obcych”. Chociaż respondenci przyznawali, że zależy im na tym, żeby starzy mieszkańcy integrowali się z nimi. Dlatego podejmują się różnych działań żeby ta ich(!) przestrzeń stała się bardziej przystępna dla „starych” mieszkańców:

**Respondent 12:** Jest parę osób, które z nami działają na stałe, są tacy którzy tylko przychodzą sobie pomalować, ale jakoś nie wchodzi w większe interakcje. Ale ludzie, tacy jacy są u nas, im zależy na integracji.

**Badacz:** integracji z kim?

**Respondent:** Artystów z mieszkańcami. Na tym żeby ludzie z okolicy przychodzili, mogli sobie wziąć udział w warsztatach, żeby mogli poznać jakieś nowe zainteresowania, zobaczyć jak komunikują się inni ludzie powiedzmy w tym samym wieku, którzy się wychowali w trochę innej bajce.

**Respondent 10:** jest kilku prześwietnych gości, tutaj zaraz jak widzisz w tej kamienicy. Z połową bloku mamy spoko wszystko, z niektórymi były jazdy różne. Minęło, albo raczej uspokoiło się. Ale trudno ich wciągnąć i zainteresować, tych rodziców, dzieci i takich nastolatków już łatwiej, dużo łatwiej. Nie poddajemy się, cały czas wyciągać staramy się, już normalnie czasem za uszy tych ludzi.

**Respondent 4:** Robimy różne akcje dla dzieci z okolicznych podwórek no i tak, przychodzą. Przychodzą zajrzeć co się dzieje i jak już zostaną zaproszone to już przychodzą codziennie, albo bardzo często. Czasem przychodzą za nimi rodzice. Na podwórku czasem też sąsiedzi, ale raczej się przyglądają.

Nie brakowało jednakże głosów, w których wybrzmiewała obojętność w stosunku do lokalnej społeczności. Jedna z respondentek przyznała:

**Respondent 2 :** wolę się skupić na swojej pracy. Nie mamy przestrzeni w głowach na sąsiadów. Jesteśmy z innych światów z nimi i raczej wskazane, ja preferuję żeby tak pozostało. Reszta moich znajomych podobnie uważa. Co to da, że przyjdą, niewiele, szczerze.

**Badacz:** ale z tego co wiem, robicie różne rzeczy dla mieszkańców.



**Respondent 2:** robimy i to dużo. Ja się przyłączam bo tak wypada, ale to nie jest żadna tam jakaś, no moja inicjatywa. Nie widzę sensu.

Inna z kolei swoją obojętność tłumaczyła tym, co ją spotkało ze strony „starych” mieszkańców:

**Respondent 7:** przestałam na siłę tworzyć jakieś relacje, powiedziałam sobie stop, nie rób nic na siłę, nic. Dwa razy nas okradli jak przyszli. Przeżywałyśmy to długo ponieważ gdzieś tam jesteśmy idealistkami, po to wymyślamy co dać tej młodzieży i dzieciom poharatany. Teraz, w sensie obecnie wspieramy tylko ich, z dorosłymi nie chcę mieć nic do czynienia, im się nie da pomóc z takim podejściem jakie oni mają.

Z moich licznych obserwacji różnych praskich wydarzeń inicjowanych przez artystów w latach 2021-2022, wynika, że ze strony „starych” mieszkańców odzew jest raczej znikomy. Może częściej te eventy, które organizowane były w plenerze przyciągały lokalną społeczność skuteczniej. Niemniej mieszkańcy przyjmują na nich raczej postawę biernego obserwatora. Zdarzało się, że rodzice przychodzili dlatego, że dzieci były zainteresowane tym, co się dzieje tuż obok, na ich, bądź sąsiednim podwórku. Rzadkością jednak i w tym przypadku był wspólny udział w proponowanych atrakcjach.

Sąsiedztwo według artystów jest procesem, w którym obie strony muszą nauczyć się ze sobą dzielić przestrzeń:

**Respondent 4:** No i tak uczą się z nami komunikować. No bo jak na początku to było tak, że jak im się coś nie podobało, to rzucali butelkami. No i wtedy były jakieś różne nieprzyjemne sytuacje, ale też udało nam się z nimi tak dogadać, że jak im się coś nie podoba, to piszą smsy.

Inny z respondentów przyznaje, że na początku rzeczywiście było trudno, ale po kilku miesiącach ich relacje z sąsiadami wyglądały zupełnie inaczej:

**Respondent 9:** Jedna pani z tej kamienicy nas nie lubiła, ale udało nam się, udało przekroczyć próg niechęci. Ona z sąsiadką jeszcze jedną dzwoniły na Policję, za każdym razem jak słyszały, że ktoś do nas przychodzi, to dzwoniły na Policję. Raz nawet było tak, ta pani powiedziała, że my trzepiemy jakieś szmaty i dywany chyba, że przez okno, i że to leci do niej, do mieszkania jej wpada ten piach, czy coś innego. To nie była prawda, tłumaczyliśmy jak przyjeżdżali, nie wiem, ale uważam, że uwierzyli. Potem pani zgłaszała, że jest podejrzany zapach i to od nas na pewno od nas, narkotyki. Też nie. Przełomem była chyba jedna taka sytuacja, że pod blokiem spotkała ją moja przyjaciółka. Długo rozmawiały, Anka pomogła jej z zakupami. Jak się dowiedziała, że Anka do nas to od tamtej pory, wtedy to już tylko dobrze. Ciągłe z nami rozmawiała. Mówiła, że jesteśmy porządnymi ludźmi i dała nam kanapę na podwórko. Super opcja, bo tam przesiadywaliśmy ciągle.

Sąsiedztwo w przypadku artystów jest postrzegane w bardzo specyficzny sposób, co sprawia, że to pojęcie staje się jeszcze bardziej niejednoznaczną kategorią, co zauważyła Marta Smagacz-Poziemska [2015]. Trudności jasnego zdefiniowania sąsiedzkości upatruje ona w tym, że z jednej strony opisuje się je poprzez odwoływanie się do przestrzeni nie będącej przestrzenią prywatną, taką jaką jest dom czy mieszkanie, posiadającej dodatkowo cechy charakterystyczne dla przestrzeni publicznej. Z drugiej, przyczynia się do występowania w niej istotnych relacji społecznych opartych zarówno na stycznościach przestrzennych, jak i opozycji „swoi” i „obcy”. Smagacz-Poziemska do „swoich” zalicza sąsiadów oraz innych mieszkańców, natomiast do kategorii „obcych” tych, którzy tutaj czy w okolicy nie mieszkają [2015:69]. Nieco inaczej przedstawia się to w wypowiedziach moich respondentów, w których najbardziej symptomatyczne jest to, że dotychczasowych mieszkańców Pragi artyści określali w wywiadach: „tymi ludźmi”, „tamtymi”, „Mietkami”, „Zenkami”, „egzotycznymi”, „lokalsami”, „ludźmi z okolicy” sytuując ich w wyraźnej opozycji do siebie, ale też „nowych” mieszkańców. Równocześnie w ich wypowiedziach przewijał się wątek, o którym pisał Jałowiecki [2010] w kwestii podziału na przestrzeń „swoją” i „obcą” oraz tego, że w dzielnicy ubogiej, proletariackiej „burżuj” nie będzie się czuł jak u siebie. Okazało się, że sami artyści przyjęli rolę tych, którzy w tę trudną praską przestrzeń mogą wprowadzić nowych mieszkańców. Jedna z respondentek mówiła:

**Respondent 4:** I dużo takich sąsiadów, szczególnie nowoprzybyłych na Pragę, lubi tu przyjść. Bo to jest coś, miejsce gdzie oni się mogą zaczepić, że nie wyjdą z Mietkami na ulicę i nie będą się od razu ziomować, bo my jesteśmy kimś takim pośrodku, kto siedzi w tym brudzie, już umiemy się z tymi ludźmi porozumiewać, ale ma też jakieś duże zasoby komunikacyjne, czy kulturalne żeby z ludźmi pracującymi w korpo, którzy tutaj sobie kupili mieszkania się dogadać. I też ich wprowadzić w zasady życia jakie są tutaj.

„Nowych” mieszkańców artyści postrzegają w dość specyficzny sposób. Nie są oni dla nich bowiem ani do końca „swoi”, ani „obcy”. Sytuują ich gdzieś „pomiędzy”. Artyści zwracają uwagę na fakt, że ich środowisko jest dla „nowych” niezwykle atrakcyjne i przyciągające, dostrzegają u nich pewnego rodzaju dążenie do akceptacji, a nawet, jak zauważył jeden z respondentów, wyraźne aspiracje do „znalezienia się w ich grupie”. Tymczasem artyści podkreślają, że pomimo tego, że zdecydowanie lepiej rozumieją się z „nowymi”, aniżeli „starymi” mieszkańcami, to jednak „nowi” w odmienny sposób pojmują zasady i reguły panujące w ich grupie, a najczęściej po prostu zwyczajnie ich nie rozumieją. Rozmówcy zwracali również uwagę, że obserwują u osób („nowych” mieszkańców) odwiedzających ich pracownie próby naśladowania niektórych artystów na przykład jeśli chodzi o sposób

wysławiania się, odżywiania, ubiór, dobór biżuterii czy decyzje dotyczące odwiedzania konkretnych klubów.

**Respondent 8:** (...) zwróciłam uwagę, że ta dziewczyna mnie normalnie kopiuje. W ciuchach głównie. Nie tylko. Siedzimy sobie, rozmawiamy. Widzę, ciągle patrzy się na moje kolczyki i mówi do mnie: muszę cię spytać o te fajne kolczyki co masz na sobie. Pochwal się, czy coś takiego, gdzie je kupiłaś. Ja już wiedziałam o co chodzi i powiedziałam jej, że to na jakimś stoisku nad morzem ze dwa lata temu, więc pewnie nie do kupienia tutaj.

**Badacz:** serio je kupiłaś nad morzem?

**Respondent 8:** Nie! Ale to mnie zaczęło wkurzać, bo dziewczyna wszystko, nawet zaczęła się malować jak ja. A i jeszcze ciuchy tak samo. Nosiła same bananowe marki, a potem raz jej powiedziałam, bo zapytała, w których sklepach ja kupuję i tadam! Kurwa, szok! Założę się, że niedługo jak ja przestanie jeść mięso, bo wino kupuje też już identiko.

Alfred Schutz [1971] mówił o tym, że każda grupa posiada swoisty, czytelny tylko dla jego członków system wiedzy. Członkowie grupy, w sposób bezrefleksyjny, przyjmują, że świat postrzegany jest przez nich w taki sam sposób. Aprobują pewien konkretny schemat wzoru kulturowego, który jest dla nich wskazówką i drogowskazem, dzięki któremu wiedzą jak postępować, ale i w jaki sposób interpretować działania innych. Ci, którzy chcą dołączyć do grupy szukają z kolei trwałej akceptacji jej członków i dokonują rozmaitych prób polegających na dostosowaniu swoich dotychczasowych wzorców kulturowych (a więc na przykład nawyków, zwyczajów czy mody) do tych obowiązujących w środowisku, do którego aspirują. Jednakże nawet jeśli uda się im sprostać wyzwaniu i poznać pewne schematy funkcjonowania tegoż środowiska, to mimo wszystko w dalszym ciągu będą pojawiały się u nich braki w obszarze dostrzegania różnych niuansów, a także rozpoznawania pewnych zależności, czy przewidywania konsekwencji [por. Schutz 1971; Szwed 2000-2001; Chrobak 2021].

W opozycji do „my – artyści” występują również wszyscy ci, którzy nie rozumieją ich sztuki, nie potrafią wybrać tego, co piękne, dobre i zasadne, odróżnić sacrum od profanum i to bez względu na to, czy są to urzędnicy, ludzie o odmiennym światopoglądzie czy starzy mieszkańcy. Nawiązując do Bourdieu [2005]:

„Gust klasyfikuje, klasyfikując osobę klasyfikującą: podmioty społeczne różnią się poprzez rozróżnienia, jakich dokonują między pięknem i brzydotą, dystynkcją a pospolitością, i poprzez rozróżnienia, w których wyraża się bądź też zaznacza ich pozycja w obiektywnych klasyfikacjach” [2005:15].

I co istotne:

„Negacja rozkoszy niższej, zgrzebnej, pospolitej, sprzedanej, słowem - naturalnej, konstytuującą kulturalne sacrum, zawiera w sobie afirmację wyższości tych, którzy umieją zadowolić się przyjemnościami wysublimowanymi, wyrafinowanymi, bezinteresownymi, niesłużącymi niczemu, dystygowanymi, niedostępnymi zwykłym profanom. Fakt ten sprawia, że sztuka i konsumpcja artystyczna są przeznaczone do pełnienia, czy nam się to podoba, czy nie i niezależnie od tego czy mamy tego świadomość, społecznej funkcji uprawomocniania różnic społecznych” [2005:16].

Nie rozumieją właśnie najczęściej lokalsi:

**Respondent 4:** A już tacy ludzie co robią sztukę naiwną tak bym nazwała, podobne do malarstwa dzieci albo osób niepełnosprawnych, no to my, mają przerąbane w takiej opinii publicznej bo pierwszy lepszy Zenek stąd przyjdzie i ej co to dziecko malowało, ja bym umiał lepiej. I to jest takie śmieszne w sumie. Ale nie biorę tego do siebie, bo co z tym mogę zrobić.

Jedna z respondentek wyraźnie podkreślała z kolei, że „my” tworzymy sztukę na murach w odróżnieniu od „tych”, którzy na przykład robią tagi:

**Respondent 5:** Na Kłopotowskiego ta kamienica z okrągłą klatką jest pięknie zrobiona, ale już tam jakieś tagi wjechały na to. Kiedyś byłam wielkim obrońcą tagów, teraz już nie jestem. No. No bo wiem, że na ulicy na Pradze można zrobić coś ładnego, nawet w dzień, a może i w nocy i my tak robimy. Także tutaj są spoko warunki, że można zrobić coś fajnego, można robić sztukę i nie muszą to być takie chaotyczne, na szybko robione. Tym osobom co to robią wcale nie zależy żeby było ładnie. Chcą zaznaczyć tu byłem, tu nie ma w ogóle dyskusji, ale też mi trochę czasu zajęło żeby to zrozumieć. I musiałam przestać tego bronić. Już teraz nie chciałabym być z tym kojarzona.

I właśnie ta nieumiejętność odróżnienia lepszego od gorszego, czegoś wyższego od niższego, w tym przypadku sztuki od tagów była podstawowym zarzutem innego respondenta w stosunku do urzędników:

**Respondent 10:** [zanonimizowane – A.R.] oni nie rozróżniają HWDP od street artu i one te panie przyszły się tu skonfrontować twarzą w twarz pewnego dnia, przyszły bardzo źle nastawione. W tym samym czasie przyjechała [zanonimizowane – A.R.], która powiedziała, że tu jest przepięknie i tu jest super miejsce. One tak spojrzały..aaaa to trzeba tak mówić i mówią coś w stylu: super nam się tutaj też bardzo podoba. Godzinę słuchały o street artcie malowaniu, oglądały albumy, oglądały obrazy, po czym wychodząc zobaczyły w bramie „jebać policję” i pytają mnie: a to też wy? I po prostu ręce opadają, znaczy że nic nie rozumiały.

W innym przypadku obcość pojawiła się jako pewna konsekwencja układu, za który uznać należy strukturę powstającą w wyniku procesu społecznej kategoryzacji rzeczywistości. Zatem ludzie, którzy nie zrozumieli intencji artystki, którzy zniszczyli jej instalację opisani zostali przez moją rozmówczynię zgodnie z posiadaną „wiedzą” na temat tychże osób, a także poprzez funkcjonujące w dyskursie kategorie ich dotyczące, a mające w tym środowisku wydźwięk pejoratywny [por. Szwed 2000-2001:222]. Dlatego właśnie ci „obcy” traktują sztukę, która ma prowokować, skłaniać do myślenia, jak zwykłą profanacją czy obrazę uczuć religijnych:

**Respondent 7:** Na Żąbkowskiej była ławeczka niezgody. Tam dziewczyna zrobiła czarną Maryję otoczoną grzybami. I akurat nieszczęśliwie się złożyło, że siedziba mediów narodowych była w tym samym budynku. Kurde, no nie ogarnęli o co chodzi. I oni czekali na taką według nich profanację, zrobili o tym materiał.

**Badacz:** wiedzieliście o tym?

**Respondent 7:** Nie, to się trafiło niechcący, nie było tam przecież naklejki gniazdo nazistów, dopiero się okazało, że jest. Więc tam był długi proces, z rok to trwało, nawet nie wiem, czy nie dłużej. No. To było straszne, bo ktoś jej przyszedł i rozwalił łaską metalową, no. Całe to, konstrukcję rozwalił, Maryję gdzieś porwał. Wjechał jak Olbrychski do Zachęty z tym i z tą szabelką.

Kategorię „swoich” wśród praskich artystów (zarówno muralistów, jak i street artowych środowisk undergroundowych) stanowią inni artyści, ale z zastrzeżeniem, że nie artyści w ogóle, nie prasy artyści, a nawet nie artyści street artowi. O silnym zróżnicowaniu praskiego środowiska artystycznego mówi jeden z respondentów:

**Respondent 16:** Murale to środowiska wokół ASP, te warszawskie mam na myśli, dość mocno zamknięte. Natomiast środowisko undergroundowe, street artowe to inny rodzaj środowiska, mam wrażenie, że gdzieś tam mają ze sobą styk, natomiast mam wrażenie, że ze sobą niekoniecznie gdzieś tam współpracują. Zdarza się, że gdzieś tam na zasadzie jakiś pojedynczych działań. Z tymże medium jest inne, mural a drobne, tak zwane wrzuty, to jest inne medium, nie są one do końca komplementarne. Więc jeżeli ja gdziekolwiek widzę połączenie takich dwóch światów, to dla mnie to jest bardzo ciekawe.

Artyści, z którymi rozmawiałam zwracali bowiem uwagę, że funkcjonują na Pradze raczej w małych zbiorowościach i ich najbardziej intensywne kontakty odbywają się przede wszystkim z ludźmi „z fundacji”, „kolektywu”, „pracowni”. Zgodnie z tym o czym pisał Paweł Rybicki [1960] to właśnie w niewielkich zbiorowościach najczęściej dochodzi do pojawienia się i utrzymywania podziału na „swoich” i „obcych”. „Swoimi” artyści określają tych, z którymi obcują na co dzień, pracują z nimi, spędzają czas wolny, a w związku z tym, że z

pozostałymi artystami mają sporadyczną styczność, albo jak to ujmował Rybicki [1960] zachodzi ona jedynie w „nie włączonych w stały tok życia okolicznościach”, widzą ich głównie jako „obcych”. Muraliści są specyficzną kategorią, zdecydowanie bardziej nastawioną na działania w pojedynkę, aniżeli praskie środowisko street artowe. Ale co ciekawe, kategoria „swoich” obecna jest także w ich wypowiedziach i polega głównie na operowaniu różnicami takimi jak „profesjonalizm” - „amatorka”, „samowolka”, „wykształcony” - „samouk”, „bez wykształcenia”, „dzieła wielkoformatowe” kontra „drobnica”, „małe prace”. Z kolei jako o „swoich” artyści robiący „nielegale”, z tego tak zwanego nurtu undergroundowego, mówią przede wszystkim o tych, z którymi są najbliżej, z którymi pracują na co dzień w kolektywach, pracowniach lub fundacjach”

**Respondent 8:** Lubimy spędzać czas, mamy podobny gust artystyczny, ja taką brudną sztuką trashową się interesuję i na szczęście w naszej grupie jest jeszcze parę osób, które się tą sztuką też interesują, więc sobie często gdzieś chodzimy razem na jakieś wystawy. Część z nas łączy kultura hip hop, część feminizm, część z nas łączy techno. Więc się tak w różnych miejscach, w różnych konfiguracjach pojawiajemy. Ale też nie wszyscy się bardzo lubią, niektórzy mają konflikty. Czasem jest w grupie jakiś przestój, że nie możemy się spotkać na malowanie. Ale generalnie się lubimy i oprócz tego, że malujemy, to się też przyjaźnimy.

Natomiast z artystami spoza te kontakty są raczej okazjonalne:

**Respondent 13:** Czy jesteśmy blisko też z innymi artystami? Tak spotykamy się, ale gdzieś tam raczej na wernisażu. Wtedy ja się cieszę, że spotkałem ich, oni mam nadzieję że mnie. Ale najwięcej czasu spędzamy w naszym gronie ekipowym.

Pracownie, jako miejsca, w których artyści działają w kolektywach, dla rozmówców odgrywały tę kluczową rolę w pojawiającym się u nich dychotomicznym podziale na ludzi „stąd” i „spoza”. Nawiązując do Edwarda Relpha [1976] „swoi” (insiderzy) to w tym przypadku ci, którzy przynależą do miejsca (pracowni) i mają do niego emocjonalny stosunek, wszystkie osoby „spoza” (outsiderów) cechuje raczej obojętność i znikome zaangażowanie. Według rozmówców przejawia się to przede wszystkim w dbałości o to miejsce, taką „chęć, żeby było ładnie”. Wielokrotnie podkreślali, że szanujemy i dbamy o pracownię „my”, a „oni” już nie, albo sporadycznie.

**Respondent 11:** (...) a bo mnie wkurza, że nie posprzątają po sobie, nic, wezmą z jednego miejsca, a zostawią w innym. Laska spoko, maluje, po czym co? A bierze obraz i opiera go o inny, wszystko czego używała, zostawiła. Poszła. Inny znowu brał takie pocztówki należące do jednej z koleżanek, z jej obrazami, i oczyszczał pędzle na

nich. Wściekła się mocno pamiętam. Zostawianie po sobie talerzy, sztućców, resztek jedzenia to zhora. Mocno pilnujemy tego teraz. Spędzamy tu dużo czasu, ktoś przychodzi, ktoś odchodzi, ale paru z nas jest w tym miejscu od wielu lat, traktujemy pracownię jak coś własnego, niektórzy kończą późno w nocy i o właśnie, albo wchodzi kilku w butach do pracowni [zanonimizowane – A.R.] z błota i nic zero skrępowania, że leży materac, pościel, bo ona tam, no czasem śpi sobie, jak i my też się zdarza.

Jednocześnie są artyści, którzy dostrzegają, że coś się zmienia i pojawia się, szczególnie w sąsiadach, którzy przychodzą do nich na różne zajęcia, albo tylko posiedzieć lub/i pomalować taka chęć wsparcia ich i uczestniczenia już nie tylko w wydarzeniach, ale i porządkowaniu najbliższego otoczenia. Szczególnie podkreślali to członkowie jednego z kolektywów, który przeszedł w kontaktach z „lokalsami” etap od wrogości, obelg poprzez obojętność i ewentualną zgodę na udział dzieci w różnych aktywnościach, aż po zaangażowanie ich rodziców (stoiska z rękodziełem, starociami, lemoniadą domowej roboty) w wydarzeniach otwartych organizowanych przez ten kolektyw, a w ostatnim czasie nawet wspólnego sprzątania, czy różnego rodzaju prac konserwatorskich.

#### **4.4. Praga jako „mała ojczyzna”**

Paweł Możdżyński [2019] przywołuje badaczy pola artystycznego, którzy nie zgadzają się z Floridą i wytykają mu błędy jakie popełnił diagnozując sytuację ekonomiczną artystów, a także ich potrzeby i strategie dotyczące wyboru miejsca osiedlenia się. Ponadto wskazuje, że wiele badań potwierdza, że artyści takie decyzje podejmują głównie w oparciu o tak zwane czynniki twarde, a więc cena za wynajem lub zakup mieszkania lub pracowni, odległość w sensie bliskość do centrum z dogodną komunikacją miejską. Natomiast czynniki miękkie, a mianowicie klimat, specyfika i aura miejsca mają zdecydowanie mniejsze znaczenie. Pojedynczy artyści, z którymi rozmawiałam rzeczywiście wskazywali na atrakcyjne ceny wynajmu mieszkań i pracowni, ale dużo częściej mówili, że przeprowadzili się na Pragę, bo tutaj są „świetne kluby”, a niektórzy przyznawali, że przyciągnęli ich tutaj znajomi artyści. Natomiast wielu respondentów przyznawało, że powodem ich przeprowadzki na Pragę były konkretne miejsca, które odkryli dzięki na przykład innym artystom, albo zupełnie przypadkiem wracając chociażby z imprez odbywających się w plenerze, lub w klubach:

**Respondent 4:** Uwielbiam najbardziej plażę nad rzeką i te wszystkie miejsca nadrzeczne na Pradze. Przychodziłam tu na urodziny i kiedyś sobie pomyślałam, kurde fajnie by tu zamieszkać. Czemu nie! Zaczęłam szukać i znajoma jedna wyjeżdżała za granicę i mówi ty szukasz, bierz. I sobie pomyślałam, kurde będę miała



blisko na plażę. Cudownie. Zresztą chodzę jak najęta pod Most Śląsko-Dąbrowski na ten cypel taki tam wystający na końcu. Jest tam piękny widok, wieczorem się świecą światelka, starówka odbija się w wodzie. I kawałek dalej jest plaża, jest tam piaseczek, są tam szałas. Jeszcze lubię, to już trochę dalej, łąki gołędzinowskie. Tam jest cudownie. Bardzo bym chciała żeby tam nie powstał park, żeby pozostało na dziko, bo jest tam przegląd ciekawych zwierząt, roślin. To jest miejsce gdzie można się poczuć jak 100 kilometrów dalej, na wsi, a jest się jakieś 15 minut rowerem od domu. Czyli te miejsca związane z naturą. Ale lubię być w naturze, a widzieć tam gdzieś miasto.

Jedna z respondentek powiedziała, że Praga to miejsce piękne i w taki sam sposób odniosła się do swojej pracowni:

**Respondent 12:** Piękne miejsca to są gdzie się dzieją piękne rzeczy. Pracownie artystyczne, kluby, galerie, wnętrza fundacji, gdzie jest fajnie urządzone coś dla dzieciaków, miejsca gdzie jest fajny street art, gdzie można pomalować. To są ładne miejsca dla mnie. U nas jest ładnie.

Jeszcze inny z respondentów zwrócił uwagę, że:

**Respondent 1:** Praga zawsze mnie nurtowała i nęciła. Piękne kamienice, niektóre zniszczone, ale piękne. Inni artyści, kluby i to nie takie jak w centrum, a więc nijakie. Tutaj ludzie cenią klimat sobie i wyjątkowość. To jest nie do opisania, w sumie chyba nie chcę opowiadać co czuję do tej dzielnicy, ale nie skłamię, jak powiem, że jest totalnie odjechana i przez to wyjątkowa.

Artyści dopytywani dlaczego właśnie Pragę uważają za miejsce wyjątkowe odpowiadali w różny sposób. Dobrą ilustracją unikatowości tej części Warszawy pozostają wypowiedzi kilkorga artystów według, których Praga to dzielnica, w której można żyć tak, jak się chce, „*bez spiny*”, dbałości o wygląd zewnętrzny, wolniej, „*w duchu slow life*” i na własnych zasadach.

**Respondent 3:** Miałem jeszcze jak się tu sprowadziłem takie wrażenie, że przejeżdżam Wisłę i bach wjeżdżam, jestem w jakimś małym, spokojnym miasteczku, jak na przykład Wałbrzych. Kojarzy mi się zabudowa trochę. Te wąskie uliczki, też trochę jak ta historyczna makieta. No zadziwiające to było.

**Respondent 4:** Rzeczą, która mnie uwiodła, której gdzieś indziej nie czuję, w sumie nie zwiedziłam zbyt wielu dzielnic żeby wiedziała, że bym tego nie czuła gdzie indziej, no ale to ta swoboda, ta możliwość bycia sobą, wyglądania dziwnie, oryginalnie, wyjścia w jakimkolwiek stroju, siedzenia pod blokiem, czy tam pod kamienicą z piwkiem, czy cokolwiek.

**Respondent 5:** Podoba mi się, że tutaj to życie nie toczy się za szybko, tylko raczej powoli. No i ciągle się tu dzieją jakieś sceny jak z filmu. Czasem to są fajne, czasem są smutne, czasem śmieszne, czasem są żałosne, czasem

mrożące, no może mrożące krew w żyłach to nie. No codziennie się tutaj coś dzieje. Jak telenowela. Idę, wyłapuję uchem jakiś tekst.

Natomiast pomimo tego, że to życie tutaj toczy się spokojniej i daje możliwość większej uważności na rzeczy istotne, to również jest to dzielnica, w której, jak to określili zgodnie artyści, „*nie ma nudy*”.

**Respondent 2:** (...) ulicę dalej mieszka facet, który wyszedł z więzienia, nie ma nic i mieszka w samochodzie. Codziennie znajomi do niego przychodzą do tego samochodu, nocą sobie śpi, w dzień sobie w tym samochodzie z browarkami. Nie wiem czy ten samochód jeździ, czy tak stoi tylko. Obok odpicowany blok, drogie fury wjeżdżające do garażu. No ale takie rzeczy.

**Respondent 4:** Wychodzę z mieszkania, któregoś dnia tak miałam, że wyszłam z mieszkania, patrzę a po drugiej stronie mam Getto. Wiszą ludzie powieszani na sznurach. Jedzie tramwaj z napisem Nur für Deutsche. To było po prostu Miasto44 kręczone, ale w sobotę sobie wyszłam po jakiś napój na dolegliwości kacowe nie mogłam oczom uwierzyć. Jezu czy się w czasie cofnęłam, w jakiś okropny czas. To jest takie niesamowite, że tutaj się co chwila coś ciekawego dzieje.

Niewielu z moich rozmówców urodziło się na Pradze, albo mieszka tutaj od dziecka, a mimo to właśnie tutaj czują się „u siebie”, mówią o „swoich ulicach”, „swoich miejscach”. Przeważnie w pierwszej kolejności pojawia się, powołując się na Majera [2015] to zasadnicze terytorium jak dom czy miejsce pracy, które po pierwsze są dla jednostek kluczowe, a po drugie zajmowane są poniekąd jednak samoczynnie [2015:28].

**Respondent 13:** Ja jestem u siebie zdecydowanie na Pradze. Zawsze jak ludzie mnie pytają skąd jestem, to mówię, że z [zanonimizowane – A.R.] i z Pragi.

**Respondent 1:** Można wsiąknąć w tą dzielnicę, pokochać ją całym sercem. Odkąd mam pracownię w [zanonimizowane – A.R.] nie wyobrażam sobie innego miejsca, lepszego miejsca do pracy, ale też do życia. Odkąd wynajmujemy mieszkanie na [zanonimizowane – A.R.] moje dzieci chodzą tutaj do szkoły, mamy przyjaciół, którzy zamieszkali w naszej kamienicy, a przeprowadzili się z Ursynowa. W zasadzie Praga to całe moje dorosłe życie i tak, to moja taka, może nawet, nie mówiłem nigdy chyba jeszcze nikomu, chyba określiłbym się prażaninem, a potem warszawiakiem.

**Respondent 10:** Jak nawet mówię do [imię zanonimizowane – A.R.], że jadę do nas, serio, nawet sobie nie zdawałam sprawy. Jak jadę do domu to mówię, podaję ulicę, bezosobowo [śmiech – A.R.]. To miejsce to kawał życia, naszych pasji, łez, miłości, włoskich kłótni [śmiech]. Czasem w nim śpimy, albo się bawimy, różnie jest. Przychodzą tu młodzi, którzy nie mają pomysłu na siebie może czasami, okupują bramy albo ławki. Hmmm, ale

też pogubieni. Znalazłyśmy przez przypadek kilka lat temu. Bawiłyśmy się w klubie i poznałyśmy się z jednym, tym gościem, co szukał kogoś do swojej pracowni. Potem się wyniósł i zostało to, jakby w sumie tylko nasze. Obecnie jest nas całkiem dużo.

W praskiej przestrzeni artyści mówią także o „swoich” innych miejscach, tych „zawłaszczonych” w sposób symboliczny, niekiedy czasowy. Kategorią pojawiającą się niemalże we wszystkich wypowiedziach respondentów były ulubione sklepy, puby czy punkty usługowe, do których chodzą regularnie i to nie tylko w celu kupienia czegoś, albo wstawienia swoich prac. Ważny jest w tym przypadku aspekt towarzyski. Interesujące jest także to, że niektóre miejsca tworzą tak zwani „starzy mieszkańcy” Pragi, a mimo to przez moich rozmówców zostali zaliczeni do kategorii „swoich”. Okazuje się zatem, że rozmówcy nie traktują „starych mieszkańców” jako grupy homogenicznej, o której pisał Gordon Allport [1954].

**Respondent 4:** Teraz jest tak, że jak wychodzę tutaj przed blok na Pradze to na pewno kogoś spotkam. Znam ludzi pracujących tu w kafejkach, znam ludzi pracujących tu w galeriach, pracowniach, sąsiadów. Przeróżnych, przeróżne osoby tutaj znam. Panią z salonu psiej urody, faceta z lombardu. Po prostu idę mówię dzień dobry, cześć, dzień dobry cześć. Kumplujemy się.

**Respondent 12 :** Wychodzę z domu, kieruję się w stronę metra patrzę, że dziewczyna, która ma piekarnię sprząta jakiś drugi lokal naprzeciwko i w ogóle mój kolega fotograf sprząta tam razem z nią. No to wchodzę sobie i się pytam co tam będzie, a oni mówią, że wina będą. Mówię świetnie, extra, zajebiście, już macie klientkę, macie chleb i wino, czego tu więcej trzeba.

**Respondent 10:** Często chodzę sobie na przykład przez Wileńską, widzę że jakiś lokal się remontuje, tam były ciuszki jakieś dla dzieci wcześniej. Widzę ślicznie wydzieraną dziewczynę, piękne tatuaże, no więc co ja będę się krępować, pukam. Mówi mi, że będzie tutaj robiła salon tatuażu, będzie go prowadziła i się zapoznajemy. Dobrze się dogadujemy, ustaliśmy, że mamy jakiś znajomych wspólnych, że obrazy można u niej zawiesić. I fajnie, zapraszam, ona że do siebie i jest radość.

**Respondent 8:** Najbliżej mojego serca jest bar mleczny na Floriańskiej. Jadłam tam w sumie kiedyś codziennie i znałam ludzi, którzy tam przychodzili, jak ja, regularnie. Panie na kasie, panie za ladą. Fajny klimat. Wiedziałam gdzie mieszkają, o dzieciach opowiadały, a to o wnukach. Nawet dostawałam często większe porcje, bo mnie bardzo lubiły. Jeśli miałam jakiś problem albo zmartwienie zawsze mogłam zagadnąć którąś z pań. Do dzisiaj spotykam na ulicy ludzi stamtąd właśnie i jedną panią kucharkę. Wolę takie miejsca, nie przepadam za klubami. Za dużo ludzi jest dla mnie i zbyt głośno, są jakieś kółka wzajemnej adoracji, reszta nie podejdzie, tylko z daleka się witamy. Szczerze powiedziawszy, to się nie znamy.

W części narracji moich respondentów pojawiają się informacje wskazujące na fakt, że konsekwencją relacji z właścicielami okolicznych barów, sklepów czy punktów usługowych jest to, że zaczynają one z czasem dotyczyć całych rodzin.

**Respondent 8:** Wiesz co, mamy tutaj ekstra Offside, który jest przekozackim miejscem przeniesionym z Brzeskiej i super ludzie tam przychodzą, dużo ludzi z branży filmowej tam przychodzi. Już dzięki temu udało mi się dostać zlecenie jakiejś tam. To jest świetnia wymiana właśnie. Czy nie wiem jest dziewczyna z fundacji, która tutaj przychodzi sobie ze mną posiedzieć, poodpoczywać. Jej syn przychodzi z kolei na zajęcia. Córka Pana z jednego sklepiku też sobie przychodzi tutaj porysować, 13 latka, uczyłem ją coś tam malować sprayem. To są takie super rzeczy sąsiedzkie.

**Respondent 4:** Córka jednej z fryzjerek, z którymi się znamy przychodzi na nasze zajęcia. Zdolna dziewczyna, ale z problemami w domu, niedaleko nas mieszka, więc to dla niej pewnego rodzaju wybawienie. Wpada odetchnąć od problemów. Ona czasami tylko po prostu siedzi, w ciszy. Ale zaczęło się od chodzenia do fryzjera, ja byłam klientką.

Chcąc jednak zrozumieć jak to się stało, że kategoria „starych mieszkańców” mieści w sobie dwie podkategorie „swoich” i „obcych” zapytałam respondentów wprost o to, co spowodowało, że z jednymi starymi mieszkańcami dogadują się, a z innymi nie. W wypowiedziach odnoszących się do podkategorii „obcych” dominowała wyraźna świadomość niemożności kooperowania z nimi w oparciu o jakąkolwiek współzależność, brak równego statusu pomiędzy obcymi, a moimi respondentami oraz brak jakiegoś wspólnego punktu zaczepienia, jak chociażby uznawania przez obie strony tych samych wartości. Dlatego tak trudno o powstanie w tym przypadku „jednej drużyny”, o której wspomina Michał Bilewicz [2006:69] nawiązując do Samuela L. Gaertnera i Johna F. Dovidio [2000] i ich *common ingroup identity*. Nie zadziałały tutaj również najistotniejsze założenia dotyczące zmiany stereotypów, takie jak: hipoteza kontaktu mówiąca o tym, że im lepiej się poznamy i posiadać będziemy więcej informacji o jakiejś grupie, tym mniej uprzedzeń będziemy mieli w stosunku do niej. Z opowieści respondentów nie wynikało także, że wydarzyło się coś na tyle istotnego, żeby doprowadziło to do „nawrócenia” z ich strony. Natomiast pomimo tego, że nawiązują kontakt z „obcymi”, to nie jest on ani bliski, ani oparty na równych zasadach [por. Kurcz 2001]. Rozmówcy oczekują raczej tego, że to „ci obcy” nauczą się z nimi komunikować. Jedna z respondentek przyznała, że to wciąż raczej pojedyncze przypadki.

**Respondent 5:** Mieliśmy jednego takiego spoko sąsiada, takiego lokalsa, ale teraz poszedł siedzieć i zostawił nam swój garaż. Koledzy sobie tam samochody remontują. Jak był ten sąsiad, to on był zupełnie innej kultury, tu lubił

przychodzić, nas też zapraszał, to na grilla nas zaprosił. Jego dzieci się z nami bawiły, przychodziły. Także teraz jego najlepszy kumpel został, wciągamy go w jakieś zlecenia, takie bardziej mechaniczne. Takie rzeczy, które go będą kręcić i będzie widział, że tutaj warto przychodzić i z nami żyć. To się tam po trochu udaje.

Starzy mieszkańcy Pragi – „obcy” są obwiniani są przez moich rozmówców o wzmacnianie kontrastów, głównie poprzez zaśmiecanie dzielnicy.

**Respondent 15:** Teraz jest to miejsce kontrastów, bo są tutaj miejsca bardzo piękne, zaraz obok miejsca śmierdzące i okropne. Dzieją się cudowne rzeczy, ale też jest mnóstwo agresji. Są świetne inicjatywy i fundacje i stowarzyszenia, które je tworzą i dbają o to żeby było zielono, żeby było sąsiedzko, żeby można było posiedzieć na ławeczkach. A z drugiej strony jest mnóstwo ludzi, którzy nie sprzątaję po swoich psach, rzucają śmieci tam, gdzie stoją, mimo że dwa metry dalej mają śmietniczkę. No to jest straszne, właśnie takie niechlujstwo jest czymś co mnie tutaj najbardziej przybija.

Nie była to odosobniona opinia. Jeden z artystów przyznał, że są chwile, kiedy wyjeżdża z Pragi na kilka dni nie mogąc pogodzić się z tym jaki stosunek mają „lokalsi” do własnego otoczenia, do miejsca w którym funkcjonują. Dla niego takie właśnie podejście stanowi główną przeszkodę w nawiązaniu poprawnych relacji ze „starymi” mieszkańcami. W opozycji do nich stawia „nowych” mieszkańców, którzy mają podobny do jego osąd sprawy.

**Respondent 10 :** Ja mam takie momenty przesytu Pragę i muszę zniknąć na parę dni, bo już taka złość i smutek mnie bierze, że idę przez jakąś ulicę na wdechu, bo jest tak obsrany kawałek trawnika. Albo, że leżą śmieci, leżą czyjeś wyprowadzkowe rzeczy, zgruzowane pod śmietnikiem, bo się nie chciało zamówić kontenera. I na te tapczany, na te lustra dalej ktoś wrzuca śmieci zmieszane. Za chwilę po tym latają szczury, potem jakiś gołąb, potem ten gołąb leży martwy. Też to czeka aż on się rozłoży, też można się biologii uczyć. No i to jest takie przykre dla mnie. No chciałbym żeby było inaczej, ale ludzie nie zmienisz. Aczkolwiek widzę dużo zmian, takich społecznych też, głównie przez to, że przybywa ludzi nowych, no wiesz, z zewnątrz. No natomiast dużo jeszcze tutaj jest takiego syfu.

Artyści mają wiele skrajnych emocji w stosunku do Pragi, ale przyznają, że jest to miejsce szczególne jeszcze z jednego powodu. Wskazywało na niego trzech respondentów i wszyscy oni uznali to za niezwykle istotny powód tłumaczący ich obecność w tej dzielnicy. Ponadto w tych wypowiedziach „starzy” mieszkańcy byli przedstawiani w pozytywnym świetle, jako ci, którzy nie przeszkadzają, w tym przypadku w nielegalnym malowaniu ścian. Dodatkowym atutem Pragi w ich opinii są stare, nieodnowione kamienice:

**Respondent 3:** Ta przestrzeń zniszczona jest inspirująca, to że jest ciemno, niewiele kamer, że są ci sąsiedzi bardzo wyrozumiali.

**Respondent 4:** Coś sobie w nocy malujemy, idzie grupa takich wyrostków i mówią: popilnować? Za każdym razem coś ktoś zagaduje. W najlepszym przypadku udają, że nie widzą. Kiedyś jeden facet mówi do mnie „nie bój się tu sami swoi”. Albo przychodzą pytają dlaczego, a co to jest.

Niezwykłe interesujące jest to, że w tym przypadku rola sąsiadów, a więc według Oscara Newmana [1996] gwarantów bezpieczeństwa danej przestrzeni, przyjmuje zupełnie inny wymiar. Mieszkańcy (szczególnie ci „starzy”) w dalszym ciągu kontrolują własne ulice. Odwiedzający je mają pełne prawo przebywania, ale jako, że wkraczają w prywatny świat, to ich działania znajdują się pod stałą obserwacją. Jednakże zagrożenie w tym przypadku stanowią nie artyści malujący po „ich” ścianach „ich” kamienic, a służby porządkowe. Jeden z respondentów wspomina o tym w swojej wypowiedzi:

**Respondent 9:** Maluję tu, bo tu są dobre warunki, bo ludzie nie dzwonią na policję. Jak im się nie podoba to sami tam coś krzykną. Ale wiem, że nie będą dzwonić na policję czy straż miejską. W związku z tym dla mnie bezpiecznie. Robię coś nielegalnie to dla mnie bezpieczne jest niedzwonienie na policję. Jest to trochę odwrócone. No i tak dlatego. Jest tutaj trochę rzeczy których nie szkoda pomalować. Jak coś jest rozwalone, odrapane, no to bardziej jest też zachęcające. Ta rzecz pomalowana też ciekawiej wygląda jak się z czymś takim komponuje, a nie z jakimś czystym blokiem. Czasem myślę, że jakbym to takiego czystego bloku podszedł, to nie wiem co bym miał namalować. A tutaj aż się prosi.

Stare kamienice i ich podwórka stanowiły duży atut również dla artystów robiących na przykład legalne instalacje czy wykonujących murale:

**Respondent 4:** Nigdzie nie spotkałam piękniejszych podwórek. Mam na myśli głównie podwórka jeszcze te, gdzie kamienice nie są po remoncie. Nic nie jest uładzone i to jest w tym najlepsze. Te moje prace dobrze się w taką przestrzeń i taką architekturę wpasowują.

**Respondent 14:** (...) nawet mimo tego, że dostaję zamówienie na konkretną ścianę. Uważam, że totalnie inaczej robi się murale na ponurej, odrapanej ścianie, niż na nowym, czystym bloku. Wtedy wszystko jest jakies zbytnio uładzone, przynajmniej moje spostrzeżenia są takie. Nie wiem szczerze jak by to było. Nie miałem okazji malować na nowym bloku jeszcze. Nie, to nie jest to samo. Dla mnie nie jest.

Ale jest jeszcze jeden niezwykle istotny czynnik przyciągający artystów na Pragę. Jak sami zauważają, tym elementem są oni sami.

**Badacz:** a teraz kto przyciąga artystów?

**Respondent 7:** No myyyy chyba tutaj, myślę, że Pracownia [zanonimizowane – A.R.] też dobrą robotę robi, myślę, że Pracownia [zanonimizowane – A.R.] też tam się coś dobrego dzieje, nooo coś się dzieje na Stalowej, Szwedzkiej no i w różnych miejscach przesiadują w knajpach. Teraz się otworzył sklep ze sprayami na Pradze w końcu, więc pewnie tam dużo ludzi też przychodzi.

Respondenci wskazywali, że ich pierwsze kontakty z praskimi artystami miały miejsce najczęściej w klubach. Czasem były to spotkania przypadkowe, innym razem zaaranżowane przez jakiegoś wspólnego znajomego. Natomiast chyba o wiele bardziej istotne w tym wszystkim było samo działanie. To trochę jak z życiem między budynkami, o którym pisał Jan Gehl [2009] jako o procesie samowzmacniającym się. Gehl [2009] widział to tak, że kiedy pojawia się ktoś, kto zaczyna coś robić, podejmuje jakiegokolwiek działanie, ludzie mają tendencję do przyłączania się i to bez względu na to, czy z chęci partycypowania w nim, czy jedynie doświadczenia tego, co robią inni [2009:73]. W wielu rozmowach artyści podkreślali, że to, że są tutaj, na Pradze, jest efektem aktywności jednej wybranej, bądź kilku pracowni. Wskazywali, że gdyby nie tak wiele inicjatyw podejmowanych w przestrzeni przez ich obecnych kolegów i koleżanki, byłyby o wiele mniejsze szanse, na to, że zainteresują się tą dzielnicą. Widzieli w tym jakąś „magię”, „siłę przyciągania” i to spowodowało, że „mieli ochotę spróbować czegoś innego”. Tą „inną” działalnością były wszelkiego rodzaju interwencje w przestrzeń, a niektórzy z artystów właśnie na Pradze przeszli swego rodzaju inicjację w zakresie nielegalnej twórczości.

**Respondent 3:** Ruch w kierunku Pragi był najlepszą decyzją jaką podjąłem i to dzięki [zanonimizowane – A.R.]. Ona zmieniła mój punkt widzenia, z jakiegoś takiego ultrarealistycznego na jakiś jednak pod prąd, odjechany. I to mi dała ulica, praska ulica. Na niej pierwszy raz malowałem bez pozwolenia, taką, określiłbym ją sztukę na czarno, ale przez to poczułem, że mam coś do powiedzenia.



## ROZDZIAŁ V

### Istota i konsekwencje praskiej rewitalizacji w opiniach artystów

*„Wiadomo, że jeśli rewitalizacja by polegała tylko na malowaniu murali, to faktycznie by było tak jak upudrować trupa. No ale no musi to iść w parze z działalnością fundacji, stowarzyszeń, no musi być jakaś społeczna tego część” [praska artystka]*

#### 5.1. Rewitalizacja, estetyzacja, konstrukcja przestrzeni turystycznej – społeczno-kulturowe funkcje murali

Sebastian Frąckiewicz, dziennikarz kulturalny oraz autor książki „Żeby było ładnie. Rozmowy o boomie i kryzysie street artu a Polsce” [2015] w wypowiedzi dla Wysokich Obcasów [29.11.2015] zwrócił uwagę na rolę jaką murale odgrywają w miastach. Przyznał co prawda, że nie dysponuje żadną wiedzą ani dowodami na to, że murale je rewitalizują, ale bezdyskusyjnie nadają im innego charakteru. Szczególnie dotyczy to zaniedbanych oraz cieszących się złą sławą dzielnic, którymi nagle zaczynają się interesować media i hipsterzy, a w dalszej konsekwencji deweloperzy i klasa średnia. Zaczynają pojawiać się modne kluby, rosną czynsze, co przekłada się na wypieranie dotychczasowych, biedniejszych mieszkańców.

Nieco bardziej radykalne stanowisko przytacza Anna Grochowska [2013:156] przywołując wpis jaki został zamieszczony pod zdjęciem muralu w Chicago na jednym z portali fotograficznych. Czytamy w nim, że murale odgrywają na tyle znaczącą rolę w procesach gentryfikacyjnych, że chcąc je powstrzymać należy położyć kres właśnie muralom, które są według autora tego postu, niczym innym, jak paliwem dla gentryfikacji. Grochowska [2013] jednak słusznie zadaje pytanie, czy murale same w sobie mają siłę inicjowania bądź wygaszania takiego procesu, jakim jest gentryfikacja? Wydaje się, że nie, chociaż z pewnością są ważnym elementem zmian zachodzących na rewitalizowanych obszarach.

W polskim dyskursie medialnym dominuje tendencja polegająca na przypisywaniu muralom istotnej roli rewitalizującej miasta. Chociaż nie brakuje też słów krytyki odnoszących się do samego procesu powstawania murali, w którym jak zauważają dziennikarze, pomija się

całkowicie mieszkańców. Wiele nieprzychylnych głosów odnosi się także do samych dzieł, a głównym zarzutem jest brak jakiegokolwiek uwagi dla miejsca, w jakim się pojawiają. Zwracali na to uwagę również moi rozmówcy podkreślając, że:

**Respondent 14:** (...) trochę to jest jak taki wandalizm wobec mieszkańców, mi się to nie podoba. Widzę to w różnych miejscach. Jak jeżdżę po miastach bardzo to widzę, zwracam na to uwagę, ponieważ to wcale nie jest jakiś pojedynczy, pojedyncza sytuacja. A to, jest to w sumie obowiązek żeby wpasować się w otoczenie. (...) Wiesz co, to jest kurcze w sumie obowiązek wobec tych ludzi dookoła, do architektury, z szacunku dla ludzi, dla miejsca oczywiście.

Co ciekawe i symptomatyczne konieczność uwzględniania kontekstu miejsca w wypowiedziach respondentów (artystów – nie muralistów) odnoszona była przeważnie jedynie do artystów muralistów. Niemal za każdym razem kiedy tylko przechodziliśmy do tematu sztuki site – specific, moi rozmówcy rozpoczynali rozmowę właśnie od murali. To w stosunku do nich pojawiało się najwięcej oczekiwań. Artyści mówili o nich jako o „elementach istotnych” przestrzeni zauważając jednak, że „nie powinny przyćmiewać otoczenia” tylko „pozostawać z nim w jedno”. Jeden z artystów określił nawet murale mianem landmarków, czyli takich punktów orientacyjnych, szczególnie istotnych z punktu widzenia turystów, co z kolei pokazuje jednak w tym przypadku nieco instrumentalne podejście do sztuki. Chociaż warto zauważyć, że zdarzały się również głosy (artystów – muralistów), w których wyraźnie kontestowano konieczność „dopasowania” dzieła do miejsca, argumentując to tym, że mural to jak taka ilustracja w książce, która ma intrygować”, pociągać i dawać do myślenia, albo wręcz do niego zmuszać. Inny z respondentów swoje prace porównywał do obrazów na płótnie, których autorzy nie muszą zdawać sobie sprawy, ani o taką wiedzę zabiegać, w jakie miejsce trafią i jakie ściany będą ozdabiali.

**Respondent 13:** Czy kiedy oglądasz zbyt dosłowne ilustracje w książce to one cię nie denerwują?

**Badacz:** Odpowiem może niegrzecznie bo pytaniem na pytanie. A ciebie denerwują?

**Respondent 13:** (śmiech – A.R.) Mnie jak najbardziej. Z muralami jest podobnie. Nigdy nie zastanawiam się nad, jak to ładnie się określa, kontekstem miejsca. Co miałyby to wniesić niby? Ci, co znają moje prace doskonale wiedzą, że nie dopatrzą się ani lokalności, ani kontekstu. Totalnie jestem przeciwko robieniu rzeczy dosłownych, takich kontekstowo powierzchownych i takich, zwyczajnie po prostu płytkich. Jak patrzysz na mural musisz mieć co dopowiedzieć. To jest dokładnie jak z tymi ilustracjami do książki.

**Badacz:** Okej, ale czy ilustracja może totalnie nie być związana z treścią, do której ktoś ją miał zrobić?

**Respondent 13:** Chyba nigdy tak nie jest. Zależy co ktoś chce z niej wyciągnąć dla siebie. To jest to dopowiadanie sobie, o którym mówię. Ktoś ci daje ilustracje nie jeden do jednego do tekstu lub głównego wątku, ale tak zwanych wątków pobocznych, może nawet bardziej intrygujących, bo prowokujących do myślenia.

**Badacz :** Powiedz, czy w takim razie pejzaż okolicy był dla ciebie istotny?

**Respondent 15:** Mural to obraz, wykonany za pomocą innej techniki jak taki na płótnie. Jak artysta tworzy ten obraz na płótnie, to nie wie na jakiej ścianie, w jakim mieszkaniu, kto go kupi i gdzie powiesi. I nikt na świecie nie każe mu przewidywać tego. Są wyjątki, ale nie o nich potrzebuję mówić teraz.

Nawiązując jednak do Demetrio Pirasa [2009], mamy do czynienia z sytuacją, gdzie obraz nie dość, że powinien być jasno sformułowanym i zrozumiałym przesłaniem, to ma przede wszystkim wydobywać estetykę okolicy stanowiąc dopełnienie jej cech architektonicznych i naturalnych [za: Grochowska 2013:151]. Artysta według Grochowskiej [2013] ma właśnie wychodzić poza ramy swojego dzieła i wpisywać je w otoczenie [2013:151]. Jeśli tak się nie dzieje, jeśli te obrazy całkowicie tę przestrzeń ignorują, czy naruszają, wówczas mamy wrażenie przesyty. Ten przesyty funkcjonuje w mediach jako muraloza, o której zresztą chętnie się one rozpisują. Justyna Marcinkowska [2016] w artykule *Muraloza* opublikowanym w Tygodniku Przegląd widzi jako kolejne zjawisko, a nawet chorobę, która zaraz po billboardzie i pastelozie dotyka polskie miasta. Aleksandra Suława [2015] swój materiał o kolejnym wymownym tytule *Muraloza* na portalu Interia rozpoczyna od stwierdzenia, że murale w założeniu miały być lekarstwem zaaplikowanym miastom w Polsce. Miały im pomóc na brzydotę, ale niestety, jak to czasem bywa z lekarstwami, dość łatwo je przedawkować. Takich tytułów i treści medialnych, odnoszących się do różnych miast, można przytoczyć znacznie więcej. Jedne ograniczają się tylko do komentowania samej muralozy, inne pokazują to zjawisko w kontekście posunięć władz miast i traktowania murali jako alternatywy konkretnych działań w zdegradowanej tkance miejskiej, takich jak chociażby renowacja czy generalny remont kamienicy.

Znakomitym komentarzem do tej medialnej burzy generalnie wokół murali jest artykuł Karola Sakosika [2016] pod tytułem *Festiwal Energia Miasta. Łódź stolicą street artu*, w którym dziennikarz sygnalizuje, że rzeczywiście pojawiło się, nie wiadomo skąd, przekonanie, że w takich miastach jak Łódź, Gdańsk, Płock czy Katowice mamy do czynienia z przesytem murali. Tymczasem należy zadać sobie pytanie kto ustala tę graniczną liczbę, po przekroczeniu której można stwierdzić, że murali w danym mieście jest za dużo. W takim tonie wypowiada się w tym samym artykule Wioletta Kazimierska – Jerzyk, która zauważa, że:

„Tylko w Łodzi w PRL było ponad 200 murali i nikt nie mówił o muralozie. W próbie odpowiedzenia na pytanie, czy Łódź potrzebuje kolejnych murali, więcej da nam kontekst miejsca. Okaże się, że dla ścian, na których powstają te prace, nie da się zrobić już nic lepszego. Oczywiście możemy murale zastąpić pionowymi ogrodami, ale to generuje koszty, a wielkoformatowe obrazy w stosunku do innych rozwiązań wcale nie są takie drogie.

Moim zdaniem problem murali leży nie w ilości, a w jakości, na którą składają się nie tylko umiejętności artystów, ale historyczny i urbanistyczny kontekst budynku i jego otoczenia” [GW 2016].

W powyższym cytacie pojawia się podnoszony również przez moich rozmówców wątek finansowy. Zwracają oni uwagę na to, że mieszkańcy nie zdają sobie do końca sprawy jaka jest różnica pomiędzy namalowaniem muralu, a remontem kamienicy.

**Respondent 16:** trudno sobie wydaje mi się uświadomić jak ogromne są rozbieżności między namalowaniem muralu a remontem kamienicy. Remont kamienicy potrafi kosztować tyle ile dziesięć murali. Wydaje się, że jak miasto miało środki na wielki mural, to czemu mural, a czemu nie renowacja. To są w ogóle jakby inne rzędy wielkości finansowe.

Sami mieszkańcy Pragi, z którymi prowadziłam wiele dyskusji, także zwracali uwagę na ten aspekt. W ich opinii wydawanie pieniędzy na murale, kiedy są inne pilniejsze sprawy, jak chociażby remont klatki czy elewacji jest nieporozumieniem. Mieszkańcy komentowali to używając w zasadzie samych pejoratywnych określeń typu: „skandal”, „granda”, „kpina z mieszkańców” czy „złodzieje ci z miasta”. Myślę, że warto przy tym dodać, że nie pojawiały się z mojej strony żadne pytania sugerujące w stylu: co lepiej remont czy mural, ale często już na samo pytanie o mural, zanim jeszcze zdążyłam je dokończyć, padały wspomniane przeze mnie określenia. Część mieszkańców cechował obojętny stosunek do samych murali, natomiast byli i tacy, którzy określali je mianem „gryzmołów”, „przerostem formy nad treścią”, a autorów tychże prac mazywali „pseudoartystami” czy nawet „amatorami”. Zwracali także uwagę na to, że niektórych murali zupełnie nie rozumieją. Niechęć ta wydaje się być podyktowana z jednej strony wspomnianym brakiem wiedzy w zakresie różnic pomiędzy sfinansowaniem muralu, a remontem kamienicy, po drugie mieszkańcy zwracali uwagę, że w całym procesie rewitalizacji wydaje im się, że są najmniej ważni, że „są na końcu”. Władze według nich dbają o swoje, artyści o swoje, a ich „nikt nie pyta o zdanie” i nikt się z nimi nie liczy. Nie sposób się z tymi stwierdzeniami nie zgodzić, co zresztą wielokrotnie podkreślał jeden z moich respondentów:

**Respondent 14:** Co w takim razie robi mural na ścianie odrapanej kamienicy mieszkańcom? To jest dobre pytanie. Bo mam wrażenie, że w dużej mierze rodzi bunt, takie poczucie ingerencji w naszą przestrzeń, w ogóle nieuzgodnioną.

Jak przyznała jedna z artystek nawet pozornie ustalone z mieszkańcami ingerencje w praską przestrzeń i przez nich akceptowane i tak potrafią budzić sprzeciw części lokalnej społeczności:

**Respondent 6:** Tam Pan Guma jak stał to był dumą po prostu tutaj tych dzieci, czy ich rodzin. Oni go pilnowali, pokazywali, oprowadzali no byli dumni z tego na maxa. Tam akurat z Panem Gumą były kontrowersje. No rodzina to była wkurzona, że potrafili kogoś wrzątkiem połączyć z pierwszego piętra jak ktoś się z Gumą zdjęcia robił. Byli wkurzeni, że pokazuje się go, no bo był żulem, po prostu nie uważali, że ktoś taki zasługuje na pomnik, że to jest pośmiewisko, że to jest takie wykorzystanie jego wizerunku, że nie takim go chcieli zapamiętać. No jakoś czuli, że to jest nie w porządku po prostu. Też mieli prawo tak się czuć.

W dalszym ciągu jednak rzadkością są takie działania jak chociażby te prowadzone przez Fundację „Urban Forms” z Łodzi, która podejmuje starania w kierunku integracji artystów z ludźmi zamieszkującymi najbliższą okolicę, organizując różnego rodzaju spotkania, warsztaty. Z kolei warszawska Fundacja Do Dzieła! organizująca festiwal Street Art Doping, obecny tak mocno na Pradze Północ, w różnych latach planowała inicjatywy mające włączać mieszkańców w to wydarzenie. Pojawiały się zatem wycieczki rowerowe śladami praskich murali, wystawy, wernisaże. Fundacja według respondentów dąży do osvajania lokalnej społeczności praskiej z artystami, ze sztuką, ale jak zauważają odzew nie jest na tyle satysfakcjonujący jak można by się tego było spodziewać:

**Respondent 5 :** Ja widzę, że na przykład Street Art Doping wyciąga rękę po tutejszych ludzi, ale no zainteresowanie jest mizerne raczej. Myślę, że gdyby się może bardziej zaangażowali, to też łatwiej byłoby nawiązać, zresztą co tu dużo ukrywać, może stosunkowo łatwiej by było im pomóc, wyrwać z tej szarowy. Ale jest trudno. Nie przychodzą, czasem no może się poprzyglądają troszkę...nie wiem. Nowi mieszkańcy chętniej biorą udział w tym co się proponuje im tutaj, też z innych dzielnic.

Inny respondent podkreślał natomiast to, że dotychczasowi mieszkańcy Pragi przyjmują w większości raczej postawę pasywną wobec wielu podejmowanych inicjatyw:

**Respondent 7:** Mimo, że są zapraszani do wielu akcji, rozmów, konsultacji społecznych, to wiadomo, że duża część osób przychodzi na te spotkania bez takiej gotowości do dyskusji, tylko żeby powiedzieć co im nie pasuje, albo są obojętni.

Wracając jeszcze do moich praskich rozmówców, muszę przyznać, że jednoznacznie pochlebnych opinii w stosunku do murali usłyszałam zdecydowanie mniej, były to raczej

pojedyncze głosy. Najczęściej były to sformułowania takie jak: „ładny”, „podoba mi się”, „prawdziwa sztuka”, „dobrze, że tacy uznani artyści sławni na cały świat przyjeżdżają do nas”. Z kolei jeden z respondentów tak wspomina sam proces tworzenia muralu na Pradze Północ trwający kilka dni:

**Respondent 14** (...) dzieci były takie wow, entuzjastyczne, chciały mi asystować, chciały pogadać. Nawet jeden chłopaczek wziął coś a'la notesik i do tego małego notesiku chciał mój podpis i chwalił się, że dałem mu autograf. Najbardziej pamiętam jak jeden chłopak z ojcem stał i on do mnie ten ojciec czy chcę piwo, chciał mnie obejmować prawie. I pamiętam jak się ten mały zawstydził, spuścił głowę. Dużo było takich co to zatrzymują się wszędzie, gdzie się coś dzieje i tak stoją. Większość nic nie mówiła, coś tam niektórzy między sobą rozmawiali. A kilku, chyba mieszkańców z tej kamienicy, było niezadowolonych. Nie pamiętam dokładnie co mówili wtedy, też nie słyszałem wszystkiego, ale coś, że jeszcze coś bardziej uszkodzę i że po co to w ogóle to ruszać, że tynku więcej poodpada. Jedna pani później już prawie na koniec dnia przyszła i zaczęła pytać co to w całości będzie, że ona nie ma z tym problemu, ale nic nikt jej nie powiedział, ale że ona lubi takie kolorowe obrazy i że rzadko kiedy się jej nie podobają. Tylko tych gryzmołów po murach to nie lubi. Pytała czy znam mural ten z Brzeskiej z gęsią, bo to jej ulubiony bo jej wnuczka tam pomagała.

**Badacz:** A znałeś ten mural?

**Respondent 14:** Wiadomo. Mam na Pradze znajomych, odwiedzamy się, chodzimy w różne miejsca. Bardziej kiedyś jak teraz. Znam, znam. Większość widziałem.

**Badacz:** A jak już skończyłeś, to słyszałeś jakiegokolwiek komentarze?

**Respondent 14:** Nie bardzo. Nie oczekiwałem czy tam nie spodziewałem się okrzyków i omdleń i o Boże jakie to piękne. Możliwe, że mnie to nie interesowało nawet. Jedyne co, to robili ludzie zdjęcia.

Inny z respondentów wydaje się, że podtrzymał coś, co zaskoczyło mnie chyba najmocniej w rozmowach z artystami, a mianowicie obojętność wobec odbiorców. Podobnie jak cytowany powyżej i ten rozmówca opowiadając o swojej wizycie na Pradze Północ przyznał, że podczas pracy nie do końca interesowało go to, co dzieje się dookoła, w tym również odbiór jego pracy przez mieszkańców, czy ludzi, którzy przyjechali specjalnie żeby obserwować proces powstawania dzieła.

**Respondent 15:** Nie uważam, że to ważne o co pytasz. Często słyszę oskarżenia, że to co robimy to zwykła estetyzacja, że to wszystko jest tak bardzo powierzchowne i jest zarabianiem kasy i w dodatku za dużej. Ponure dywagacje. (...)za ten mural w Warszawie zapłacono mi dobrze i czy stosownie do wielkości tek kasy mam się wstydić? A jak rozmawiamy o ludziach w Polsce powiem, że nie nawiązałem żadnej relacji z nikim, a dlatego, że mogę wymienić całą masę powodów. Więc wydaje mi się, że najważniejsza była bariera języka. Dwa to rozumieć, co to oznacza wychodzić poza schematy, rozumieć coś poza schematami, co jest w obrazach, które maluję. To można, ale nie ma obowiązku tłumaczyć. Ja nie chcę.

Tendencja do podważania sensowności pokrywania ścian zniszczonych kamienic muralami przewija się również w dyskursie medialnym. W artykule *Mural zamiast remontu klatki w kamienicy we Wrzeszczu* [trójmiasto.pl 2016] świetnie pokazany został spór pomiędzy urzędnikami, radnymi a miejskimi aktywistami. Każda ze stron w całkowicie odmienny sposób widzi zasadność powstania muralu na jednej ze ścian kamienic na gdańskim Wrzeszczu. Jedni uznali to za zbędny wydatek i wręcz policzek dla mieszkańców zrujnowanego budynku, „(...)w którym na klatce śmierdzi grzybem, a drewniana weranda gnije w oczach(...)”, inni zwracali uwagę na niską wartość artystyczną pracy i stali na stanowisku, że autor muralu powinien namalować go za darmo w ramach autopromocji. Jeszcze inni uwypuklali ważny cel społeczny przyświecający dziełu oraz to, że zapłata jest jak najbardziej adekwatna do poniesionego czasu, projektu oraz kosztu materiałów, zadając przy okazji pytanie, że może w takim razie należałoby całkowicie zrezygnować z kultury, a jedynie remontować klatki i elewacje budynków [2016].

Sebastian Frąckiewicz [2015] nie neguje tego, że kosztów finansowych związanych z wykonaniem muralu nie da się w żaden sposób porównać z osuszeniem, odgrzybieniem czy renowacją elewacji, ale przypomina, że o rewitalizacji możemy mówić tylko wtedy, kiedy mieszkańcom żyje się lepiej, kiedy podnosi się poziom ich życia. Namalowanie muralu z pewnością, w bezpośredni sposób, na tę jakość życia się nie przekłada, ale za to jest dobrym argumentem w rękach samorządów mogących wykazać się jakimikolwiek działaniami, które maskują całe fragmenty zaniedbań.

Warto zauważyć, że materiały ukazujące się w ostatnich dwóch, trzech latach opisują zjawisko muraloży zupełnie inaczej. Przede wszystkim zwracają uwagę na to, że nie o ilość, a o jakość chodzi. Murale zgodnie z tym co pojawia się w mediach, powinny przede wszystkim wpisywać się w estetykę miejskich przestrzeni. Dlatego rodzi się pytanie: skoro twórcy największych festiwali twierdzą, że murale ostatnich edycji powstają z poszanowaniem otoczenia i mieszkańców, to dlaczego wciąż pojęcie muraloży w dyskursie publicznym jest obecne. Być może jest tak, że naszą uwagę skupiają zdecydowanie bardziej te brzydkie, niepełnowartościowe prace, przez które mamy skłonności oceniać wszystkie pozostałe? A może jest tak, że właśnie te najslabsze i rażąco brzydkie tworzą swego rodzaju iluzję, że w miastach jest ich po prostu aż tak wiele.

Murale jednak całkiem sprawnie wpisują się działania związane z rewitalizacją i coraz częściej wykorzystywane są jako narzędzie promocyjne miast i dzielnic. Sama Praga Północ jest doskonałym przykładem wykorzystywania potencjału murali na wiele sposobów. Muzeum Warszawskiej Pragi oraz Praska Ferajna od lat proponują wycieczki tematyczne poświęcone



praskiemu street artowi i praskim muralom i ta formuła spotyka się z niemałym zainteresowaniem. Z moich rozmów z uczestnikami tychże spacerów wynika, że są to przede wszystkim mieszkańcy Warszawy. Są to rodziny z dziećmi w wieku przeważnie szkolnym (ze względu na długą trasę spaceru), są to pary, ale również dużo osób starszych 60+. Niektórzy uczestniczą w tych wydarzeniach jeden raz, inni są dobrze znani przewodnikom, którzy wielokrotnie podczas takich spacerów podkreślali, że są wśród nas uczestnicy, którzy biorą udział w spacerach, o różnej tematyce, niemalże regularnie. Same spacery są wymagające, należy dostosować się do tempa jakie narzuca przewodnik i żeby cokolwiek usłyszeć nie dość, że trzeba za nim nadążyć, to jeszcze ustawić się odpowiednio blisko żeby wszystko dobrze usłyszeć. Każdego roku do programu spaceru dołączane są nowe murale, ale również prace powstające na praskich murach nielegalnie. Punktem obowiązkowym jest również podwórko na 11 Listopada, które jest najbarwniejszym podwórkiem na Pradze, na którym swoje dzieła pozostawiają mniej lub bardziej znani artyści, i nie tylko, artyści. Przewodnicy przy okazji pokazują również inne ciekawe praskie podwórka oraz kawiarnie, puby lub kluby. Informacje co roku są w zasadzie powielane i z mojego punktu widzenia nie wносиły nic, czego nie mogłabym wyczytać w różnych materiałach zamieszczonych chociażby w internecie, ale uczestnicy tychże spacerów są tymi opowieściami wyraźnie zainteresowani. Ich wiedza na temat street artu i murali jest, co wynika z moich obserwacji, znikoma. Pamiętam szczególnie jeden ze spacerów, kiedy przewodnik zaprowadził nas pod Klubokawiarnię Zakład Mięsy Wileńska 25 żeby uczestnicy mogli podziwiać, zarówno na zewnątrz, jak i w środku grafiki Banksy'ego. To oczywiście jedynie *tribute* to Banksy, ale pewna para dłuższy czas żywo dyskutowała przy szablonie „Dziewczynki z parasolem”. Kiedy podeszłam bliżej okazało się, że zupełnie poważnie zastanawiają się czy to prawdziwe dzieło Banksy'ego. Po chwili dołączyli do nich inni, którzy także nie mieli pewności, czy aby na pewno nie jest to oryginał. Mniejsze prace cieszą się według moich obserwacji proporcjonalnie mniejszym zainteresowaniem. Natomiast murale, szczególnie te namalowane przez artystów zagranicznych sprawiały, że ludzie sięgali po komórki żeby robić im zdjęcia, słuchali z zainteresowaniem opowieści przewodnika, a nawet zadawali pytania. Z rozmów z tymi ludźmi jasno wynikało, że gdyby nie ten spacer nigdy by najprawdopodobniej na Pragę nie przyjechali. Podkreślali również, że nie przypuszczali, że jest tutaj aż tyle murali, pracowni i różnych ciekawych miejsc. W pewnym sensie jest to nie tylko promocja Pragi Północ, ale także odczarowanie tego miejsca, które przez lata uchodziło za niebezpieczne i mało ciekawe. I jednym z takich elementów przyciągających na Pragę są właśnie murale. Przyczyniają się one do zwiększenia zainteresowania turystów daną okolicą tworząc nową przestrzeń dla nich.

Przestrzeń ta nie tylko wyróżnia miasto, ale i lokuje je na innym, „lepszym” biegunie, gdzie znajdują się podmioty będące symbolem nowoczesności i mody [Mokras-Grabowska 2014:29]. Komentarze badanych również nie pozostawiają złudzeń, co do roli jaką murale pełnią w praskiej przestrzeni:

**Respondent 16:** dla murali przyjeżdża sporo ludzi, to jest promocja dzielnicy, zmiana myślenia, że brudno, szaro, ponuro, że może jak na tej dzielnicy jest tyle sztuki i artystów, to ona jest całkiem fajna?

**Respondent 15:** Odkąd murali na Pradze zaczęło przybywać, przybywa też turystów nimi zaciekawionych. Już teraz widać, że jest to na zasadzie magnesu. Dostaję wiadomości od różnych ludzi, że byli, oglądali mój mural, że odkryli przy okazji świetne i ciekawe miejscówki na Pradze. Inni znowu, że tyle razy byli na Pradze, ale dopiero gdzieś tam sobie na przykład, nie wiem w gazecie, w internecie przeczytali, że jest taki, a taki mural na tej i na tej ulicy. I specjalnie tam poszli i przy okazji powchodzili w inne miejsca, czy tam jeszcze podwórka. I, że nigdzie indziej na ulicach czy tam w podwórkach takiej extra sztuki nie widzieli. Jakiś czas temu jedna dziewczyna powiedziała taką rzecz, zapamiętałem ją, że to co my robimy na Pradze i my i street artowcy totalnie zmieniło postrzeganie Pragi.

Ponadto mimo wszystko artyści zwracają uwagę, że murale i cały praski street art:

**Respondent 4:** daje opcje obcowania ze sztuką, tym którzy nigdy z własnej woli nigdy by nie poszli do muzeum, czy do galerii bo myślą, że te miejsca są jakieś takie sztywne i nudne i nic by tam nie zrozumieli, po co tam w ogóle lazić plus jeszcze płacić. Więc mają opcję tutaj doświadczenia jakiegoś rodzaju sztuki, wyrażenia swojego zdania na ten temat, poznania artysty podczas tworzenia, pogadania z nim.

Jednakże pojawiło się również zupełnie odmienne stanowisko, w którym respondent podchodzi bardzo sceptycznie do takiego instrumentalnego wykorzystywania sztuki:

**Respondent 12:** Jak pozostali zwęszą, że to się opłaca, to będą szli w ilość, to nie jest dobre. Miasta, miasteczka zaczną zamawiać ile wlezie, a może i jeszcze ceną będą się sugerowali. Jakieś marne murale też przyciągną, ale co z tego. Instrumentalne traktowanie sztuki, czy co więcej, posłużenie się ją w celach tylko promocyjnych spowoduje, no co może spowodować, do czego doprowadzić? Do niczego dobrego nie dojdziemy w ten sposób.

Alternatywą, coraz bardziej popularną, staje się zgłaszanie projektów do budżetów obywatelskich, w których autorzy proponują rewitalizację dzielnicy czy jej wybranego fragmentu poprzez namalowanie jednego lub całej serii murali. I tak na przykład do budżetu obywatelskiego dla dzielnicy Praga Północ tylko w ciągu ostatnich 3 lat zgłoszono pomysły na: wykonanie muralu przedstawiającego Poczet Królów Polskich przy ulicy Ząbkowskiej 13;

stworzenie muralu z wizerunkiem XIX w. reklamy produktów Fabryki Karola Mintera przy ulicy Targowej 56; odrestaurowanie muralu Muchozol-Molozol-Sanitozol; wykonanie muralu przedstawiającego charakterystyczną zabudowę Pragi w surrealistycznym, bajkowym kontekście; namalowanie murali na dwóch bocznych ścianach kamienic przy ulicy Brzeskiej i Małej czy wreszcie stworzenie kilku mini murali na hali garażowej ZGN na Gołędzinowie, przy ulicy Jagiellońskiej.

Na swoich stronach miasta i gminy zamieszczają relacje z odsłonięcia murali z uroczystą oprawą jaką jest przecięcie wstęgi, przemówienia lokalnych władz i zaproszonych gości, wręczenie kwiatów, grawertonów, projekcje filmów i wypowiedzi zadowolonych mieszkańców, którzy rzekomo dostrzegają nie tylko piękno malowideł, ale wręcz szanse na lepsze życie. Inne podmioty, na swoich stronach oraz w mediach społecznościowych, zwracają uwagę na to, że murale przekładają się na zmianę wizerunku rewitalizowanego obszaru, podnoszą jego atrakcyjność w opinii, nie tylko lokalnej społeczności, ale i pozostałych mieszkańców miasta.

Zdecydowanie bardziej ostrożnie do tego, „co robią” murale i street art w przestrzeni i dla przestrzeni, podchodzą moi rozmówcy. Przyznam, że przed przystąpieniem do badań nie sądziłam, że artyści są tak świadomi założeń rewitalizacji i z jednej strony owszem zdają sobie sprawę z rangi sztuki w tym procesie, ale z drugiej, w bardzo przemyślany sposób, opowiadają o podstawowym celu rewitalizacji jakim jest chociażby poprawa kondycji zdegradowanych obszarów przy jednoczesnej poprawie jakości życia mieszkańców. Mimo nie do końca zawsze pozytywnych komentarzy odnośnie „starych” mieszkańców, artyści zwracali uwagę również na to, że powinni oni mieć możliwość włączania się w różnego rodzaju działania, przez co być może właśnie zwiększy się ich akceptacja dla tychże działań.

Jeden z artystów zwrócił uwagę na to, że sztuka w przestrzeni publicznej zaczyna być sprowadzana jedynie do zwykłej estetyzacji dzielnicy:

**Respondent 1:** No tu jest właśnie pies pogrzebany. Rewitalizacja to nie jest to samo, nie jest równoznaczna z estetyzacją. Więc to nie jest, że jak odnowią elewację na budynku albo kamienicy jest ładnie i sprawa załatwiona, super. Jak powstanie mural, jest ładnie. Jak my wyjdziemy i namalujemy jakieś ładne rzeczy. Więc to musi iść równolegle, że będzie ten remont w środku i na zewnątrz, bo od elewacji samej jeszcze się nikomu nie polepszyło. Analogicznie powiemy o muralu i całym street artcie.

Jednak w rewitalizacji chodzi o coś więcej, co podkreśla inny z respondentów:

**Respondent 4:** Wiadomo, że jeśli rewitalizacja by polegała tylko na malowaniu murali, to faktycznie by było tak jak upudrować trupa.

dlatego dalej zauważa, że:

**Respondent 4:** Musi to iść w parze z działalnością fundacji, stowarzyszeń, no musi być jakaś społeczna tego część. Okej, tu się maluje mural, ale oprócz tego przychodzą streetworkerzy i nie wiem pomagają dzieciakom odrobić lekcje. Wychodzi świetlica i nie wiem wyciąga dorosłe kobiety, które nie mają żadnych zainteresowań bo tylko prowadzą rodzinę i dom i wyciąga je nie wiem na szydełkowanie, jakiś tam ulicznych ozdóbek, w ogóle na jakikolwiek warsztat. Nie wiem przychodzi dobry w porządku kurator albo opiekun rodziny z OPS-u i wyciąga ręce do kobiety dotkniętej przemocą w rodzinie. Więc musi być i to i to. Musi być i kolorowanie i rozdrapywanie tych ran żeby je oczyścić żeby się zasklepiły.

Praska rewitalizacja jest generalnie tematem wzbudzającym wiele kontrowersji, aczkolwiek z praskimi artystami rozmawia się o niej trochę inaczej. Ich uwagi i spostrzeżenia dotyczyły zaledwie kilku lat i nawet nie sięgały do początków Zintegrowanego Programu Rewitalizacji m. st. Warszawy do 2022, a więc roku 2015. Wynika to zapewne z wieku w jakim byli moi rozmówcy, ale również z faktu, że na Pradze pojawili się albo po roku 2015, a nawet jeśli przed, to wówczas z kolei zupełnie się rewitalizacją nie interesowali. Jak przyznał jeden z moich pozaartystycznych rozmówców:

**Respondent 17:** Rewitalizacja to temat ciężki. W tym roku program się kończy, tak w sensie dotacja unijna kończy się z końcem tego roku kalendarzowego i już na początku programu, kiedy ja jeszcze pracowałem w [zanonimizowane – A.R.] i ta instytucja otrzymywała środki i do dziś otrzymuje na działania kulturalne w ramach tego programu no to już od początku właściwie dyskusja była wokół tego jak niewiele działań realnie z tych zaplanowanych w programie zostaje zrealizowanych do końca trwania programu. W sensie rzeczywiście, że ja sam byłem świadkiem, w małym stopniu, ale przyszło mi obserwować, że o ile te działania kulturalne i takie drobne projekty kulturalne to oczywiście ułamek tego budżetu wygenerowały mnóstwo ciekawych rzeczy typu Teatr Powszechny, który był operatorem części tych środków na działania kulturalne, więc na przykład na Pradze Festiwal Otwarta Żąbkowska to bardzo ciekawe moim zdaniem, czy te cykle w Muzeum Warszawskiej Pragi wokół rewitalizacji, takie dyskusje, bardzo żywe, takie mocno o mieście co się dzieje tu i teraz.

Jeden z respondentów zauważył niestety, że Zintegrowany Program Rewitalizacji od początku nie działał tak jak należy:

**Respondent 16:** Ale też dużo frustracji biorąc pod uwagę taką tę tubę medialną i to że ta rewitalizacja taka twarda, ta remontowa i ta jej część infrastrukturalna to są jakieś takie pojedyncze interwencje w pojedyncze budynki w pojedyncze miejsca. Co wydaje się też dla mnie, też jest frustrujące biorąc pod uwagę bardzo wysokie

oczekiwania wobec tego programu. To jedno. A z drugiej strony rewitalizacja zgonie z tubą medialną i tubą urzędu miasta i zgodnie z definicją no jest to działanie społeczne. Nie jest to renowacja tylko jest rewitalizacja więc dotyczy podniesienia jakości życia ludzi na danym obszarze.

## **5.2. Street art i murale jako sposoby etykietowania praskiej przestrzeni**

Zajmowanie fragmentów przestrzeni związane jest z jej naznaczeniem. Polega to na nadawaniu otaczającemu nas obszarowi pewnej formy za pośrednictwem określonych obiektów oraz znaków, które stanowią swego rodzaju komunikaty. Edward T. Hall [1978] nazywa to tworzeniem przestrzeni trwałej, a proces ten uznaje za jeden z elementarnych narzędzi służących organizowaniu działalności indywidualnej i grupowej. Przykładem zajmowania przestrzeni w sposób trwały jest na przykład grodzenie osiedli [Gądecki 2009], zajmowanie pustostanów i tworzenie squatów, graffiti oraz naznaczanie przestrzeni sztuką, co jest szczególnie interesujące w kontekście dalszych rozważań [por. Majer 2015]. Wiele takich naznaczeń dotyczy jedynie tych części miasta, które są zdegradowane, zapomniane, dysfunkcyjne, ale nie tylko. Zawłaszczać można także przestrzeń ogólnodostępną i posiadającą wartość.

O naznaczeniu przestrzeni pisał również Bohdan Jałowiecki [2010] traktując je jako jedno z trzech zachowań (działań) przestrzennych człowieka. Prawo do tego typu działań, w których znaczącą rolę odgrywają przekonania, a także panujące stosunki społeczne oraz ideologiczne, mają zarówno klasy, jak i grupy społeczne (i to nie tylko te posiadające władzę). Wszystkim im przyświeca jeden naczelny cel, a mianowicie nadanie konkretnego znaczenia wybranym formom przestrzennym. Może się to odbywać na dwa sposoby. W pierwszym z nich chodzi głównie o nadanie znaczenia przestrzeni w samym procesie wytwarzania, jak miało to miejsce w przypadku bogato zdobionych budynków fabrycznych z XIX wieku wraz z pałacami fabrykantów. Takie pierwotne naznaczenie uwypuklać miało przede wszystkim znaczenie tych obiektów oraz ich prestiż i potęgę. Współcześnie ich odpowiednikami są na przykład wieżowce, w których swoje siedziby mają różne urzędy, duże firmy lub korporacje międzynarodowe. Przestrzeń może być również naznaczana wtórnie. Przykładem mogą być zarówno działania mieszkańców Brazylii, którzy siedzibę Izby Deputowanych określili jako wielką michę, z której politycy wyjadają dochody państwa, jak i taktyki za pomocą których ludzie wydeptują ścieżki dopasowując w ten sposób narzucone i zaprojektowane odgórnie przejścia. Innym sposobem

jest naznaczanie całych dzielnic przez robotników lub artystów, którzy podejmują działania żeby móc poczuć się jak u siebie. Osiągają swój cel wówczas, kiedy dochodzi do przekształcenia zarówno charakteru, jak i atmosfery dzielnicy. Jeszcze innym działaniem w odniesieniu do przestrzeni może być jej przyswajanie, a więc proces, w którym zachodzi pewne sprzężenie zwrotne. Z jednej strony bowiem użytkownicy adaptują się do zastanej przestrzeni, ale też tę przestrzeń adaptują do siebie uwzględniając swoje potrzeby, oczekiwania, wyznawane wartości i mając na uwadze wyobrażenia jej dotyczące. Takie wprowadzanie „poprawek” odbywa się zazwyczaj spontanicznie i nie jest także sformalizowane [2010:24-25].

Naznaczanie sztuką praskiej przestrzeni według moich respondentów odbywa się na dwa sposoby:

**Respondent 17:** W tym takim obszernym worku są i takie duże realizacje murali, które są często i kosztują wiele tysięcy i to są dzieła ze środków publicznych, samorządowych, z dużych festiwali, albo z kolei takich, które sponsoruje biznes, a nie są reklamą, albo takich, które są reklamą już stricte, no po takie dzieła, które legalnie, a nawet nielegalnie powstają całkowicie oddolnie.

Prace powstające z inicjatywy oddolnej artystów cechuje oprócz formatu także większa tymczasowość:

**Respondent 17:** Wokół nich [murali – A.R.] jest dużo tak zwanej drobnicy, pomniejszych dzieł, które ja też bardzo lubię. One najczęściej się zmieniają, najczęściej tworzą je artyści związani z Warszawą. To jest taki najbardziej dynamiczny ruch, rzeczywiście. Trudno jest za nim nadążyć bo to są jakieś vleпки, drobne tagi, małe wizerunki, małe napisy. Często pojawiają się i znikają, ale to są rzeczywiście, one pokazują, które miejsca są dla artystów interesujące. Szczególnie ten rejon Stalowej, 11 Listopada jest takim obszarem, który jest takim mam wrażeniem teraz hot dla tych artystów.

Murali na Pradze Północ powstało do tej pory wiele i chociaż respondenci o tym nie wspomnieli, prace te również cechuje ulotność ze względu chociażby na remonty kamienic lub dostawiane przez deweloperów plomby nowych budynków. Poza tym tematyka oraz okoliczności powstania tych dzieł, ze względu na tak dużą różnorodność, wymagają pewnego usystematyzowania. Respondenci mieli kłopot z dokonaniem jasnego podziału murali, nawet według kryteriów własnego uznania. W zasadzie tylko jeden z nich zaproponował koncepcję na uporządkowanie tego, co w obszarze murali dzieje się na przestrzeni lat:

**Respondent 16:** Mi przychodzą do głowy trzy takie fale w zasadzie. Pierwsza fala to Fundacja VlepVnet, która powstała po to, żeby promować sztukę ulicy, ale taką, bardzo taką surową, często wywodzącą się z graffiti, ale

bardzo taką abstrakcyjną, która miała swoją siedzibę, taką pracownię na początku na Pradze Północ. I tam zaczęły powstawać murale, w ramach takiej kolaboracji, projektu Masmix. To było pierwsze takie działanie w latach dwutysięcznych, 2008, 2009 o ile dobrze pamiętam. Potem, i to były takie dzieła artystów, którzy wjechali z zewnątrz i to może myślę, że mogło być faktycznie niezrozumiałe, z jednej strony nawiązanie do takiego surowego graffiti, a z drugiej strony też i do abstrakcji, do takich jakiś kształtów i ikon, które nie układały się w jakiś prosty i czytelny obraz. Ci artyści potem wyemigrowali do Śródmieścia, ale to był taki pierwszy krok, pierwsza fala.

po tym czasie dokonała się pewna zmiana, a przełomem były prace tworzone wspólnie z dziećmi z Pragi Północ:

**Respondent 16:** Drugi krok to rok 2012, nadchodzące Euro 2012, różne działania w dzielnicy. Największy to budowa Stadionu Narodowego, Remont Dworca Wschodniego. Małym finansowo działaniem, ale dużym w kontekście street artu był taki projekt Urzędu Dzielnicy Praga Północ. Zaproszono czterech dużych artystów z różnych krajów, współpraca z dziećmi, nastolatkami, z którymi pracują streetworkerzy ze Stowarzyszenia GPAS Praga. I ci artyści łącznie z tą młodzieżą wymyślają a potem malują wspólnie 4 murale w dzielnicy, które mają ubarwić uatrakcyjnić te miejsca w związku z dużym napływem turystów na Euro. Rzeczywiście te dzieła powstały. Do tej pory wszystkie te dzieła wiszą na ścianach w różnych stanach. Jedno z tych dzieł to największy mural na Pradze z gęsią, przy Brzeskiej. To namalował Diego Miedo z Włoch. To była dla mnie druga fala, że widać, że te murale były takie dziecięce, ale ci artyści przefiltrowali je oczywiście przez swoją wrażliwość, ale każdy mural to była jakaś opowieść, bardzo, bardzo ciekawa, często złożona. Jeden z nich, mural przy ulicy Małej, który namalował artysta z Francji Eltono, to był alfabet złożony z figur geometrycznych, tak. Złożony przez te dzieciaki, przez niego. Więc forma tych murali jest bardzo ciekawa, one, czy ta koncepcja, one nie były jakoś formalnie super dopracowane, to nie były obrazy jakieś dzieła sztuki, ale dla mnie to są chyba najciekawsze dzieła, jeśli chodzi o opowieść jaką mają w sobie i o to co można z nich odszyfrować.

i kolejnym etapem były już według respondenta prace powstające w ramach odbywającego się co roku dużego festiwalu sztuki ulicy:

**Respondent 16:** No i trzecia fala, to już takie duże murale festiwalowe, w ramach takiego największego festiwalu Street Art Dopping, który organizowała Fundacja Do Dzieła.

Natomiast poddanie analizie jakościowej wybranych artykułów prasowych opublikowanych w latach 2010-2021 w gazetach, czasopiśmie lub na portalach internetowych pozwoliło na wyróżnienie kilku kategorii. Pierwszą z nich jest „Kontekst miejsca” z pracami: „Opór”/„Grzejnik”, „Kajaki”, „Świątynia”, „Chodź na Pragę”, „Moda na Pragę”, „Targowisko”, „Jamnik” i „Przy miśkach”.



W 2017 roku w ramach Street Art Doping przy ulicy Równej 9 hiszpański artysta Escif maluje mural przedstawiający ogromny grzejnik, nad którym zamieszcza słowo „opór”. Jako, że Escif jest znany z tego, że tworzy prace zaangażowane zarówno społecznie, jak i politycznie oraz nawiązujące do specyfiki okolicy, w której powstają, jeszcze przed rozpoczęciem festiwalu, media chętnie podkreślają wyjątkowość tego artysty. W Rzeczpospolitej Ada Michalak pt.: *Kaloryfer zagrzewa do stawiania oporu globalizacji* wspomina o tym, że po przyjeździe do Polski Escif, jeszcze przed przystąpieniem do pracy, chcąc poznać charakter i historię, nie tylko Pragi Północ, ale i Warszawy, odwiedził między innymi Muzeum Warszawskiej Pragi oraz Muzeum Powstania Warszawskiego, a także dużo spacerował po mieście. Rzeczywiście, należy on do tych artystów, którzy w swoich pracach uwzględniają kontekst miejsca i cały czas pozostają wierne miastu. Escif bowiem nie przenosi swojej twórczości do galerii, tłumacząc to tym, że taki zabieg zabija sztukę. Najwięcej jego prac można znaleźć na ulicach Walencji i są to głównie malowidła, co ciekawe w wielu przypadkach powstałe nielegalnie, będące krytyką kapitalizmu i konsumpcjonizmu [08.10.2017]. Dwa lata przed jego przyjazdem do Polski, tygodnik Polityka opublikował obszerny tekst autorstwa Sebastiana Frąckiewicza zatytułowany *Escif i jego zaangażowany street art* zawierający parę wspomnień Mariusza Warasa<sup>63</sup> na temat poznanego na festiwalu w Bergen Escifa, z którym potem także wspólnie malował w Bergen. Waras zapamiętał go jako spokojnego, skromnego i nienarzucającego się artystę, który chociaż tworzy prace zaangażowane, to zdecydowanie daleko mu do typowego ideologa. Zamiast mówić o swoich poglądach, po prostu maluje na ścianach [03.02.2015].

Mural przedstawiający grzejnik z napisem „opór” powstał na Pradze Północ również nieprzypadkowo. Artysta w wypowiedzi dla mediów podkreślał, że inspiracją była dla niego świadomość, że ta dzielnica stanowiła ważny punkt oporu w trakcie II wojny światowej, a to co zwróciło jego uwagę, to budynki noszące ślady historii i mierzenia się z okupacją. Najpierw nazistowską, potem sowiecką, a obecnie kapitalizmem. To ten ostatni proces unaocznia, według Escifa, toczący się na tym terenie proces rewitalizacji, który dewastuje stare fasady inicjując w ten sposób gentryfikację. Mural ma pobudzać do przeciwstawienia się globalizacji, analogicznie do tego, jak kaloryfer pozwala przezwyciężyć ciężką zimę [<https://www.twoja-praga.pl>].

Istotność tematyki tej pracy podkreślana była również przez jednego z respondentów:

---

<sup>63</sup> Mowa o Mariuszu Warasie (M-City) w dalszej części pracy.

**Respondent 17:** A jeszcze później przy ulicy Równej powstał taki mural, który namalował artysta z Hiszpanii, który ma takie mocno rewolucyjno – lewicowe swoje poglądy w tych dziełach i namalował tam kaloryfer z takim napisem opór po polsku, jako tytuł dzieła, który miał być komentarzem do rewitalizacji, w ramach której o to dzieło został poproszony. Tak, w sensie, że jak ci mieszkańcy kamienicy, którzy są rewitalizowani, w dużej mierze są milczący, niemi, nie mają głosu, są przedmiotem, obiektem rewitalizacji. Tak więc takim symbolem oporu wobec rzeczywistości, jest ten grzejnik, tak jak symbolem oporu wobec rzeczywistości mieszkania w kamienicy zimą bez centralnego ogrzewania jest grzejnik, taki piecyk olejowy. To było dla mnie ciekawe już w takim nurcie mówienia o tych którzy już nie mają głosu.

Fotografia nr 65: Mural „Opór”/”Grzejnik”



Źródło: fotografia własna

Rok później na ścianie trzypiętrowej kamienicy przy ulicy Panieńskiej 3<sup>64</sup>, powstaje mural Radka Skrzypczyka, absolwenta Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, pt. „Kajaki”. Sama kamienica wzniesiona została jeszcze w latach 30. XX wieku według projektu Ludwika Tokara, a jej właścicielem był Jan Ignacy Kerntopf, założyciel warszawskiej wytwórni fortepianów i pianin. W 1945 roku, działając na podstawie dekretu Bieruta, przekazano kamienicę na własność miasta i dopiero ponad sześćdziesiąt lat później zwrócono ją spadkobiercom. W 2012 roku na podwórkach kamienic Panieńska 3, a także sąsiednich 3a oraz 5 rozpoczęły się prace rewitalizacyjne w ramach projektu Blok, podwórko, kamienice - ożywiły się dzielnice, współfinansowanego ze środków Unii Europejskiej z Europejskiego Funduszu Społecznego w ramach Programu Operacyjnego Kapitał Ludzki. Głównym celem działań prowadzonych na terenie trzech dzielnic: Targówka, Pragi Południe oraz Pragi Północ, była intergracja i przeciwdziałanie wykluczeniu społecznemu mieszkańców wybranych obszarów kryzysowych poprzez między innymi zachęcanie ich do partycypowania w inicjatywach dotyczących ich najbliższego otoczenia. Były to w głównej mierze prace związane z zielenią, małą architekturą i rewitalizacją ogródków<sup>65</sup>. Niemalże równolegle, na bocznej ścianie kamienicy przy Panieńskiej 3, powstał mural „Marchewka z groszkiem”<sup>66</sup>, który w związku z remontem kamienicy w 2017 roku przestał być widoczny [Szymański 2017:21; [www.monopolwarszawski.pl](http://www.monopolwarszawski.pl); <https://um.warszawa.pl>; [www.twoja-praga.pl](http://www.twoja-praga.pl)].

Dwa lata przed powstaniem muralu ukazuje się artykuł Martyny Śmigiel pt. *Kajaki i drzewa w miejsce marchewki z groszkiem* zapowiadający tę oddolną inicjatywę, w którą angażują się członkowie wspólnoty mieszkaniowej na ulicy Panieńskiej, chcący kontynuować tradycję promowania sztuki w przestrzeni publicznej. Tym razem jednak, mając na uwadze fakt, że opinie społeczności lokalnej na temat poprzedniego malowidła były podzielone, projekt „Kajaków” uwzględnia już kontekst miejsca, zarówno w wymiarze architektonicznym, jak i społecznym. Nawiązuje bowiem nie tylko do architektury budynków, ale przywodzi na myśl bogate tradycje związane z bliskością Wisły i istniejących w okolicy klubów sportowych. Inicjator tej akcji podkreśla, że pomysł był konsultowany ze wszystkimi mieszkańcami:

---

<sup>64</sup> Kamienica Ignacego Kerntopfa przy ulicy Panieńskiej 3 to jeden z trzech budynków (obok kamienicy rotmistrza Sereżyńskiego na Panieńskiej 3a oraz kamienicy na Panieńskiej 5) stanowiących jeszcze przedwojenną zabudowę [Szymański 2017:21].

<sup>65</sup> W ramach projektu przewidziano również inne działania, takie jak: Kluby Młodzieżowe, Klub Integracji Społecznej, Poradnia Rodzinna i Młodzieżowa, różnego rodzaju gry miejskie, rozgrywki piłkarskie czy spotkania taneczne [<https://um.warszawa.pl/>].

<sup>66</sup> Jego twórcą jest artysta IXI COLOR.

„(...) Spytałem mieszkańców, czy podoba im się mój pomysł. Wielu ma tradycje wodniackie, ich przodkowie byli członkami towarzystw wioślarskich czy kajakowych. Natychmiast to podchwycili” [GW Gazeta Lokalna – Warszawa 08.08. 2016].

Wtedy właśnie mieszkańcy zakładają zbiórkę na platformie finansowania społecznościowego OdpalProjekt.pl w modelu „bierzesz ile zbierzesz”, w którym pomysłodawcy projektów mogą realizować swoje inicjatywy bez względu na to czy osiągnęli założony cel, czy nie. Chcą w ten sposób zapewnić sobie fundusze na nowy mural „Kajaki”<sup>67</sup>:

„Chcemy pokazać, że oddolne sąsiedzkie inicjatywy mogą mieć wpływ na jakość przestrzeni publicznej, przypomnieć warszawiakom świetne polskie wzornictwo i zwrócić uwagę na tradycję sportowych aktywności nad Wisłą, które mamy nadzieję niebawem powrócą!” [https://odpalprojekt.pl].

#### Fotografia nr 66: Mural „Kajaki



Źródło: fotografia własna

---

<sup>67</sup> Projekt Radka Skrzypczyka jest inspirowany drzeworytem Wandy Telakowskiej – polskiej artystki, graficzki, założycielki Instytutu Wzornictwa Przemysłowego. Drzeworyt zdobił okładkę książki „Szlaki wodne Polski” [Heinrich 1935].

Praga Północ oprócz tradycji wioślarskich ujmuje także zderzeniem nowoczesności z tradycją. Mamy więc tutaj z jednej strony drugą linię metra, deweloperów stawiających nowe budynki w postaci plomb lub całych osiedli, z drugiej „przybrudzone, szorstkie, lecz obdarzone aurą autentyczności ulice i zaułki (...)” [Iwona Bojadziejewa 2016:72], postindustrialną architekturę, zniszczone budynki wzniesione jeszcze przed wojną oraz kapliczki z figurą Matki Boskiej, obecne niemal na każdym praskim podwórku, fasadzie lub klatce schodowej. W wydanym z okazji 370-lecia Pragi Północ przewodniku zatytułowanym Szlakiem praskich kapliczek, w „Słowie od Burmistrza” czytamy:

„Praga słynie z podwórkowych i ulicznych kapliczek. Wiele kamienic miało również rzeźby i obrazy sakralne Matki Boskiej, Chrystusa i Świętych umieszczone w niszach elewacji frontowej lub podwórkowej nieruchomości. Możemy natknąć się także na kapliczki czy ołtarzyki zaaranżowane wewnątrz samych klatek schodowych. Niektóre z nich nie przetrwały niestety do naszych czasów. Nadal jednak możemy podziwiać na Pradze-Północ ponad sto kapliczek, które utrzymywane i zabezpieczane są staraniami mieszkańców budujących w ten sposób poczucie wspólnoty i odpowiedzialności za swoje miejsce zamieszkania” [Gajewski, Głowacka, Kasprzak 2018:5-6].

Fotografia nr 67: Ściana od strony podwórka jednej z praskich kamienic. W fasadzie Matka Boska



Źródło: fotografia własna

To właśnie to praskie zderzenie nowoczesności i postępu z tradycją stało się inspiracją dla urodzonych w Hamburgu, ale mieszkających i pracujących w Berlinie, dwóch braci, Christopha i Florina Schmidtów, znanych jako duet „Low Bros”. Ich mural „Świątynia” znajdujący się przy ulicy Małej 8 powstał w 2018 roku w ramach Street Art Doping. „Low Bros” przyznali, że mieli potrzebę zabrania głosu w imieniu swojego pokolenia, chcąc przy okazji zaproponować coś swojego miastu, które w ich mniemaniu jest reprezentantem jedynie tych starszych pokoleń. I chociaż uważali, że wszechobecne na Pradze „ikony katolickie” w postaci kapliczek czy świątyń pozbawione są jakiegokolwiek mocy sprawczej, to warto się nimi posłużyć chociażby ze względu na ich znaczenie dla tożsamości historycznej tego miejsca, oraz okolicznych mieszkańców. Kaplica zatem stała się dla nich punktem wyjścia, fundamentem do zbudowania czegoś, co pozwala na pojawianie się nowych wizji. Dlatego, że ich zdaniem wychowani w cyfrowym świecie młodzi ludzie przywykli do korzystania i przeglądania wielu warstw informacji [<https://fundacjadodziela.org>].

„Górna warstwa w naszej pracy pokazuje abstrakcyjne zdjęcie sanktuarium Matki Bożej w otoczeniu kwiatów. Ta mozaika pikseli jest zaproszeniem do układania świata swojej idei, świata XXI wieku” [<https://fundacjadodziela.org>].



Fotografia nr 68: Mural „Świątynia”



Źródło: fotografia własna

W 2019 roku, tym razem na ścianie kamienicy przy ulicy 11 listopada, powstaje kolejny ważny dla Pragi mural. Ważny z dwóch powodów. Po pierwsze sami mieszkańcy w głosowaniu decydują o jego lokalizacji oraz haśle, które się na nim pojawia. Po drugie tekst na muralu to tytuł utworu muzycznego, opowiadającego historię o życiu po „drugiej stronie Wisły”, którego kompozytorem jest Artur Gold, a autorem słów Tadeusz Stach. Pierwszy raz wybrzmiał on w 1930 roku podczas rewii „Uśmiech Warszawy” wystawianej w teatrze Morskie Oko i bardzo

szybko stał się hymnem Pragi, który do dziś usłyszeć można w aranżacjach między innymi Staśka Wielanka, Kapeli Czerniakowskiej, Meneli czy Kapeli Praskiej. To tę melodię jako pierwszą wybił na budynku liceum im. Władysława IV na Pradze odnowiony, w 2020 roku, zegar, a dwa lata wcześniej wygrywał ją na balkonie, u zbiegu ulic Targowa i Wileńska, Kazimierz Nitkiewicz z Orkiestry Sentymentalnej [<https://culture.pl>].

Mural „Chodź na Pragę” zaprojektował Tomasz Biernat, a namalowała go firma „Walart” i miał być czymś, co mieszkańcy otrzymają w ramach rekompensaty za utracony, w wyniku prac deweloperskich, mural „Kocham Pragę”. Ta ostatnia sprawa wywołała reakcję lokalnych aktywistów i mieszkańców, co znalazło odzwierciedlenie również w mediach. Zaczęły ukazywać się materiały medialne w dość charakterystyczny sposób opisujące stosunek mieszkańców do muralu, jak ten w MetroWarszawa pt. *Inwestycja deweloperska przesłoni ulubiony mural mieszkańców Pragi autorstwa Marty Popławskiej*. Na początku tekstu czytamy, że budzi on „pozytywne emocje przechodniów i mieszkańców”, co zresztą przyznają sami mieszkańcy, podkreślając przywiązanie do muralu i stwierdzając, że tego typu prac na terenie dzielnicy jest niewiele [MetroWarszawa 01.09.2016]. Zresztą w dyskursie medialnym od początku podkreślano, że Praga Północ i mieszkańcy tracą coś szczególnego. Michał Wojtczuk w artykule *Zniknie mural "Kocham Pragę". Zasłoni go inwestycja budowana przez dewelopera* pisze o „charakterystycznym muralu”, który zniknie zasłonięty przez nową inwestycję [09.10.2019]. Radio Kolor pytało *Czy to koniec muralu 'Kocham Pragę'?* podkreślając, że nowy budynek zasłoni „słynny praski mural” oraz, że

Nie trzeba być mieszkańcem tej dzielnicy, aby doskonale kojarzyć mural z ul. Stalowej „Kocham Pragę”, który na stałe wpisał się w krajobraz prawobrzeżnej części Warszawy [12.10.2019].

W sprawę zaangażowało się również Stowarzyszenie Miasto Jest Nasze, które postulowało od początku na swojej stronie oraz w mediach, żeby znaleźć dla „słynnego” i „kultowego” praskiego muralu nową lokalizację. Całą akcję poparł sam autor pracy, a finansowanie zapewnił Dom Kultury Praga. W międzyczasie okazało się jednak, że jedno ze stowarzyszeń startujących w wyborach w swojej nazwie użyło sformułowania „kocham Pragę”, stąd z uwagi na kłopoty z prawami autorskimi usunięto to hasło z propozycji do głosowania i przeprowadzono je ponownie. Wówczas zwyciężyła opcja „Chodź na Pragę” [[www.twoja-praga.pl](http://www.twoja-praga.pl); <https://miastojestnasze.org>]. W roku 2020 deweloper stawiający plombę pomiędzy budynkami Stalowa 25 i 29 zapewnił, że na elewacji nowej inwestycji znajdzie się miejsce dla muralu „Kocham Pragę”. W wypowiedzi dla Rzeczpospolitej w artykule pt. *„Stalowa 27*



z *murałem*” przedstawiciel dewelopera podkreślał, że jako firma są świadomi specyfiki miejsca, w którym powstaje ich inwestycja:

„Chcieliśmy zachować ten symboliczny dla Pragi znak. (...) Realizując inwestycje w tak charakterystycznym miejscu, jakim jest warszawska Praga, staramy się w pełni szanować otoczenie. (...) Nowa inwestycja powinna służyć mieszkańcom, jednocześnie szanując historię. Jestem pewien, że uda nam się to między innymi dzięki takim gestom, jak przeniesienie charakterystycznego znaku „Kocham Pragę” na elewację naszego nowego budynku” [RP 24.02.2020].

W 2021 roku nad wjazdem do hali garażowej przy ulicy Stalowej 27 powstaje odtworzony mural „Kocham Pragę”.

Fotografia nr 69: Mural „Chodź na Pragę”



Źródło: fotografia własna

Fotografia nr 70: „Odzyskany” mural „Kocham Pragę”



Źródło: fotografia własna

Ten sam deweloper w 2020 roku na ścianie kolejnej swojej inwestycji przy ulicy Stalowej 39, sfinansował mural nawiązujący do funkcjonującego tutaj do lat 70. bazaru. Mieścił się on dokładnie pomiędzy ulicą Stalową i Strzelecką, a współcześnie nazywa się go bazarem Pachulskiego i Domańskiego. Nazwa pochodzi od dwójki jego założycieli: Władysława Pachulskiego i Andrzeja Domańskiego. Miejsce to istniało od 1911 roku, przetrwało wojnę i określane było czasem mianem „Spichlerza Nowej Pragi”. Kupić na nim można było w zasadzie wszystko: przed wojną głównie mięso albo ryby, którymi handlowali Żydzi, po wojnie artykuły spożywcze, ubrania, starocie, ale też perfumy, cygara, czy inne „delikatesy”

pochodzące z różnych zakątków świata. W weekendy dodatkowo handlowano tutaj różnymi zwierzętami hodowlanymi, a przede wszystkim gołębiami i kanarkami. Karolina Głowacka [2019] przytacza tekst, jaki ukazał się w wydaniu „Stolicy” z 1962 roku. Pisano w nim o występującym w okolicach bazaru nielegalnym handlu schwytanymi w sidła dzikimi ptakami oraz o procederze „przemaalowywania wróbli na kanarki” [2019:163]. We wspomnieniach mieszkańców bazar był miejscem szczególnym w tamtych czasach, panowała w nim wyjątkowa wręcz familijna atmosfera. Podkreślali, że najbardziej kolorowym miesiącem był wrzesień, kiedy wraz z rozpoczynającym się rokiem szkolnym targowisko jeszcze bardziej niż zwykle tętniło życiem. Pojawiały się na nim świeże warzywa i owoce, nabiał, drób, używane ubrania i sprzęt gospodarstwa domowego oraz gołębie. Z kolei wieczorami, po zamknięciu bazaru, teren ten stawał się placem zabaw dla dzieci [2019:161-163].

Praca Daniela „Chazme” Kalińskiego powstawała w oparciu o starą fotografię bazaru widzianego z lotu ptaka. Sam autor tak mówi o swojej pracy:

Bazar jest tu główną osią narracji, ukazuje się w formie bezpośredniej pocztówki ujętej w moją stylistykę. (...) Mieszają się tu formy bazarowe w różnych skalach tak, aby dały kompozycję geometryczną kojarzącą się z bazarem, który był pełnym wyrazu miejscem na kolorowej i nieco chaotycznej Pradze (...) [www.architekturaibiznes.pl].

Mural „Chazme” pomimo tego, że pozostawia odbiorcy możliwość dość swobodnej interpretacji, to wyraźnie, dzięki inspiracji geometrią, a także zastosowanej kolorystyce, świetnie łączy to co na Pradze nowe, z tym co jest tutaj od dawna. Doskonale zatem praca ta komponuje się z architekturą kamienic, jak i budynkiem, na którym powstała. Dość symptomatyczny jest fakt, że o muralu „Targowisko” właśnie w takim kontekście piszą serwisy związane z architekturą jak: Bryla.pl, Architektura&Biznes, Sztuka Krajobrazu czy Magazyn whiteMAD dla miłośników architektury, mody i designu.



Fotografia nr 71: Mural „Targowisko”



Źródło: fotografia własna

Ciekawym, uwzględniającym kontekst miejsca, a nawet bezpośrednio się do niego odwołującym przedsięwzięciem jest cykl murali jakie powstały z inicjatywy RSM „Praga”. Sama spółdzielnia na swojej stronie pisze, że od lat podejmuje różnego rodzaju działania, w tym niestandardowe, na rzecz promowania Pragi, wśród których pojawiają na przykład kolorowe malowidła na ścianach należących do niej budynków.

Najnowsza praca na Pradze Północ, której jedynym pomysłodawcą i realizatorem, tak jak w przypadku dwóch poprzednich, jest RSM „Praga”, ozdobiła w 2020 roku ścianę budynku przy ulicy Białostockiej 7. Przedstawia ona elegancką kobietę siedzącą przy kawiarnianym

stoliku, a jej francuski szyk jest nawiązaniem, zgodnie z tym co wybrzmiewa na stronie RSM „Praga”, do Paryża Północy, jak przed wojną nazywano Warszawę. Kobięcie towarzyszy pies i to kolejny raz kiedy na muralu RSM „Praga” pojawia się zwierzę. Praca dobrze wkomponowuje się w otoczenie również z uwagi na fakt, że po drugiej stronie znajduje się wejście na teren Konesera, niezwykle „modnego” miejsca na kulturalnej mapie Warszawy [www.twoja-praga.pl; www.rsmpraga.pl].

RSM „Praga” uzasadniając decyzję dotyczącą tematyki muralu podkreśliła, że:

„To, że Praga nieustannie się rozwija, a w ostatnich latach niesamowicie zmieniła swoje oblicze nie może zaprzeczyć nikt. Przez wiele rankingów Praga uznawana jest za najmłodniejszą dzielnicę w Europie, dla nas bezapelacyjnie zajmuje pierwsze miejsce. I właśnie dlatego powstał mural PRAGA JEST MODNA. Po to, aby uhonorować tę wyjątkową dzielnicę murałem” [www.rsmpraga.pl].

Pozostałe murale RSM „Praga” chociaż mają nieco odmienny charakter, jeszcze silniej nawiązują do miejsca lub okolicy, w którym się znajdują. Pierwszy z nich „Przy miśkach” mieści się na bloku przy Floriańskiej 14 i przedstawia praskie niedźwiedzie. Prawdziwe niedźwiedzie spędziły na Pradze około siedemdziesiąt lat. Ich wybieg znajdował się przy al. Solidarności i w zamierzeniu miał być reklamą dla mieszczącego się nieopodal ogrodu zoologicznego. To miejsce stało się jednak symbolem okolicy i punktem orientacyjnym dla spotykających się na Pradze Północ. Drugi mural zdobi boczną ścianę najdłuższego w linii prostej, liczącego 508 metrów, budynku w Warszawie zlokalizowanego na przeciwko Dworca Wschodniego. Malwidło powstało na jego pięćdziesięciolecie i prezentuje wijące się, długiego jamnika, mającego przypominać o rozmiarze tego obiektu. Na samym dole znajduje się napis informujący, że blok wzniesiony został w 1970 roku przez RSM Praga oraz, że jest on najdłuższym prostym budynkiem w Warszawie liczącym 508 metrów [www.twoja-praga.pl; www.rsmpraga.pl].

W materiale pt. *Jamnik na "jamniku". Mural na 50. urodziny najdłuższego bloku w Warszawie* Tomasz Urzykowski przytacza nazwy jakie temu budynkowi nadawali przez lata mieszkańcy. Znalazły się wśród nich takie określenia jak: jamnik, deska, długas, tasieciak czy mrówkowiec [GW 09.04.2020].

Fotografia nr 72: Mural „Praga jest modna”



Źródło: fotografia własna

Fotografia nr 73: Mural „Jamnik”



Źródło: fotografia własna

Kolejną kategorią jaka wyłoniła się w analizowanych materiałach to kategoria, którą nazwałam „Praca ze społecznością lokalną” zaliczając do niej następujące murale: „Alfabet”, „Wielka Gęś”, „Kolumny”, „Praska torebka”

W 2012 roku w ramach projektu kulturalnego „This Way”, realizowanego przez Fundację Vlep(v)net, Grupę Pedagogiki i Animacji Społecznej oraz stołeczny ratusz we współpracy z partnerami z Kijowa na ścianach praskich kamienic pojawiły się murale na EURO 2012. Pomysłodawcy projektu, inspirować się Mistrzostwami Europy w Piłce Nożnej 2012, chcieli zasygnalizować, że są ludzie, którzy z różnych względów nie będą mieli możliwości wejścia na trybuny i obejrzenia rozgrywek na żywo, ale pomimo, jak pisze Julia Mardeusz w artykule pt. *Warszawa Nie wiem, Legia, Mała*, że „(...) nie kupią drogich biletów, (...) może w ten sposób poczują atmosferę mistrzostw” [GW Metro-Warszawa 22.04.2012]. W tym przypadku ważny był kontekst miejsca z dominantą w postaci Stadionu Narodowego [<https://um.warszawa.pl>; <https://puszka.waw.pl>; [www.twoja-praga.pl](http://www.twoja-praga.pl)].

Pierwsza z realizacji, mural „Alfabet”, znajduje się przy ulicy Małej 4. Namalował go francuski artysta Eltono wraz z dziećmi<sup>68</sup> mieszkającymi na warszawskiej Pradze, podopiecznymi Grupy Pedagogiki i Animacji Społecznej – GPAS<sup>69</sup>. Praca przedstawia zapis różnych słów: imion, nazw ulic, miejsc, emocji, przeniesionych na ścianę za pomocą kolorowych szablonów - figur geometrycznych, wymyślonych przez artystę i dzieci. Jako drugi<sup>70</sup> powstał mural „Wielka Gęś”, który dzieci z GPAS stworzyły tym razem pod okiem włoskiego artysty Diego Miedo, na murze kamienicy przy ulicy Brzeskiej 14A. Mural przedstawiający wielką białą gęś, na której siedzą różne kolorowe stwory otoczone w otoczeniu zwierząt stał się według Stowarzyszenia Stacja Praga „niemalże ikoną street art’u na Pradze” [<https://stacjapraga.pl>]. Zresztą w identyczny sposób, „ikoną praskiego street’artu” określa tę pracę Muzeum Warszawskiej Pragi [<https://muzeumwarszawy.pl>; <https://um.warszawa.pl>; <https://puszka.waw.pl>; [www.twoja-praga.pl](http://www.twoja-praga.pl)]. Przy ulicy Stalowej 46 w tym samym czasie dzieci wraz z ukraińskim artystą Wulfusem Dmytro malują pracę pt. Kolumny”, na której dominują przewracane kolumny wraz z czerwonymi balonikami i siedzącym na jednej z kolumn gorylem mającym pilnować porządku. Kolejny, interesujący mural jaki powstał

---

<sup>68</sup> Dzieci uczestnicząc w cyklu warsztatów zorganizowanych przez fundację Vlep[v]net zostały przygotowane do pracy z artystami. Uczyły się techniki plakatu, szablonu czy sitodruku. Zakończeniem tych warsztatów było malowanie, z artystami, wielkoformatowych prac. Równoległe, podobne działania, realizowano na Ukrainie.

<sup>69</sup> GPAS to grupa streetworkerów pracująca z dziećmi na Pradze Północ. Ich podopieczni to dzieci zaniedbane wychowawczo, wagarujące, spędzające większość czasu w bramach, na podwórkach, klatkach schodowych, nierzadko korzystające z różnego rodzaju używek [<https://gpaspraga.org.pl>].

<sup>70</sup> W ramach projektu „This Way” na Pradze Północ powstał jeszcze jeden inny mural: Kolumny przy Stalowej 46.



w ramach tego projektu, to „Praska torebka”. Stworzyła go Zuzanna Młotek również we współpracy z dziećmi z GPAS na ścianie budynku przy ulicy Inżynierskiej 3. Przedstawia on wysypujące się z czerwonej torebki przedmioty, takie jak: nożyczki, kredki, klucze, żelazka czy różne części garderoby.

EURO 2012 było jedynie inspiracją dla organizatorów projektu „This Way”, bowiem z piłką nożną miał on tak naprawdę niewiele wspólnego. Jego celem były działania społeczne na rzecz dzieci z praskich kamienic oraz promocja sztuki w przestrzeni publicznej. W taki sposób przedstawiały to również media zwracając uwagę przede wszystkim na wątek udziału w tych działaniach dzieci z praskich podwórek oraz estetyzację przestrzeni. W artykule Juli Mardeusz pt. *Warszawa Nie wiem, Legia, Mała* w nagłówku pojawiają się informacje o „nieprzyjaznej” i „zapomnianej” okolicy, oraz o kolorowym muralu jaki pojawi się na elewacji „zniszczonej kamienicy” [GW Metro-Warszawa 22.04.2012]. W materiale *Wielka gęś przy Brzeskiej* z dnia 13 maja 2012 roku zamieszczonym na portalu TVN Warszawa już w samym leadzie czytamy, o tym, że dzięki muralowi „stara”, „obdrapana” kamienica stała się bardziej kolorowa, natomiast w dalszej części tekstu podkreśla się, że

„Organizatorzy chcą w ten sposób pokazać dzieciakom, że malowanie na ulicy, też może być sztuką, a nie tylko bazgrołami. Praskie dzieci, zamiast stać w bramach, mogą malować profesjonalne murale” [TVN Warszawa 13.05.2012].

Na tę grupę murali, a przede wszystkim na okoliczności w jakich powstały zwracają uwagę sami artyści:

**Respondent 5:** Bardzo mi się podobają murale zrobione we współpracy z młodzieżą praską. Też na Małej jest zrobiony przez artystę bodajże z Litwy, nie pamiętam dobrze, kurde, Eltono, Eltono. Na Brzeskiej jest też zrobiony chyba przez artystę z Meksyku, który przyjechał tu pracować z młodzieżą. Te wszystkie obrazki zostały namalowane przez dzieciaki, on zrobił z tego kompozycję. Dzieciaki na podnośniku wjeżdżały, malowały. Bardzo mi się to podoba.

**Respondent 4:** Są takie murale robione z dziećmi i to jest wielka wartość dodana sztuki jak dla mnie. Fajnie jak sztuka pełni jakieś funkcje. Świetna idea, świetny pomysł i wielkie brawa dla pomysłodawców.

Fotografia nr 74: Mural „Alfabet”



Źródło: fotografia własna



Fotografia nr 75: Mural „Wielka Gęś”



Źródło: fotografia własna

Fotografia nr 76: Mural „Kolumny”



Źródło: fotografia własna



Fotografia nr 77: Mural „Praska torebka”



Źródło: fotografia własna

Trzecią kategorię praskich murali nazwałam w następujący sposób: „Street Art Doping czyli znani artyści na Pradze i turystyczne atrakcje”, a autorzy, o których warto powiedzieć kilka słów to 1010, Conor Harrington, Mariusz Waras, Tankpetrol, Kidghe i ZBIOK.

Sławek „Zbiok” Czajkowski w materiale „*Odpusty i murale*” w Dwutygodnik.com w rozmowie z Pauliną Wrocławską powiedział kiedyś:

„Nie jestem przeciwnikiem festiwali, ale niestety większość z nich traktuje murale bezrefleksyjnie, jako dekorację lub jako podkreślenie faktu, że odbyła się taka czy inna impreza. Powstają wtedy spadochrony, czyli prace, które mogłyby równie dobrze powstać gdziekolwiek indziej, ale spadają akurat tutaj, bez szacunku dla miejsca, dla otaczającej architektury. Taki mural oczywiście dobrze funkcjonuje w internecie, gdzie oglądamy sam obrazek na

budynku, ale jako obraz, który funkcjonuje w mieście, zazwyczaj jest nietrafiony” [<https://www.dwutygodnik.com> 02.11.2013].

W podobnym tonie na temat festiwalowych murali wypowiada się jeden z moich rozmówców. Zauważając brak dbałości o kontekst miejsca, zwraca uwagę jednak na pewne korzyści:

**Respondent 16:** To są rzeczywiście często dzieła dużych artystów, nie tylko z Polski, kosztowne, festiwalowe. Wiele z nich rzeczywiście w ogóle się nie wiąże z otoczeniem i z powodzeniem mogłyby powstać równie dobrze w innym miejscu. Nawet niektóre należą do takiej serii, które powstają w różnych miastach na świecie. Więc totalnie nie ma to znaczenia, że wiszą akurat tam. Natomiast pojawienie się ich nadaje nowego kontekstu miejscu, czyli tak jakby jest, skłania do dyskusji. Więc to, że się pojawiają w tym kształcie też jest ciekawe.

Prace, które powstały na Pradze Północ, między innymi w ramach Street Art Doping faktycznie, w większości, nie nawiązują do dzielnicy, jej historii, ważnych miejsc czy architektury. Wyjątkiem jest wspomniana już wcześniej praca duetu Low Bros pt. „Świątynia” znajdująca się przy ulicy Małej 8. Z drugiej strony na Pradze chętnie malują artyści o międzynarodowym zasięgu, a fakt ten podkreślają w mediach oraz na swoich stronach internetowych organizatorzy Street Art Doping i władze Dzielnicy. Jest jeszcze jedna ważna kwestia, na którą zwraca uwagę Zbiok, a mianowicie funkcję jaką sztuka pełni w przestrzeni publicznej. Co prawda, nie posiada ona mocy, dzięki której mogłaby bezpośrednio wpływać na poprawę jakości życia mieszkańców starych, zniszczonych kamienic, to jednak według niego powinna prowokować i skłaniać ludzi do namysłu nad swoim najbliższym otoczeniem i podejmowaniem działań na rzecz jego jakości [<https://www.dwutygodnik.com> 02.11.2013]. Trzy lata później, w w.sztukapubliczna.pl, ukazuje się rozmowa Zbioka z Magdą Grabowską, w której artysta poddaje w wątpliwość przekonanie, że sztuka zobowiązana jest do pełnienia jakiegokolwiek konkretnej funkcji, która głównie ogranicza sztukę, jej impet i zdolność polaryzacji ludzi. Wówczas staje się bowiem niczym więcej jak tylko zwykłą ilustracją albo dizajnem. A nie o to przecież chodzi. Sztuka powinna być widoczna, dostrzeżona, a artysta oczekuje, że zatrzyma ona, chociaż na chwilę, odbiorcę, przechodnia i wszystkich poruszających się w przestrzeni publicznej oraz ją użytkujących. Sztuka, nawet jeśli się nie podoba, ma skłaniać do przemyśleń i refleksji. I to właśnie według Zbioka stanowi jej kwintesencję [2016]. Dużo dalej w swoich rozważaniach idzie Sebastian Frąckiewicz w rozmowie z Moniką Stelmach dla Wysokich Obcasów. W materiale pod wymownym tytułem: *Grzechy muraloży: często obrazy nie budzą żadnych refleksji, tylko mają sprawić, żeby*

było "ładnie" wyraźnie wskazuje na fakt, że festiwale narzucają pewne tempo pracy, w związku z czym artyści w zasadzie nie mają czasu na dokładne poznanie okolicy czy rozmowy z mieszkańcami. W związku z tym starają się podejść do zadania w sposób zachowawczy, „żeby się nie zbłąźnić”, czego efektem są zazwyczaj kolorowe, neutralne treściowo obrazki, których głównym zadaniem jest to „żeby było ładnie” [29.11.2015].

Dobrze te prawidłowości obrazuje między innymi festiwal Street Art Dopping, którego edycja odbywająca się w 2015 roku okazała się ważnym momentem dla prawobrzeżnej części Warszawy, kiedy to Praga Północ i Praga Południe zyskały aż pięć nowych murali. Na stronie Urzędu Dzielnicy Praga-Północ m.st. Warszawy pisano wówczas, że namaluje je „pięciu artystów, którzy wyznaczają nowe kierunki w sztuce, nie tylko w przestrzeni publicznej: 1010, CT, 108, Ernesta Zacharewica i Conora Harringtona” [<https://pragapn.um.warszawa.pl>]. Media w tamtym okresie również podkreślały ten fakt, a także międzynarodowy charakter wydarzenia, o czym świadczyć mogą chociażby tytuły materiałów ukazujących się w związku z nim. Na portalu Warszawa naszemiasto.pl w artykule Piotra Wróblewskiego pt. *Artyści z całego świata robią murale na Pradze. Trwa festiwal Street Art Dopping*, zwrócono uwagę na udział w tym wydarzeniu artystów o międzynarodowym zasięgu i fakt namalowania przez nich prac wyznaczających na Pradze swego rodzaju szlak, którym podążać będą turyści przyjeżdżający do Warszawy. Podobny wątek pojawia się w wypowiedziach jednej z moich respondentek, która zauważa, że zarówno murale, jak i ich autorzy przekładają się na większą „widoczność” dzielnicy oraz ściągają turystów zarówno tych z Polski, jak i zagranicy.

**Respondent 12:** No myślę, że totalnie ma znaczenie dla dzielnicy, no bo dzielnica wygląda inaczej, mniej ponuro, jest bardziej kolorowo. Murale znanych artystów ściągają turystów z innych dzielnic, z innych miast czy krajów, którzy mogą sobie odczarować wizerunek tej dzielnicy, może nawet się w niej zakochać i postanowić przeprowadzić, albo coś tu robić.

**Respondent 14:** Po ich pojawieniu się [murali w ramach Street Art. Dopping 2015 – A.R.] ja sam zauważyłem, że większość takich dużych agencji turystycznych w Warszawie dołączyła do swojej oferty albo uzupełniła swoją ofertę wycieczek o Pragę, Warszawę alternatywną, bohemę warszawską. Tak, taką wycieczkę na Pragę, gdzie ważnym motywem były właśnie te murale w ramach Street Art Dopping.

Wracając jeszcze do artykułu Piotra Wróblewskiego pt. *Artyści z całego świata robią murale na Pradze. Trwa festiwal Street Art Dopping*, warto dodać, że zapytana przez dziennikarza przedstawicielka organizatorów, podkreślała, że chociaż przez długie lata ta część Warszawy była silnie niedoceniana, to zgodnie z jej obserwacjami i doświadczeniem, jest ona

bardzo dobrym miejscem do prowadzenia kreatywnych działań. Według niej, powstające w ramach edycji 2015 festiwalu murale dodają Pradze nie tylko kolorytu, ale również nawiązują do jej specyfiki [Warszawa naszemiasto.pl 16.07.2015]. Na pewien trend polegający na uwzględnianiu kontekstu miejsca w pracach powstających w ramach festiwalu zwraca zresztą uwagę jeden z respondentów:

**Respondent 15:** W kontekście samego festiwalu Street Art Doping mam taką refleksję, to znaczy zauważyłem że co roku, ponieważ te murale przybywały rok po roku, że głosy jak się pojawiały, czemu wrzucacie dzieło, które w ogóle się nie odnosi do kontekstu miejsca, to dotarło do twórców tego festiwalu. I rzeczywiście to był taki bardzo, bardzo ciekawy case, że w jednym miejscu na rogu ulicy Strzeleckiej i Środkowej rok po roku powstawały trzy murale. Każdy malował inny artysta z innego kraju. Ja widziałem dokładnie tę ewolucję, że ten pierwszy mural w ogóle nie miał żadnego kontekstu, czyli ten mural Connora Hurringtona. Mural późniejszy Ernesta Zacharevica z Litwy miał na swoim wizerunku wątek dzieci wchodzących po globusie i jakąś metkę ze znaczkami Legii Warszawa, na prośbę kogoś, kto rzekomo podszedł do artysty i poprosił o to. Mural jeszcze późniejszy Sebastian Velasco z Hiszpanii, na tym samym budynku, tylko na innej ścianie, to był wizerunek, taki portret człowieka w kapturze na tle miejsca na Pradze, na tle, to chyba samochodu, nie pamiętam Polonez, czy duży fiat, nie pamiętam. Taki wizerunek polski, warszawski, praski.

Inna z respondentek wspomina moment powstawania muralu Zacharevica i zwraca uwagę na to, jak ważne jest dla mieszkańców to, kiedy artyści nie tylko uwzględniają kontekst miejsca, ale i odpowiadają na ich sugestie, nawet jeśli tylko w symboliczny sposób:

**Respondent 6:** Pamiętam Ernesta Zacharevica, który tam przez tydzień codziennie siedział na rusztowaniu, no to tak go molestowali, ale on świetnie sobie z tym radził. Jego cały czas molestowali żeby Legię namalował. I ostatecznie się pojawiło na koszulce dzieciaka, małą „eleczkę” domalował. Także oni [mieszkańcy – A.R.] to później pokazywali i opowiadali jakby ta „elka” była na całą ścianę. To było super ważne, że ktoś posłuchał ich zdania. (...) Świetnie jak taki mural na przykład który powstaje jest uzgadniany z ludźmi, że oni mają swój wpływ, że nie czują, że ktoś im przyszedł i namalował, tylko, że mogą się wypowiedzieć czy im się to podoba, mogą w tym wziąć udział, mogą właśnie chociażby przymolestować tego artystę o tą eleczkę legijną. Tak żeby czuli z tym jakieś powiązanie. Żeby czuli, że to jest dla nich.

W mediach ukazywały się dość liczne wzmianki o poszczególnych muralach<sup>71</sup> i ich autorach, jak na przykład ten w lokalnym wydaniu Gazety Wyborczej pod tytułem *Wielka*

---

<sup>71</sup> Omawiam jedynie dwa z pięciu murali, które powstały w ramach siódmej edycji Street Art Doping po pierwsze dlatego, że właśnie one cieszyły się największą „popularnością” w mediach, a po drugie pozostałe murale, albo już nie istnieją (mural „Plac zabaw” Ernesta Zacharevica na ścianie kamienicy przy ulicy Stalowej 41), albo pozostają poza obszarem mojego zainteresowania, znajdują się bowiem w sąsiedniej dzielnicy Praga Południe (jak dwa murale przy ulicy Andrzeja Frycza - Modrzewskiego).



*dziura w kamienicy na Pradze. To mural znanego artysty [GW 17.07.2015]. Rzeczywiście autorem pracy „Dziura w całym” jest rozpoznawalny na całym świecie, pochodzący z Polski, artysta mieszkający i pracujący na stałe w Hamburgu. Jego znakiem rozpoznawczym są dziury i trójwymiarowe kształty na ścianach, zapraszające widza do wejścia w ciekawy świat graficznych iluzji i urzekających kolorów. Praski mural powstał na ścianie kamienicy przy ulicy Mackiewicza 1 i jest niesamowitą, sugestywną, stwarzającą wrażenie portalu, formą. Na stronie wydarzenia Street Art Doping organizatorzy napisali o pracach 1010 w następujący sposób:*

*„Malując (...) zaczyna od środka. Wychodzi od czerni, kładąc kolejne coraz jaśniejsze kolory, szukając dziury w całym. Jego murale stają w kontrze do zastanej, znanej materii miasta. Trzeba wejść aby zobaczyć czy cokolwiek kryje się w czerności?” [https://streetardoping.org].*

Fotografia nr 78: Mural „Dziura w całym”



Źródło: fotografia własna

Podobnie pisano o pierwszym muralu, który powstał w ramach VII edycji Street Art Doping. Materiał "Warsaw Fight Club". *Gwiazdy street artu na Pradze* zwracał uwagę na to,

że autor pracy – Conor Harrington - jest znanym na całym świecie, i to nie tylko z działań streetartowych, artystą. Tutaj również z ust jednej z organizatorek festiwalu padły słowa o specyfice i klimacie prawobrzeżnej strony Warszawy, które sprawiają, że artyści bardzo lubią tam pracować [<https://tvn24.pl/tvnwarszawa> 11.07.2015].

Mural „Warsaw Fight Club” Conora Harringtona, artysty pochodzącego z Irlandii, a na stałe mieszkającego w Londynie, którego prace można oglądać na płótnach w galeriach, gdzie osiągają wartość kilkudziesięciu tysięcy funtów, jak i w przestrzeni publicznej, powstał na ścianie budynku przy ulicy Środkowej 17. Przedstawia on dwóch ubranych w historyczne stroje mężczyzn, stojących naprzeciwko siebie w pozach przypominających pojedynki. Jeden z nich, stojący tyłem do odbiorcy, zadaje cios przeciwnikowi zakrywającemu twarz i wydaje się, usiłującemu wykonać unik. I właśnie ta praca od początku wzbudzała najwięcej kontrowersji. Jednym się podobała, inni widzieli w niej promowanie przemocy, jak na przykład Jacek Wachowicz radny Pragi Północ, który skierował do władz miasta oficjalną skargę w tej sprawie. Stołeczny Ratusz stał jednak na stanowisku, że to kwestia interpretacji i według Miasta jest to zdecydowanie przestroga przed używaniem siły [<https://pragapn.um.warszawa.pl>]. Spór rozstrzyga poniekąd sam Conor Harrington, który przekaz swojej pracy tłumaczy w sposób następujący:

„chciałem odczarować klasyczne malarstwo, w którym sprawujący władzę byli przedstawiani bardzo elegancko, posągowo. Chciałem zwrócić uwagę, że ich działania niosły jednak często wiele zniszczenia, co właśnie unaoczniam przedstawiając ich podczas walki” [Tygodnik TVP 12.07. 2020].

Pomimo takich wyjaśnień, media w dalszym ciągu uważnie przyglądają się wymianie zdań pomiędzy radnym a Miastem i pośrednio organizatorami Street Art Doping. Na przykład Piotr Halicki w artykule na Onet.pl pt. *Awantura o mural na warszawskiej Pradze. "Promuje przemoc"* przytacza wypowiedzi radnego, władz Warszawy oraz Fundacji Do Działa w kwestii spornego murala. Dla radnego Jacka Wachowicza ma on wyraźny przekaz ponieważ widać na nim „dwóch bijących się chłopów” oraz ociekającą czerwoną farbę jednoznacznie kojarzącą się z krwią. Dodatkowo, według radnego, mural pojawił się w miejscu, które Warszawiacy niesłusznie utożsamiają z rozbojami. To nie podoba się zarówno radnemu, jak i przywoływanym przez niego, mieszkańcom. Proponuje on w zamian sztukę promującą patriotyzm, sport czy polską kulturę, a na muralach wolałby widzieć marszałka Piłsudskiego lub Roberta Lewandowskiego. Wachowicz odnosi się również do całokształtu działań artystycznych na Pradze, uważając, że dzielnica stała się „poligonem doświadczalnym” oraz

przestrzenią dla realizacji różnego rodzaju wizji i pasji zagranicznych twórców. Głos w tekście zabierają również władze Warszawy podtrzymujące stanowisko, że dla nich praca jest przestrożą przez stosowaniem przemocy i tak jak inne murale, ma za zadanie „upiększać” przestrzeń. Natomiast przedstawiciel z Fundacji Do Dzieła zadaje pytanie czy obraz „Bitwa pod Grunwaldem” także promuje przemoc i w związku z tym powinno się zabronić jego oglądania? Ponadto dodaje, że w trakcie powstawania muralu nie dochodziły do nich jakiegokolwiek negatywne opinie ze strony mieszkańców [Onet Warszawa 21.07.2015].

Wydaje się jednak, że sprowadzanie street artu do prostego „upiększania” przestrzeni, jak miało to miejsce w przypadku wypowiedzi Władz Miasta dla Onet Warszawa [21.07.2015] pozostaje w sprzeczności z ideą street artu, na co zwracają organizatorzy Street Art Doping z Fundacji Do Dzieła. W artykule Natalii Bet pt.: *Mural na Pradze zachwycił warszawiaków, tymczasem jeden z radnych wolałby Chopina* możemy bowiem przeczytać:

„(...) prace artystów zapraszanych w ramach festiwalu Street Art Doping nie mają na celu "upiększania przestrzeni". - Ubolewamy, że street art w Polsce nie jest traktowany jako równoprawna dziedzina sztuki współczesnej, a wciąż kojarzona z "malunkami na zlecenie" - podkreśla. I dodaje, że: - Życzylibyśmy sobie żeby wśród władz, jak i mediów, świadomość na temat języka wypowiedzi artystycznej w przestrzeni publicznej była nieco głębsza. Życzylibyśmy sobie, by w materiałach dziennikarskich pojawiały się także wypowiedzi krytyków sztuki, którzy posiadają odpowiednią wiedzę na temat street artu” [Metro Warszawa 23.07.2015].

Interesującym wątkiem jest także powoływanie się jednej ze stron na niezadowolenie mieszkańców Pragi Północ. Pisała o tym już wcześniej Katarzyna Szydłowska – Greszta dla Tygodnika TVP w materiale o wymownym tytule *Niezła zadyma w stolicy. Na Pradze powstał „Fight Club”*:

„Mieszkańcy ul. Środkowej na warszawskiej Pradze nie kryją zadowolenia, że to właśnie oni mogą ze swoich okien oglądać nowy mural, który powstał w Warszawie. – Ja się znam trochę na malarstwie, ale tu nie wiem, kto wygra – mówi jeden z sąsiadów. Z kolei inny pyta, czy to walka między Irlandczykiem a Anglikiem, a jeszcze inny zapewnia artystę, że będzie stał na straży pracy i pilnował, żeby nikt jej nie zamalował” [Tygodnik TVP 12.07.2015].

Sprawę przewijającego się w sprawie, rzekomego oburzenia mieszkańców dzielnicy tematyką muralu, komentowali w mediach także artyści i społecznicy, tacy jak Bartosz Mindewicz scenarzysta i autor teledysków wytwórni płytowej Alkopoligamia.com, z którego doświadczeń wynika, że:

„(...) na Pradze wszelkie muralowe akcje i angażujące lokalną społeczność zawsze działały bardzo pozytywnie na otoczenie. W momencie, gdy usłyszałem, że mural namawia do przemocy to aż krew się we mnie zagotowała” [Metro Warszawa 23.07.2015].

Michał Szymański, autor tomu poświęconego Pradze Północ w cyklu Tajemnicze Miasto. Spacery po Warszawie, dość dosadnie podsumowuje medialne zamieszanie wokół muralu „Warsaw Fight Club” pisząc:

„Irlandzki mural ze Środkowej znajduje uznanie u większości osób, tylko nie u jednego z radnych – narzekał on, że obraz jest zbyt brutalny” [2017:171].

#### Fotografia nr 79: Mural „Warsaw Fight Club”



Źródło: fotografia własna

Podziwiając pracę Conora Harringtona po prawej stronie (czego nie widać na powyższej fotografii wykonanej przed rokiem 2020; chodzi o tę pustą ścianę budynku uchwyconą na zdjęciu) mamy kolejny mural jaki powstał w ramach festiwalu Street Art Doping (edycja 2020).

Fotografia nr 80: Dwa murale na jednym podwórku („Warsaw Fight Club” i „Moonlight Wolf”)



Źródło: fotografia własna



Fotografia nr 81: Mural „Moonlight Wolf”



Źródło: fotografia własna

Organizatorom wydarzenia udało się zaprosić do współpracy Mariusza Warasa, który na kamienicy przy ulicy Strzeleckiej 5 namalował pracę „Moonlight Wolf”. Waras jest profesorem w Akademii Sztuki w Szczecinie, prowadzi tam autorską Pracownię Obrazu i Street Artu na Wydziale Malarstwa i Nowych Mediów, jest grafikiem, ilustratorem, posługuje się przede wszystkim techniką szablonu. Na stronie Uczelni można znaleźć informację o jego ogromnym dorobku, w postaci kilkuset namalowanych murali, kilkudziesięciu zrealizowanych wystawach, zarówno zbiorowych, jak i indywidualnych, w 40 krajach. W ostatnich latach tworzy głównie prace zaangażowane politycznie [[www.akademiasztuki.eu](http://www.akademiasztuki.eu)]. O samej pracy Warasa pt. Moonlight Wolf wiemy w zasadzie niewiele, głównie to, że inspirowana była wielką pasją autora, czyli rajdami terenowymi. Mural nie wzbudził zainteresowania mediów, nie pojawiły się także informacje, jak w przypadku autorów poprzednich prac, o Warasie tworzącym na Pradze Połnoc. Tutaj jednak bardziej niepokoi sytuacja, w której powstają obok

siebie prace, które nie mają ze sobą nic wspólnego, a nawet w żaden sposób kolejny mural nie nawiązuje do poprzedniego. I nawet jeśli każda z nich osobno jest wartościowa, powoduje, że zatrzymujemy się i pojawia się jakiś namysł, to razem stają się, niczym więcej jak tylko, jak to określił Sebastian Frąckiewicz we wspomnianej już tutaj rozmowie z Moniką Stelmach dla Wysokich Obcasów, „kakofonią kolorów” [29.11.2015].

W kolejnym roku festiwal Street Art Doping w całości powraca na Pragę Północ. Organizatorzy wydarzenia na łamach Dziennika Gazety Prawnej w artykule pt.: *Na tropach nieoczywistości" - Nowa edycja Warszawskiej Mapy Sztuki w Przestrzeni Publicznej Street Art Doping 2021*, podają powody takiej decyzji:

Uwiodła nas wizja, która kilka ładnych lat temu pojawiła się w mieście stołecznym, by Praga Północ była dzielnicą artystów. Przynajmniej w przestrzeni publicznej tej dzielnicy możemy ją wcielać i wcielamy co roku w życie [08.10.2021].

W ramach edycji 2021 powstają dwa murale. Pierwszy z nich, autorstwa Tankpetrola, powstaje przy ulicy Kowieńskiej 23. Jest pracą typową dla tego artysty, który, jak sam o sobie pisze na swojej stronie, maluje nastrojowe i mroczne portrety kobiet, mające zwrócić uwagę na ich emocjonalną złożoność. Jego obrazy czasem pokazują strach, złość innym razem nostalgię lub pewność siebie [<http://www.tankpetrol.com>]. Tak jest i tym razem. Praca przedstawia młodą kobietę wpisaną w jedną z figur geometrycznych, które Tankpetrol często wykorzystuje w swoich malowidłach. Jak sam przyznaje na portalu Warszawa naszemiasto.pl w artykule Alicji Glinianowicz pt.: *Nowy, niezwykle mural na Pradze-Północ. Artysta poszukuje emocji kobiet* jego prace powstają inspirowane światem kobiet oraz ich emocji [11.10.2021]. Sam artysta, Irek Jasutowicz (pseudonim Tankpetrol) urodził się w Polsce, a obecnie mieszka w Wielkiej Brytanii. Zaczynał od graffiti, dziś natomiast posługuje się różnymi technikami, od szablonów, przez tradycyjne malarstwo, wielkoformatowe murale aż po projektowanie wnętrz czy stolarstwo. Murale Tankpetrola można zobaczyć na przykład w Islandii, Malezji, Rosji, Francji, Niemczech i Luksemburgu, natomiast jego płótna znajdują się w prywatnych kolekcjach na całym świecie.



Fotografia nr 82: Mural „Emocje kobiet”



Źródło: fotografia własna

Drugi z murali na ścianie kamienicy przy ulicy Małej 6 to dzieło Kidghe artysty uznawanego za jednego z najbardziej obiecujących w Meksyku, absolwenta Wydziału Architektury na Narodowym Uniwersytecie Autonomicznym w Meksyku, geometrysty. Jego prace inspirowane są formą, a także „wchodzą w dialog z zastaną architekturą” [<https://www.twoja-praga.pl>]. Mural ten nie wzbudził w zasadzie żadnego zainteresowania ze strony mediów. Podobnie jak w przypadku murali: „Warsaw Fight Club” i „Moonlight Wolf”,

mural przy Małej 6 sąsiaduje (znajduje się naprzeciwko) muralu „Alfabet” i to kolejny już raz, kiedy znajdujące się w tak bliskiej odległości prace, mają ze sobą niewiele wspólnego.

Fotografia nr 83: Mural przy ulicy Małej 6



Źródło: fotografia własna

Najbardziej jaskrawym przykładem takich działań jest najmodniejsze chyba podwórko na Pradze Północ, mieszczące się przy ulicy 11 Listopada 22. Znajdują się tam między innymi kultowe kluby z koncertami na żywo, spotkaniami autorskimi, wystawami czy hostel jaki powstał w miejscu starej fabryki wyrobów gumowych. Miejsce zazwyczaj w dzień puste,

wieczorami i nocą tętni życiem. Od wejścia w podwórko uderza nie tylko wielość kolorów, wzorów, faktur, stylów, ogromna różnorodność tematyczna, na tyle duża, że nie sposób znaleźć jakiegokolwiek wspólny punkt odniesienia. Wiemy natomiast, że ich autorzy to ważne, dla sztuki w praskiej przestrzeni publicznej i nie tylko, nazwiska. Co ciekawe sytuujące się w opozycji do muralistów:

**Respondent 8:** Większość z tych murali stylistycznie nie jest mi bliska, ale imponuje mi umiejętność zrobienia czegoś takiego dużego. Też im w pewnym sensie zazdroszczę, chciałabym. Chciałabym malować duże rzeczy za dużo kasy. Ja sobie tak czasami myślę co ja bym musiała zrobić żeby zostać takim muralistą, którego się zaprasza na festiwale na świecie. Chciałabym to robić, chociaż i tak bym nie odeszła od swojej działalności ulicznej. Znam osobiście artystkę, która jeździ i robi murale na całym świecie, ale od czasu do czasu i tak coś poza pozwoleniem namaluje.

Tych artystów undergroundowych - nazwanych tak przez jednego z moich respondentów od artystów – muralistów odróżnia jeszcze kwestia: legalności działania. W zasadzie większość ich prac pojawia się w praskiej przestrzeni bez pozwolenia, nielegalnie, chociaż nawet nie do końca jest to dla nich istotne:

**Respondent 4:** No bez pytania, tak. Tutaj wszystko jest zrobione bez pytania. Może dwie rzeczy, które są na lokalach usługowych, to właściciele mnie poprosili żebym coś namalowała, ale nie płacili za to, ani nie zalegalizowali tych ścian i też już się tam zarządca gospodarowania nieruchomościami zdenerwował. No, ale tak to na nielegalu. A nie, to co jest na 11 Listopada, to tam nie wiem czy jest legal, czy nielegal, ale tam właściciel klubu nam kupił nawet farby.

O ile wiele z prac na tym podwórku sprawia, że się przy nich na dłużej zatrzymujemy, odczuwamy pewne emocje, to już razem w pewnym momencie zlewają się w bezkształtne kolorowe plamy. Mamy więc na 11 Listopada 22 flagi Dariusza Paczkowskiego<sup>72</sup>, mural jaki powstał w 2009 roku z okazji Dnia Niepodległości. Przedstawia on ręce trzymające flagi tych państw, w których wolność i niepodległość nie są wartościami oczywistymi i szeroko wyznawanymi. Widzimy więc flagi Białorusi, Palestyny, Czeczenii, Wietnamu i ostatnio Ukrainy. Niebieski Robi Kreski<sup>73</sup> pojawił się tutaj między innymi z murem „Black Mamba”

---

<sup>72</sup> Od 1987 roku tworzy projekty zaangażowane społecznie. Graficarz, performer, robi instalacje i wycina szablony. Jest współautorem i uczestnikiem licznych wydarzeń artystycznych i happeningowych. Pomysłodawca i założyciel 3Fali i Fundacji Klamra.

<sup>73</sup> To artysta Igor Rudziński. Malarz, grafik, rysownik, ukończył policealne Studium Plastyczne w Warszawie. W swojej pracy wykorzystuje zarówno płótno, jak i przestrzeń miasta. Jego prace widoczne są na murach, w galeriach, a kilka lat temu ukazała się nawet kolekcja sportowego obuwia z jego rysunkami. Materiał nie ma dla



upamiętniającym zmarłego w 2020 roku Kobe Bryanta - amerykańskiego koszykarza, zawodnika Los Angeles Lakers. Jest też Zbiok z pracą „Wild Flowers”, 3Fala z portretem Jana Kobuszewskiego, Miss Dorys<sup>74</sup> i jej zabawne, różowe organizmy, które nazywa Żylakami. Ze strony Desa Unicum dowiadujemy się, że to ona wymyśliła „Gang Obrzydliwiaków”, a to co maluje w przestrzeni publicznej miasta, to nic innego jak ich przedstawienia czyli „Portrety Przodków”. Pierwsze Żylaki powstały na Pradze Północ i rzeczywiście poza 11 Listopada 22 spotkać je możemy na przykład na ulicy Małej, Środkowej, Zaokopowej czy Inżynierskiej, a poza tym można je oglądać także w Berlinie, Amsterdamie czy Lizbonie [<https://desa.pl>]. Żylaki są albo namalowane, albo naklejone, ale też, dzięki współpracy z Panem Szymonem<sup>75</sup>, występują w wersji 3d jako pluszowe maskotki, które, można było spotkać pod klubem Chmury (mieszczącym się w podwórku 11 Listopada 22).

Fotografia nr 84: Niebieski Robi Kreski na 11 Listopada 22



Źródło: fotografia własna

---

niego znaczenia, a okoliczności powstawania prac zawsze są przypadkowe jak możemy przeczytać pod jego krótkim bio na [stacjapraga.pl](http://stacjapraga.pl).

<sup>74</sup> Miss Dorys to pseudonim Doroty Cieślik, pochodzącej z Płocka artystki, ilustratorki, edukatorki, trenerki, organizatorki wystaw i imprez artystycznych.

<sup>75</sup> Mający na Pradze Północ pracownię działacz lokalny, trener i edukator.

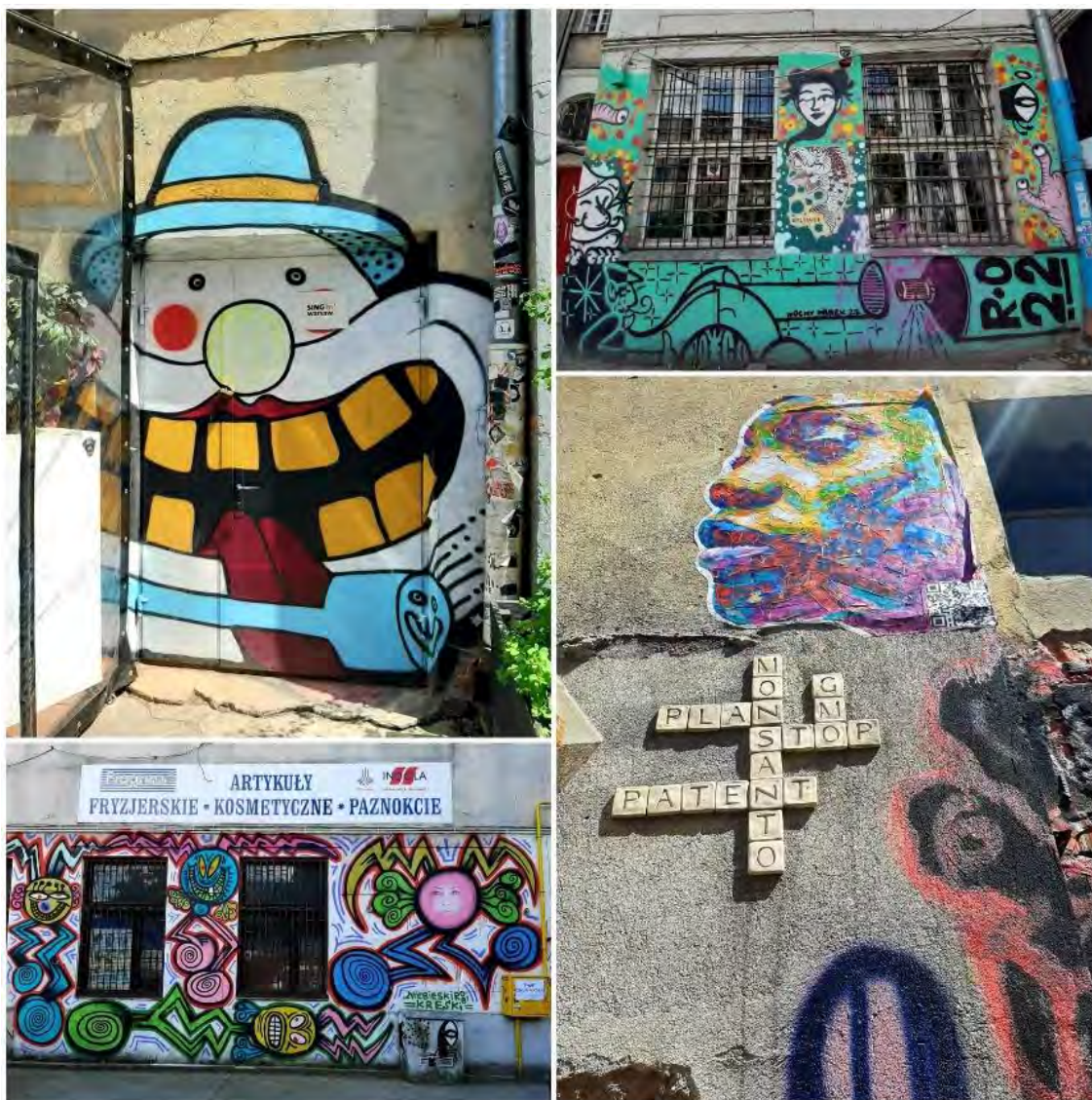
Fotografia nr 85: Kolaż dwóch prac: Zbiok i Dariusz Paczkowski na 11 Listopada 22



Źródło: fotografia własna



Fotografia nr 86: Nocny Marek, Skuha (c), Miss Dorys, Niebieski Robi Kreski na 11 Listopada 22



Źródło: fotografia własna



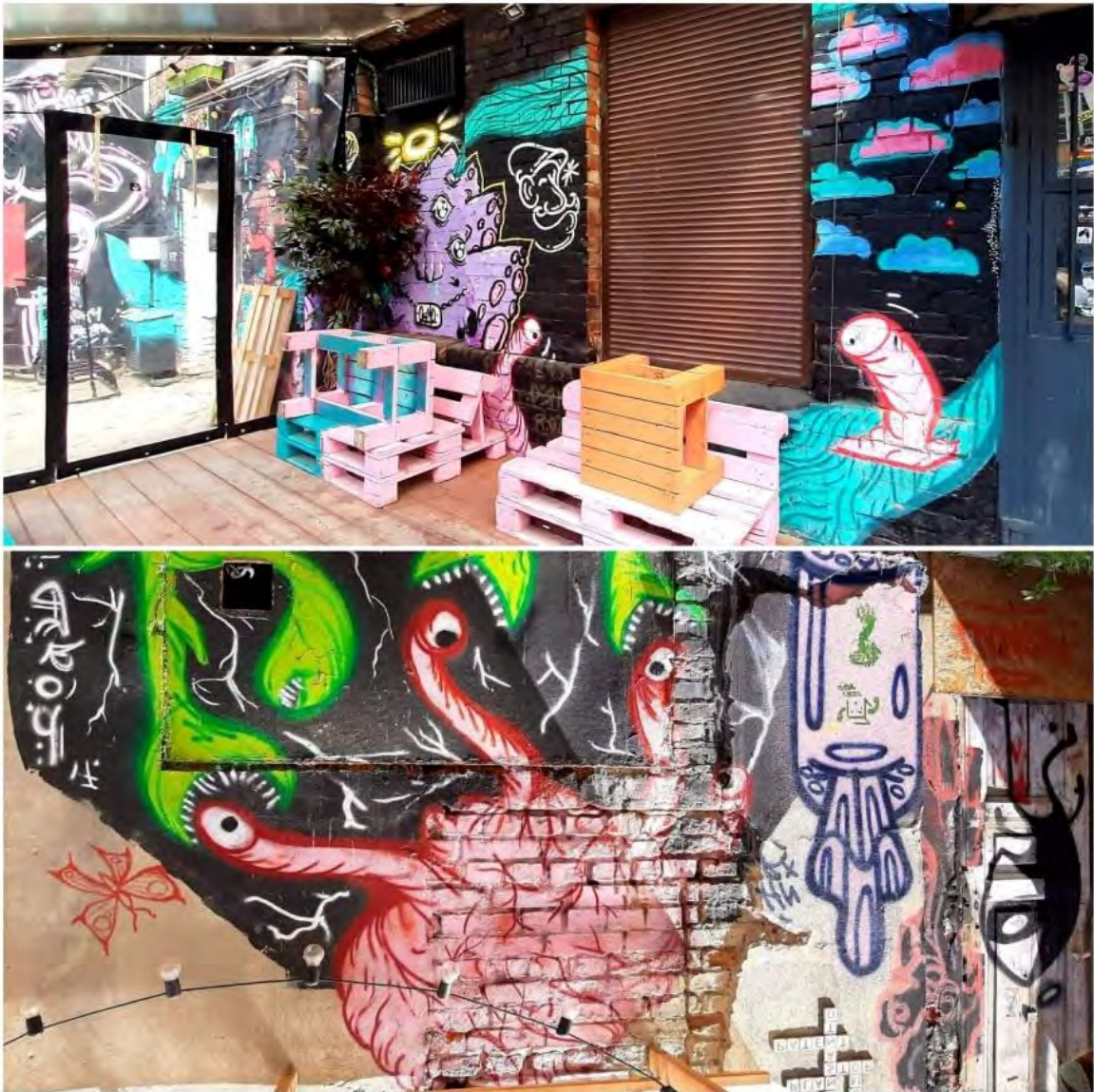
Fotografia nr 87: 3Fala na 11 Listopada 22



Źródło: fotografia własna



Fotografia nr 88: Miss Dorys na 11 Listopada



Źródło: fotografia własna

Co ciekawe podwórko na 11 Listopada jest oceniane przez artystów niezwykle pozytywnie. Traktowane jest jak przestrzeń specjalnie przeznaczona pod tego typu działalność. Zarówno muraliści, jak i street artowcy zgodnie przyznają, że jest to miejsce, w którym „warto się pokazać”, bo przewija się przez nie, szczególnie w weekendy, ogromna liczba ludzi. Jeden z respondentów przyznał ponadto, że:

**Respondent 3:** jest kociokwik straszny, racja i pełna zgoda. Chcąc jednak zrobić sobie reklamę musisz się tutaj pokazać, w taki oto sposób jesteś w stanie wyrobić sobie nazwisko. Potem dostajesz różne zamówienia, płatne. Czasem nawet jest tak, że ja tego do końca nie czuję, ale zdrowy rozsądek podpowiada mi coś wręcz na maksa odwrotnego.

Inny z respondentów zauważa, że wcale tak łatwo nie jest się tutaj dostać i namalować coś swojego:

**Respondent 5:** Chociaż wydawać by się mogło, że to otwarta przestrzeń i początkowo też tak myśleliśmy. Ale są takie uwarunkowania, że często właściciele klubów stąd proszą konkretne osoby o zrobienie czegoś. Mnie się jeszcze nie udało, ale myślę o tym. Wolę wbijać gdzie indziej.

Praga jest takim miejscem, w którym ta sztuka spoza głównego nurtu jest zjawiskiem dominującym. Na każdym kroku można spotkać prace wybranych artystów. Rzeczywiście tak jest, że tę przestrzeń zawłaszczyło, w sposób szczególny, kilku z nich, między innymi wspomniana wcześniej Miss Dorys, ale również Praktis<sup>76</sup>.

Fotografia nr 89: Miss Dorys na ulicach Pragi Północ

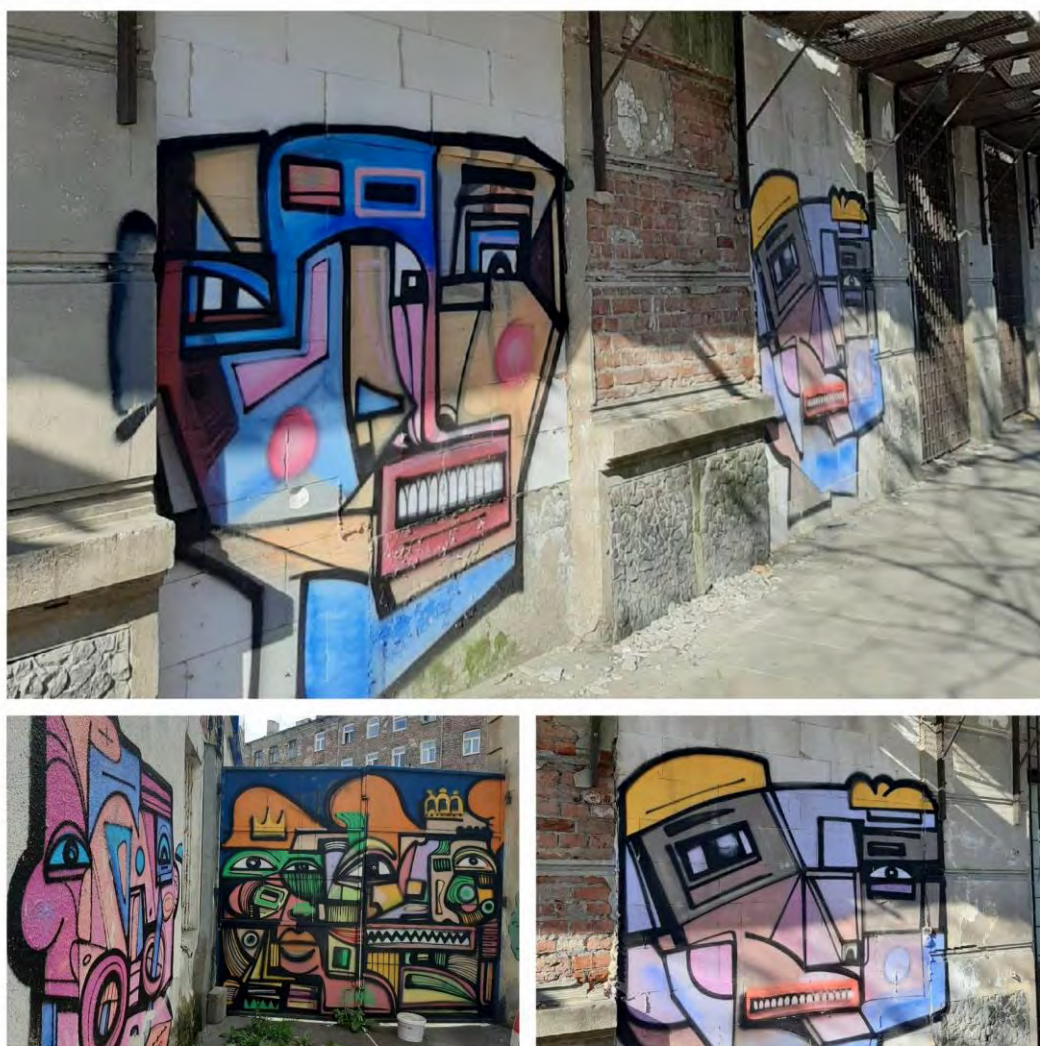


Źródło: fotografia własna

<sup>76</sup> Przemysław Praktis Sieńko, muzyk pochodzący z Białegostoku. Jest autorem różnych prac z pogranicza rysunku, malarstwa oraz street artu. Brał lekcje u artysty Grzegorza Radziejewicza, a także odbył staż w szkole artystycznej w Portugalii.



Fotografia nr 90: Praktis na ulicach Pragi Północ



Źródło: fotografia własna

Fundacji Vlep(v)net, w ramach cyklu UPDATES również udało się ściągnąć do Polski międzynarodowej sławy artystów pracujących w przestrzeni publicznej. W 2010 roku praski mural namalował Polak, Sławek „Zbiok” Czajkowski, którego prace można oglądać nie tylko w Krakowie, Wrocławiu, Warszawie, Zielonej Górze, ale również w Austrii, Francji, Stanach Zjednoczonych, Czechach, Włoszech czy Niemczech. Jest absolwentem Instytutu Sztuk Pięknych Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Zielonej Górze i pierwszym streetartowcem, który zdobył Grand Prix IX edycji konkursu malarskiego im. Eugeniusza Gepperta. Marta Wróbel w artykule „Przelamując miejskie mury” opublikowanym w Gazecie Wrocławskiej napisała:

„Zabiegają też o Zbioka światowe galerie, jak ta nowojorska, w której pokazywał swoje prace razem z Remedem. Ich wspólną ekspozycję "It Hurts" pochwalił magazyn "Vanity Fair" [03.09.2010].

Rzeczywiście, prace Zbioka sprzedawane były nie tylko w nowojorskiej galerii Brooklinita, ale również, obok prac Banksyego, BLU i FAILE, w Galerii Pictures on Walls mieszczącej się na londyńskim East Endzie. Jego prace pojawiały się także w Pure Evil w Londynie, Art Agenda Nova, BWA i innych polskich internetowych galeriach, takich jak Zerozer i OF oraz w albumie „Street Sketchbook”, w której znaleźli się artyści o międzynarodowej sławie. Swego czasu rozpisywały się zresztą o tym media, podkreślając „przejście” Zbioka z „miasta” na „salony”.

Zbiok na Pradze Północ maluje pierwszy mural w 2010 roku. Na ścianie kamienicy przy ulicy Tadeusza Korsaka 7 powstaje praca zatytułowana „East Side Zbiok”. Widać na niej kolorową postać drapiącą w ścianę budynku, a na dole podpis "screatch the surface". W dostępnych w mediach, ale niezwykle lakonicznych opisach, pojawia się koncepcja, w której podejrzewa się, że celowy zabieg Zbioka polegający na błędnym zapisie słowa „*scratch*” ma na celu zwrócenie uwagi odbiorcy na czasownik „*eat*” (jeść”). Skąd taki pomysł, co autor pracy miał na myśli, tego już w mediach nie odnajdziemy. Równie powściągliwe były onetakże w samym przekazie dotyczącym obecności Zbioka na Pradze Północ oraz efektów jego pracy. W zasadzie tym razem jedynie Gazeta Wyborcza zachęcała „Jedź na Pragę zobaczyć mural” [24.06.2010].

Fotografia nr 91: Mural „East Side Zbiok”



Źródło: fotografia własna

Ostatnią kategorią, która wyraźnie się zarysowała w analizowanych materiałach to kategoria pn. „Reklama”. Murale reklamowe na Pradze Północ mają długą tradycję i zachowały się w bardzo dobrym stanie. W roku 2019 zostały zamalowane, co spotkało się z dużym sprzeciwem wielu środowisk. Szeroko o sprawie rozpisywały się media, głos zabrali wówczas mieszkańcy, stowarzyszenia działające na Pradze Północ oraz przedstawiciel Good

Looking Studio<sup>77</sup>, który w wypowiedzi opublikowanej na łamach Gazety Wyborczej pt.: *Murale Jubiler i Foton zniknęły z kamienicy na Pradze. Teraz w ich miejscu jest reklama kolei* określił je mianem „najlepiej zachowanej, sentymentalnej pocztówki malarstwa wielkoformatowego w Warszawie” [GW 25.11.2019]. Na znak protestu, artyści z Good Looking Studio na ścianie budynku przy ulicy Zamoyskiego 29 stworzyli pracę inspirowaną muralami „Foton” i „Jubiler”. Można ją było oglądać przez parę miesięcy, a w mediach w związku z tym wydarzeniem pojawiały się materiały o wymownych tytułach: „*Mural w holdzie muralom: Kultowe reklamy FOTON i Jubiler wróciły na Pragę!*” [Super Express 26.08.2019] czy „*Mural jako znak holdu i symbol protestu*” [Twoja-Praga.pl 23.08.2019]. W tym samym czasie agencja, która zamalowała murale, a powierzchnię miała przeznaczyć na cele reklamowe, pod naciskiem mieszkańców Pragi i innych środowisk, przyspieszyła o rok, wcześniej zapowiadane działania mające na celu przywrócenie malowideł w ich pierwotnych lokalizacjach.

Oryginalne murale „Foton” i „Jubiler” powstały jeszcze w latach 70. i znajdowały się na ścianach kamienicy przy ulicy Targowej 15. Pierwszy z nich był reklamą błon fotograficznych produkowanych w Warszawskim Zakładzie Fotochemicznym „Foton”. Przedstawiał kolorowe błony fotograficzne oraz wykonany w trzech językach (rosyjskim i angielskim) napis: „błony fotograficzne”. Na drugiej z prac, reklamującej ofertę sklepów „Jubiler”, namalowano zegarek i umieszczono tekst „zegary, zegarki, budziki”.

W latach 70. pojawił się na Pradze Północ jeszcze jeden mural. Umieszczono go na ścianie budynku przy ulicy Targowej 22 jako reklamę molozolu, muchozolu i sanitozolu – środków owadobójczych i dezynfekcyjnych produkowanych przez Zakłady Chemiczne „Azot” w Jaworznie. W roku 2020 został wpisany do rejestru zabytków przez Mazowieckiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków. Sam konserwator w wypowiedzi, którą możemy przeczytać na portalu TVN Warszawa w materiale pt.: *Praski mural zabytkiem. "Projektowany według prawideł teorii reklamy socjalistycznej"* podkreślał wartość muralu, wynikającą między innymi z zachowania jego pierwotnej skali, kompozycji oraz kolorystyki. Zwracał jednocześnie uwagę, że został on zaprojektowany zgodnie z zasadami jakimi kierowano się przy tworzeniu reklam w okresie socjalizmu. Z jednej strony odnosił się bowiem bezpośrednio do produktu, z drugiej, dzięki swojej szacie graficznej, dostępności oraz masowemu odbiorcy, spełniał funkcję jaką było modelowanie „gustu estetycznego” Polaków [14.07.2020].

---

<sup>77</sup> To firma działająca od 2008 roku, mająca na swoim koncie ponad 400 zrealizowanych projektów, specjalizująca się w ręcznie malowanych reklamach outdoorowych, muralach oraz grafikach ściennych.



Fotografia nr 92: Mural „Molozol, muchozol i sanitozol”



Źródło: fotografia własna

Współcześnie, murale reklamowe na Pradze Północ powstają w różnych okolicznościach. Mural „Ania” znajdujący się na ścianie kamienicy przy ulicy Stalowej 50 pojawił się w 2016 roku, ale trudno znaleźć w mediach jakiegokolwiek informacje o nim czy jego autorze poza tymi, że stanowił tło do reklamy lodów firmy McDonalds. Rok później przy ulicy Ząbkowskiej Igor Chołda „Aqualoopa” wraz z uczestnikami warsztatów firmy Desperados „Dotacje na kreacje” namalował wielki kolorowy mural z charakterystycznymi dla swojej twórczości krzykliwymi

kolorami. W tym przypadku również trudno o jakieś większe zainteresowanie ze strony mediów czy mieszkańców

Zupełnie inaczej przedstawia się sytuacja z pracą, którą można oglądać na ścianie budynku przy ulicy Targowej 26/30, stanowiącej jeden z elementów obchodów 65-lecia Totalizatora Sportowego, który od lat swoją siedzibę ma na Pradze Północ. Autorem muralu jest Tytus Brzozowski – akwarelista i architekt zafascynowany miastem (jak sam mówi „duszą miasta”), w szczególności Warszawą. Praski mural ma ponad 60 metrów wysokości<sup>78</sup> i 11,5 metra szerokości, co daje łączną powierzchnię 690 m<sup>2</sup>. Nabiera to większego znaczenia, kiedy ze strony Totalizatora Sportowego [[www.totalizator.pl](http://www.totalizator.pl)] dowiadujemy się, że ta wartość powierzchni odpowiada mocy oczyszczania powietrza przez 690 drzew. Dzieje się tak dlatego, że do wykonania muralu użyto blisko 300 litrów ekologicznych farb, które nie tylko niwelują tlenek azotu, ale i ograniczają zanieczyszczenie powietrza trującymi gazami takimi jak formaldehyd. Ekologiczny wymiar muralu z ogromną dbałością podkreślany był przez media. Wystarczy spojrzeć na tytuły artykułów czy wzmianek na ten temat: „*Ekologiczny mural na Pradze. Totalizator Sportowy świętuje 65-lecie*” [[polsatnews.pl](http://polsatnews.pl) 21.05.2021]; „*Ekologiczny mural Totalizatora Sportowego powstał na Pradze Północ! Jak wygląda? Gdzie go można zobaczyć?*” [[eska.pl](http://eska.pl) 21.05.2021]; czy „*Ekologiczny mural ma działać, jak 650 drzew*” [Zielona INTERIA 21.05.2021].

Tematyka pracy jest wyraźnym nawiązaniem do otoczenia, a więc odnajdziemy na niej mieszkańców Pragi, turystów oraz charakterystyczne dla dzielnicy obiekty jak na przykład Stadion Narodowy, budynek liceum im. Władysława IV czy kamienicę na skrzyżowaniu ulic Ząbkowskiej z Targową. Ze względu na związki strony zamawiającej z kulturą oraz sportem, Brzozowski umieścił na muralu postaci ze świata sportu (wioślarza, koszykarza, narciarza czy piłkarza) a także kultury (pianistę, saksofonistę czy gitarzystę). Nie zabrakło również najważniejszego elementu jaki kojarzony jest z firmą, a mianowicie żółtych kul lotto [[www.totalizator.pl](http://www.totalizator.pl)]. Dbałość o uwzględnianie kontekstu miejsca widać nie tylko w przypadku muralu zlokalizowanego na Pradze Północ, ale podobnie jest w przypadku innych prac Brzozowskiego. Sam artysta na swojej stronie [<https://tytusbrzozowski.pl/>] przyznaje, że jego murale powstają z myślą o miejscowych odbiorcach, dlatego poruszają sprawy ważne dla ich

---

<sup>78</sup> To największy mural Tytusa Brzozowskiego. Nieco mniejszym rozmiarowo przedsięwzięciem jest praca zlokalizowana na warszawskiej Woli mierząca ponad 35 metrów. Przedstawia ona dawną zabudowę dzielnicy (Rogatki Wolskie, kamienice z ulicy Wolskiej) i jej aktualne do dziś aspiracje do bycia „pełnoprawną” wielkomiejską częścią Warszawy (budynek biurowy Spark na Woli czy dobrze widoczne z racji położenia dzielnicy sylwetki wieżowców zlokalizowanych w centrum).

najbliższego otoczenia. Na portalu Warszawa naszemiasto.pl w artykule Barbary Woźnicy pt.: *Nowy mural Tytusa Brzozowskiego. Gigantyczne malowidło na Pradze* [21.05.2021] podkreślał ponadto, że murale są niezwykle istotnym wydarzeniem w przestrzeni miasta budującym tożsamość miejsc w jakich powstają, stając się ich ważnym symbolem, a czasami nawet dominantą. W takim tonie właśnie rozpiszywały się o praskim muralu media. Już same nagłówki artykułów wskazywały na uważność artysty na miasto i jego otoczenie, jak na przykład ten Super Expressu, w którym czytamy: „*Nowy mural na Pradze. Brzozowski stworzył kawałek Warszawy na ścianie. Na jubileusz Totalizatora Sportowego!!*” [22.05.2021].

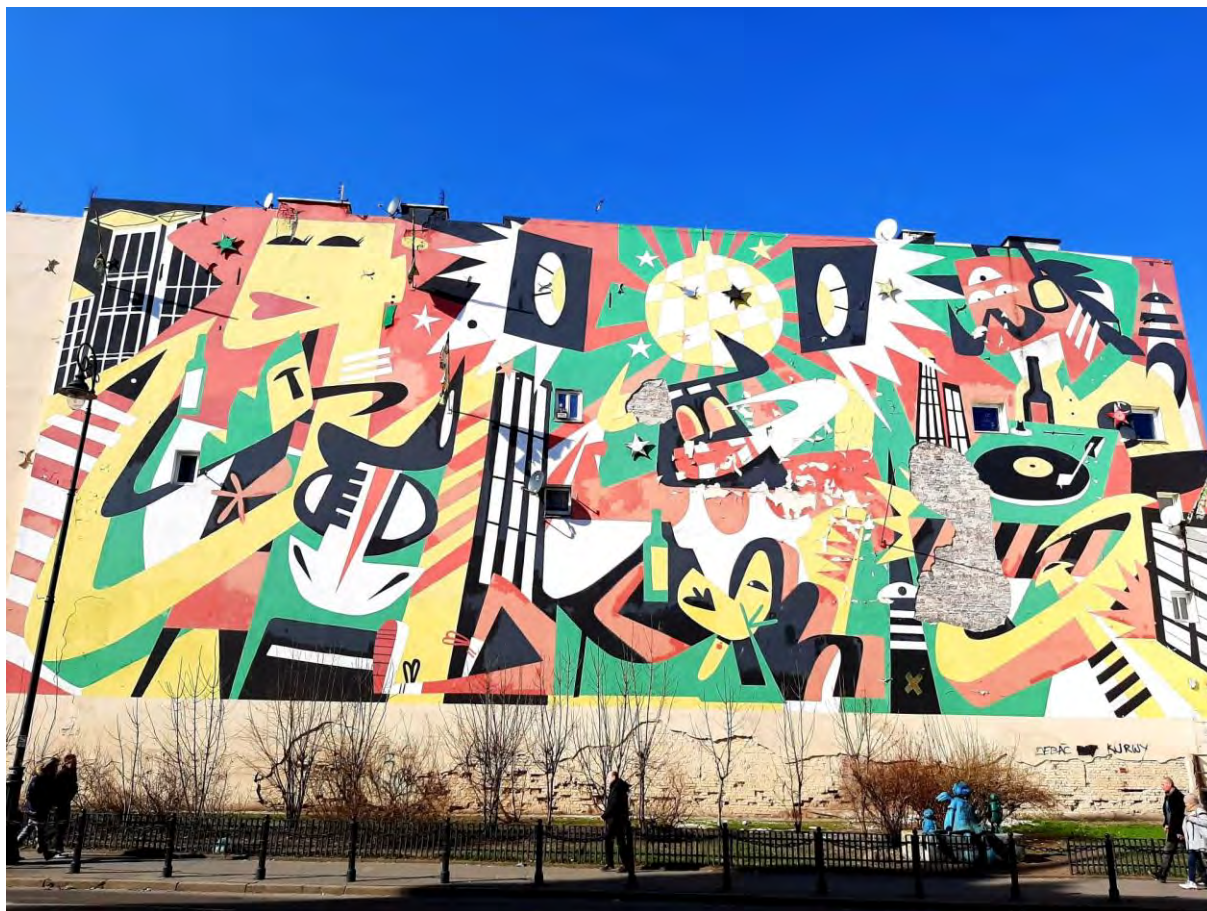
Fotografia nr 93: Mural „Ania”



Źródło: fotografia własna



Fotografia nr 94: Mural „Desperados”/”Party”



Źródło: fotografia własna

Fotografia nr 95: Mural „Totalizator Sportowy”



Źródło: fotografia własna

### 5.3. Kierunki przemian praskiej przestrzeni

Już w 2010 roku Jan Śpiewak w tekście poświęconym praskiej gentryfikacji opublikowanym pisał, że na Pradze Północ zachodzą zmiany, które:

(...)przypominają inwazję przybyszów z dalekiego kraju. Zakładają oni swoje osady i wprowadzają swoje dziwne zwyczaje – jak picie kawy za 10 złotych. Ubierają się w inny sposób i zdaje się, że w ogóle mówią w innym języku. Wchodzą w interakcje z „tubylcami” tylko wtedy, kiedy trzeba dokonać podstawowych transakcji: kupić chleb i mąkę. Czerpią radość z odkrywania lokalnej kultury, która wyzwala u nich emocje prawdziwego pioniera.

Widok praskiej kapliczki wywołuje u nich takie emocje, jak u Howarda Cartera moment odkrycia grobu Tutenchamona. Sami autochtoni też się cieszą, bo w końcu ich odkryto, stali się obiektem czyjegós zainteresowania [Kultura Liberalna 2010].

Wtedy jeszcze Śpiewak [2010] pisał, że na szczęście dla dotychczasowych mieszkańców, zmiany te jedynie przypominają gentryfikację. I, że prawdopodobnie do sytuacji takiej jak w Kreuzbergu czy Williamsburgu tak prędko w tej części Warszawy nie dojdzie. Głównym powodem miały być preferencje klasy średniej, która zdecydowanie upodobała sobie nowe budownictwo, najlepiej bezpieczne i grodzone osiedla. Tymczasem na Pradze Północ dominuje stara i w złym stanie zabudowa, a ponadto to tutaj jest najwyższa w Warszawie liczba mieszkań komunalnych.

Rok później na stronie Narodowego Centrum Kultury Katarzyna Chudyńska Szuchnik w tekście zatytułowanym *Praga coraz bardziej szlachetna* [2011] zastanawiała się za ile lat o Pradze Północ będzie można mówić w kategoriach luksusu, jako o dzielnicy z odpowiednią infrastrukturą mieszkaniowo-usługową, a także z bogatą ofertą modnych klubów. Chudyńska Szuchnik zadawała także pytanie, czy w związku z postępującymi zmianami uda zachować się jej charakter.

Jedenaście lat później obawy, że Pragę Północ spotka los innych europejskich miast i dzielnic widoczny jest również u moich rozmówców:

**Respondent 12:** No trochę się tego boję. Trochę tak jest. Byłam wiele razy w Berlinie, byłam w Amsterdamie i rzeczywiście tam to już dalej poszło. Są miejsca, które były robione oddolnie, częściowo już są...no w Amsterdamie nie ma już żadnego nielegalnego streeta. Tam jest wszystko uładzone i wykupione. Nie ma już żadnego squatu tylko jedyny jaki został dali tym ludziom z kolektywu wykupienia tej kamienicy i oni się zrzucili i ją wykupili i faktycznie mają tam taki legalny płatny squat. No ale już za wszystkie imprezy muszą już pobierać pieniądze. Nie ma już takiego, to znaczy robią, było takie na przykład Food not Bombs gdzie tam gotują dla bezdomnych. Natomiast no musieli też zainwestować w kasę, no a pozostałe miejsca, które powstały oddolnie zostały wykupione i zrobione w stylu, w tej stylistyce, ale już na bogato, już takie są droższe. No Berlin to już w ogóle płakać się chce. Jak się idzie przez Finkenstraße czy ten Kreuzberg, ale chociaż tam i tak jeszcze te squaty walczą, jest ich więcej niż tu z tych krajów sąsiednich.

Respondenci, z którymi rozmawiałam na temat znanych im przykładów gentryfikacji, zwrócili uwagę, że mają bardzo duże obawy, czy za chwilę nie zostanie im odebrane to, na co tak długo pracowali. Jedna z artystek powiedziała wprost:



**Respondent 4:** No i co, tutaj też się tak po trochu już dzieje. Mam nadzieję, że my sobie tu będziemy trwać i w tym miejscu. Że nie będzie tak że teraz nas wyrzuca, a za parę lat miasto zrobi sobie tutaj własny ośrodek kultury w którym ktoś im za nie wiem 50 tysięcy [zanonimizowane – A.R.] namaluje. No chyba, że ja bym to była...śmiech...to wcale bym się nie obraziła, bo tą kaskę przeznaczyłabym na otwarcie swojego alternatywnego miejsca. Ale faktycznie gdzieś w tyle głowy mam obawy, że ktoś wyczuje trendy i z tego skorzysta.

Tymczasem inny respondent zauważa, że ten proces już trwa:

**Respondent 11:** Chociaż już na przykład to już Praga Centrum i tamte rzeczy co się dzieją na Szwedzkiej wydaje mi się, że są już takim odcinaniem kuponów. Jest ten klub do którego płaci się 50-60 złotych za wejście i w środku jest jak na squacie. Czasem tam znajomi moi chodzą na techno, ale już to nie jest moje środowisko. To typowe środowisko klubowe, ludzi którzy cały tydzień zapierdzielają w robocie, która ich niekoniecznie kręci i tutaj się idą wyszaleć. To jest coś takiego bardziej. Ale to część takich ludzi znam i się kolegujemy ale nie jest to jakaś alternatywa, absolutnie. Piwo jest tam po 19 złotych na przykład. Mi to na to szkoda.

To co się dzieje w miastach i czego tak bardzo obawiają się niektórzy to jak twierdzi Martha Rosler [2011] renegecja znaczenia miast realizowana na użytek elit. Artystów widzi jako tych, którzy uczestniczą w tym świadomie, lub nie i dodatkowo zauważa, że zostali wciągnięci w tak zwany społeczny menedżment [Rosler 2011 za Możdżyński 2019]. Niestety zdarza się, że prestiż sztuki wykorzystywany jest do podnoszenia rangi różnych, nie do końca wartościowych działań, albo samych w sobie uznawanych za wstydliwe, albo nie wpływających za dobrze na wizerunek czy to osób, czy to firm lub urzędów. Proces ten nazywany jest „artwashingiem” [Możdżyński 2019].

Respondenci, zamieszani w tę praską gentryfikację, nakreślili w swoich wypowiedziach niemal książkowy jej przebieg. Świadomi są również tego, co dzieje się z Pragą, w jaki sposób się zmienia. Doskonale dostrzegają zwiastuny gentryfikacji, wskazując konkretne przykłady. Jeden z moich rozmówców tak widzi specyfikę gentryfikacji:

**Respondent 7:** specyfika tego procesu, to że najczęściej podupadła dzielnica gdzie zaczynają się kumulować artyści związane to z tym, że ciekawe przestrzenie, ale i niskie czynsze sprawia, że dzielnica staje się coraz ciekawsza dla mieszkańców którzy mają kapitał na kupno mieszkania, kupno jakiejś nieruchomości. I szukają jakiejś ciekawej okolicy, w której się dużo dzieje rzeczy takich alternatywnych.

dalej zwraca on uwagę na gentryfikatorów, doskonale zdając sobie sprawę, z tego, że wśród nich znajduje się on sam jako przedstawiciel praskich artystów:

**Respondent 2:** Ta pierwsza fala gentryfikatorów to jesteśmy często my, artyści, druga czy kolejne to mieszkańcy, którzy jednak ściągają w to miejsce no a potem na planszę wchodzi już duży kapitał prywatny czyli deweloperzy, którzy ten proces wspierają w sensie sponsorują festiwale, sponsorują projekty artystyczne to wszystko się rozwija. Ceny nieruchomości rosną już na tym etapie.

To z czym mamy do czynienia na Pradze dzieje się i ani mieszkańcy, ani tym bardziej artyści, jak zauważają oni sami, nie mają na to do końca wpływu.

**Respondent 11:** Rewitalizacja jest jakimś takim, wydaje mi się można o niej myśleć jako o takim awersie i rewersie gdzie jedną stroną jest rewitalizacja, a tym rewersem gentryfikacja. I gentryfikacja się dzieje, po prostu. I można w jakiś sposób w nią ingerować, ją kontrolować, jeśli chodzi o władzę, ale ona się dzieje i tak. Ma jakąś taką swoją bezwładność.

Sami artyści zresztą, jak nikt inny, tej bezwładności doświadczają na własnej skórze. Bywa, że już sama ich obecność przyciąga innych. Przyjeżdżają zatem ludzie z uznawanych za lepsze dzielnic i sprawiają, że ta część miasta ciesząca się do tej pory raczej słabą reputacją, stopniowo w hierarchii zaczyna znajdować się coraz wyżej. Paweł Mozdżyński pisze o tym, że artyści zazwyczaj starają się współpracować z lokalną społecznością, dlatego też jest organizowanych coraz więcej akcji, festiwali, wystaw czy wernisaży [2019]. Taki wątek podnosił zresztą jeden z moich rozmówców, zauważając, że:

**Respondent 4:** (...)odkąd powstały tutaj ekskluzywne bloki, sprowadzać się zaczęli bogaci ludzie, mający większe oczekiwania wszyscy włącznie z artystami zaczęli organizować wiele ciekawych rzeczy. Fajne jest to, że to nie jest tylko lans, ale włącza się sąsiadów, nie tylko tych bogatych z super bloków, ale tych zwykłych ludzi co mieszkają na Pradze od kilkudziesięciu lat też.

**Badacz:** ale tak samo chętnie przychodzą i starzy i nowi sąsiedzi?

**Respondent 4:** Niestety nie. Najwięcej korzystają na tym, z tego nowi mieszkańcy, nie ma co udawać, że tego nie widać. Dla starych mieszkańców to chyba jest, nie wiem, ale niezrozumiałe, zbyt abstrakcyjne. I to napędza kolejnych znajomych tych nowych mieszkańców, mających pieniądze i apetyt na sztukę i ciekawe, oryginalne miejsca.

Rozmówcy zauważają, że od kilku lat następuje ożywienie dzielnicy, a w związku z tym:

**Respondent 17:** (...) powstają takie pojedyncze wyspy luksusu jak na Pradze jak nazywano Centrum Praskie Koneser czy Soho Factory, gdzie powstają bardzo na początku ciekawe obiekty, które dostają nagrody, powstaje jakaś nieco tańsza mieszkaniówka, która i tak jest droga jak na dzielnicę ale wciąż taka że sporo ludzi tam ściąga. I tak oto pojawia się tam fala zupełnie nowych mieszkańców, na zupełnie innym poziomie finansowym, może

zaciekawionych trochę dzielnicą może samą tą lokalizacją gdzie mieszkają Ich pojawienie się potem wymusza, ja to widzę na urzędzie miasta, inwestowaniem w infrastrukturę , bo ci mieszkańcy mają więcej głosu, więcej kapitału. Zgłaszają że chcieliby mieć parkingi chcieliby mieć dojazd chcieliby mieć park metro ulice. To jest kejs ekstremalny dla mnie miasteczka Wilanów. Tak, takiego procesu. Na Pradze też to widzę że się dzieje.

Wraz z powstaniem nowym luksusowych osiedli mieszkaniowych powstają usługi i handel o całkowicie odmiennym charakterze. I nie jest to zmiana powierzchowna polegająca jedynie na posługiwaniu się inną nazwą lokalu. Te lokale są już zupełnie inaczej urządzone, o szerszej ofercie, a co za tym idzie za zupełnie inne pieniądze. Jeden z respondentów zauważa:

**Respondent 17:** Pojawiły się wokół tej ulicy Jagiellońskiej Okrzei jakieś takie zupełnie nowe lokale gastronomiczne i zupełnie nowe usługi. To jest ciekawe dla mnie jako mieszkańca, że to są zupełnie nowe usługi zupełnie inne ceny zupełnie inny charakter tych usług. To już jest nawet trochę żartem, ale w porcie praskim zaczęło się roić od tych usług z branży beauty: imperium paznokci na przykład, republika włosów. To oczywiście takim żartem, natomiast tutaj te usługi zaczęły być na wyższym poziomie, po prostu droższe. I już nie pan szewc tam dłubiący, już nie solarium, już nie tylko sklepy monopolowe z czym się potocznie kojarzy Praga tylko już sushi, tylko już burgerownia, w której jest też klub jazzowy.

Respondenci dostrzegają rolę artystów w tym co się dzieje na terenie Pragi. Wolałabym to nazywać przemianami Pragi, ale chyba jednak nie gentryfikacją sensu stricto:

**Respondent 16:** Artyści są w tym procesie dla mnie najwyraźniej. Jest to widoczne jeśli chodzi o Centrum Praskie Koneser. W momencie kiedy ten teren był w ruinie to tam miasto tam organizowało jakieś pojedyncze wydarzenia Noc Pragi, Noc Muzeów. Były tam jakieś alternatywne instytucje jakieś teatry offowe był to w klimacie zrujnowany obiekt przemysłowy. Teraz jest to zupełnie nowa mieszkaniówka zupełnie nowe usługi, które widzę to stawiają na duży budżet i muszą przyznać działania kulturalne są trafione.

Sięgając do dokumentu jakim jest Okresowa ewaluacja (mid-term) „Zintegrowanego Programu Rewitalizacji m.st. Warszawy do 2022 roku” jako jedno z ryzyk wskazano gentryfikację Pragi Północ. Jednocześnie powołując się na badania przeprowadzone na terenie tejże dzielnicy przyznano, że to znacząco odległe ryzyko, a nie realne zagrożenie. Badacze wyszli bowiem z założenia, że żeby mówić o gentryfikacji muszą wystąpić określone zjawiska, a mianowicie: po pierwsze starsi (chodzi o staż zamieszkania) mieszkańcy deklarują niski poziom satysfakcji z miejsca zamieszkania, a ponadto częściej są skłonni do przeprowadzki poza dzielnicę w porównaniu z tymi, którzy wprowadzili się na teren dzielnicy nie później jak 8 lat wcześniej; po drugie wśród nowych mieszkańców dominują osoby młode, zamożne, dobrze wykształcone, a także single, pary nieposiadające dzieci oraz cudzoziemcy; po trzecie

następuje swypłaszczenie struktury społecznej ze względu na odpływ dotychczasowych mieszkańców; po czwarte dzielnica poprzez prowadzone prace modernizacyjne zyskuje nowy, lepszy wizerunek przy jednoczesnej zwiększonej świadomości mieszkańców odnośnie ryzyka wystąpienia gentryfikacji.

Jak podkreślają autorzy raportu „struktura (...) jest zróżnicowana i nie wykazuje polaryzacji, co przeczy występowaniu tendencji do gentryfikacji, której koronnym symptomem jest utrata zróżnicowania społecznego.

## ROZDZIAŁ VI

### KONCEPTUALIZACJA TERMINU „ARTYSTA”

*„Trudno określić, kogo się ma na myśli, mówiąc: artysta. Czy chodzi o malarza, poetę, kompozytora? Czy jest artystą aktor? Śpiewak estradowy? Ten, co projektuje etykiety? Czy aby nazwać kogoś artystą, trzeba zgodnej opinii ogółu, czy może wystarczy jego wewnętrzne przekonanie? Czy interesuje nas tu jedynie twórca wielki, o którym prędzej czy później powiedzą, że jest geniuszem, wyrasta ponad swą epokę, czy również autor obrazów, wierszy – niezdolnych do tego, by wyjść poza krąg rzeczy już widzianych, już powiedzianych?” [Osęka 1978:12]*

#### **6.1. Od artyfikacji i rozszerzania zakresu pojęciowego sztuki do inkluzywnej definicji artysty**

W przypadku respondentów, artystów praskich, pytania o to kim według nich jest artysta, powodowały niejednokrotnie chwilę zawachania, wiele skrajnych emocji, pokazywało pewnego rodzaju otwartość, ale i hermetyczność środowiska. Środowisko jest w większości światopoglądowo bardzo liberalne, ale wiele kwestii związanych z dopuszczaniem w swoje szeregi ludzi „spoza” pokazuje niezwykle konserwatywne podejście. Wielu z artystów nie potrafiło przyjąć jednej spójnej perspektywy, błądziło, stosowało chętniej opisy poprzez wykluczanie, kto według nich nie jest artystą. Podejścia te różniły się dość znacząco w przypadku artystów posiadających formalne wykształcenie i tych, którzy takim legitymować się nie mogą.

Marek Krajewski i Filip Schmidt [2018:63-64] po analizie raportów badawczych na temat sztuk wizualnych w Polsce doszli do wniosku, że znalezienie jednej spójnej i dominującej definicji artysty jest zadaniem niezwykle trudnym. Po pierwsze dlatego, że rysuje się w nich wyraźny podział osób zajmujących się sztuką na twórców, artystów oraz rzemieślników. Po drugie o przynależności do jednej z tych kategorii decydują zarówno takie kryteria jak zdolności, kreatywność czy umiejętności techniczne, jak i kontakty. Sprawę ponadto komplikuje przyjmowanie różnych perspektyw (ekonomicznej, związanej z wykształceniem lub formalnie wykonywaną pracą) przy określaniu tego, komu można przyznać status artysty.

Artyści, z którymi rozmawiałam rzeczywiście dostarczyli tylu składowych do opisu artysty, że zaproponowanie jednej, odpowiednio szerokiej definicji byłoby niemożliwe. Jeden z rozmówców zwrócił uwagę na to, o czym piszą Krajewski i Schmidt [2018], a mianowicie na trudność, jaką sprawia podanie jednego wiążącego opisu:

**Respondent 3:** z artystami jest prawdopodobnie to najbardziej skomplikowane. Sam nie wiem czy jeśli ktoś nie zarabia na swojej sztuce, to jest artystą, czy musi poczekać, aż zacznie zarabiać żeby mógł dołączyć do grupy. Tak sobie myślę, że też co u nas jest. Jedni mamy to wykształcenie formalne, inni nie, nie kształcili się powiedzmy na ASP, ani w szkołach plastycznych. U nas jeszcze jest widoczne, bardzo widoczna kwestia czy coś jest na tyle dobre żeby to nazwać sztuką, a tego co to wykonał artystą? Bo jeżeli nie, to co? Łatwiej, sam po sobie wiem, wydawać opinie jak wiem, czy ten ktoś ma wykształcenie, czy nie. No bo on jest artystą, na pewno. I wtedy mówisz to słabe, ale to dalej artysta. Łatwiej w stosunku do tych bez wykształcenia, o nich łatwiej karząc ich za złą pracę odebrać im symbolicznie status artysty.

Inny z respondentów, bazując na swoich kontaktach z artystami muzykami i tancerzami przedstawia to w sposób następujący:

**Respondent 9:** Każdy jeden dźwięk wygrywany przez tego artystę jest ze słuchu, on nie zna nut. Właśnie współczesne czasy pozwalają na to. Wystarczy, że podąża za swoimi pragnieniami, jest znakomity, ludzie tego słuchają i mówią, ale to jest super artysta. A on się w tym kierunku nie kształcił. Na przykład, przypuśćmy moja znajoma tancerka, długie lata na pointach, ma za sobą ciężkie treningi, ukończoną szkołę baletową i zarabia na obrazach. Pewnego razu odkryła swój talent i można zadać pytanie czy ona jest malarką?

kolejny z respondentów dodaje, że stoi na stanowisku, że należy przyjmować definicję w zależności od danej sytuacji badawczej, z którą mamy do czynienia:

**Respondent 5:** spektrum definicji jest znaczące dlatego sędzę, że należy podążać za tym, czego potrzebujemy. Moja koleżanka pisała pracę, w której brała tylko takie definicje pod uwagę, które jej pasowały, a że pisała o sytuacji ekonomicznej artystów malarzy, to, no zresztą ty też mi mówisz, że rozmawiasz tylko z wybranymi artystami, więc część kryteriów cię nie interesuje, tak?

Rzeczywiście większość prowadzonych badań w Polsce opiera się na różnych kryteriach i klasyfikacjach. Główny Urząd Statystyczny wykorzystuje w pracach spisowych Klasyfikację zawodów i specjalności opracowaną w oparciu o Międzynarodowy Standard Klasyfikacji Zawodów ISCO-08. Dokument<sup>79</sup> aktualizuje się w drodze rozporządzenia co 2-3

---

<sup>79</sup> Klasyfikacja zawodów i specjalności jest uporządkowanym zbiorem istniejących na polskim rynku pracy zawodów i specjalności. Wykorzystuje się ją najczęściej na potrzeby statystyki, zatrudnienia, pośrednictwa



lata, wprowadzając do niego nowe zawody lub/i specjalności. Twórcy i artyści zostali w nim podzieleni na następujące grupy zawodowe:

1. Artyści plastycy (artysta fotografik, artysta grafik, artysta malarz, artysta rzeźbiarz, konserwator dzieł sztuki, scenograf, konserwator zabytków architektury i pozostali artyści plastycy);
2. Kompozytorzy, artyści muzycy i śpiewacy (instrumentalista, wokalista, dyrygent, kompozytor, reżyser dźwięku, muzykolog, piosenkarz, pozostali kompozytorzy, artyści muzycy i śpiewacy);
3. Choreografowie i tancerze (choreograf, tancerz baletowy, pozostali choreografowie i tancerze);
4. Producenci filmowi, reżyserzy i pokrewni (asystent reżysera filmowego, operator obrazu, producent filmowy, producent teatralny, producent telewizyjny, realizator programu telewizyjnego/radiowego, reżyser filmowy, reżyser teatralny, reżyser telewizyjny/radiowy, kierownik produkcji filmowej/telewizyjnej/radiowej, producent muzyczny, pozostali producenci filmowi, reżyserzy i pokrewni),
5. Aktorzy (aktor, aktor lalkarz, mim, pozostali aktorzy);
6. Prezenterzy radiowi, telewizyjni i pokrewni (komentator sportowy, konferansjer, lektor dialogów filmowych i radiowych, prezenter muzyczny (DJ / didżej), prezenter telewizyjny, spiker radiowy, pozostali prezenterzy radiowi, telewizyjni i pokrewni),
7. Twórcy i artyści gdzie indziej niesklasyfikowani (twórca ludowy, bloger / vloger, pozostali twórcy i artyści gdzie indziej niesklasyfikowani) [Klasyfikacja zawodów i specjalności 2021:25-26].

Klasyfikacja zawodów i specjalności jest uporządkowanym zbiorem istniejących na polskim rynku pracy zawodów i specjalności. Wykorzystuje się ją najczęściej na potrzeby statystyki, zatrudnienia, pośrednictwa i poradnictwa zawodowego, prowadzenia badań i analiz oraz do celów prognostycznych. Podstawę prawną stanowi Rozporządzenie Ministra Pracy i Polityki Społecznej z dnia 7.08.2014 r. w sprawie klasyfikacji zawodów i specjalności na potrzeby rynku pracy oraz zakresu jej stosowania. Dokument ten nie jest podstawą do określania kwestii związanych z dopuszczeniem do wykonywania danego zawodu, czy spraw

---

i poradnictwa zawodowego, prowadzenia badań i analiz oraz do celów prognostycznych. Podstawę prawną stanowi Rozporządzenie Ministra Pracy i Polityki Społecznej z dnia 7.08.2014 r. w sprawie klasyfikacji zawodów i specjalności na potrzeby rynku pracy oraz zakresu jej stosowania. Dokument ten nie jest podstawą do określania kwestii związanych z dopuszczeniem do wykonywania danego zawodu, czy spraw związanych ze spełnianiem wymagań kwalifikacyjnych przez osoby wykonujące dany zawód [<https://psz.praca.gov.pl>].

związanych ze spełnianiem wymagań kwalifikacyjnych przez osoby wykonujące dany zawód [<https://psz.praca.gov.pl>]. Załącznik z 2021 roku do rozporządzenia Ministra Rodziny i Polityki Społecznej z dnia 13 listopada 2021 r. w sprawie zmiany klasyfikacji zawodów i specjalności na potrzeby rynku pracy oraz zakresu jej stosowania (Dz. U. z 2021 r. poz. 2285) – wg stanu na dzień 1 stycznia 2022 r. nie wprowadził żadnych zmian w dziale „twórcy i artyści” w odniesieniu do uprzednio obowiązującej aktualizacji, a więc stanu na dzień 25 stycznia 2018 roku. Natomiast w Rozporządzeniu Ministra Pracy i Polityki Społecznej z dnia 7 sierpnia 2014 roku w sprawie klasyfikacji zawodów i specjalności na potrzeby rynku pracy oraz zakresu jej stosowania [2014] nie wymienia się jedynie zawodu pn. producent muzyczny.

Na rynku artystycznym szczególnie widoczny staje się proces, nazwany przez Nathalie Heinich i Robertę Shapiro [2012] artyfikacją, w wyniku którego jakiś zawód lub zajęcie staje się sztuką, a wytwórca artystą. Jest on zresztą przedmiotem ożywionej dyskusji już od wielu lat. Termin „artyfikacja” wywodzi się z prostej idei: sztuka nie jest dana raz na zawsze, zatem nie można jej zdefiniować w analogiczny sposób. Jest konstruktem i wypadkową procesów społecznych, osadzonych w czasie i przestrzeni i dlatego tak ważne staje się przyjęcie społeczno-historycznej perspektywy. Artyfikację mylnie utożsamia się z legitymizacją. Nie jest ona bowiem zwykłym wejściem na „wyższy szczebel jakościowy” czy przejściem od „zdominowanego do dominującego”. W odróżnieniu od legitymizacji następuje tutaj zmiana samej „istoty działalności i przedmiotów”, zatem te dwa procesy różnią się już na poziomie założeń ontologicznych [Heinich 2019:86-87].

Rozmówcy byli dość ostrożni w szafowaniu określeniem sztuka i artysta w stosunku do zajęć i osób spoza pola, ale jeden z artystów wielokrotnie w trakcie wywiadu wspominał, że dla niego fenomenem jest to, co zadziało się z graffiti i ludźmi, którzy się tym zajmują. Dość jasno widział właśnie graffiti jako coś, co sytuowało się dawniej poza kreacją, potem stopniowo osiągało poziom quasi – artystyczny, żeby dojść do momentu, w którym jest pełnoprawną sztuką. Samo określenie graficiarz przeszło również, według respondenta, długą drogę. Od kogoś robiącego tagi, wrzuty, „graficiarza” pejoratywnie nacechowanego do graficiarza – artysty. Żeby wpisać to zjawisko w proces artyfikacji mój rozmówca posunął się jednak o krok za daleko. Opisując artyfikację musimy mieć bowiem jakiś punkt odniesienia, potrzebujemy zatem i sztuki i czegoś co sztuką nie jest.

Jeśli chodzi o sam proces artyfikacji, to występują cztery jego typy: trwała (obejmująca to wszystko, co definiujemy obecnie jako sztukę); częściowa (będąca artyfikacją niekompletną, której rozwój nie nastąpi bez pojawienia się korzystnych warunków; przykładem jest architektura, która nigdy w pełni nie osiągnęła statusu sztuki z powodu ograniczeń

technicznych i użytkowych; innym przykładem są artyści cieszący się uznaniem środowiska artystycznego (kupców, krytyków, kolekcjonerów) oraz opinii publicznej, ale tylko za pewien wycinek swojej pracy lub tylko przez część środowiska i opinii, na przykład „fotografia artystyczna” lub „cinema d’auteur” uznawane są za sztukę, pozostałe gatunki definiowane są różnie przez wybrane grupy); trwająca (dotyczy artyfikacji dopiero „ukończonych” lub „w toku”) i nieosiągalna (kiedy pojawiają się ruchy artyfikacyjne, które ze względu na uwarunkowanie historyczne oraz społeczno-gospodarcze nie mają szans na urzeczywistnienie; przykładowo takie zajęcia jak gastronomia, ogrodnictwo bywają nazywane sztuką, ale pozostają nią w sensie jedynie metaforycznym. Marek Krajewski i Filip Schmidt [2017:74] nie posługują się co prawda pojęciem artyfikacji, a sformułowaniem „rozszerzanie zakresu pojęciowego” sztuki. Ten proces, w ich odczuciu, prowadzi do podnoszenia rangi różnych działań, do niedawna postrzeganych wyłącznie jako mniej znaczące formy rzemiosła, ale również nobilitowania i różnicowania konsumpcji oraz pojawiania się w jej ramach silnie wyróżniających się form uzurpujących sobie prawo do bycia sztuką. Wśród licznych przykładów wymieniają kucharzy, fryzjerów, stylistów, serowarów i wytwórców wędlin, piekarzy, mistrzów kierownicy i wybitnych piłkarzy) [Shapiro 2019:265].

Artyści z kolei z pewnym dystansem podchodzili do rozszerzania zakresu pojęciowego sztuki i jednak proponowali dłuższy namysł nad tym, czy rzeczywiście włączanie kolejnych profesji spoza świata sztuki do świata artystycznego nie obniży rangi sztuki, czy jej po prostu nie zaszkodzi.

**Respondent 6:** Znaczy ja bym była ostrożna gdzie, w jakim miejscu postawić tę przysłowiową kropkę. Trzymałabym się jakiś zasad jednak. Wiadomo, że nie wszystkim to będzie pasowało, ale co począć. Na pewno mam własne zdanie w tym temacie, może odmienne od pozostałych. Czy to się innym podoba, czy nie, disco polo to nie uwertura, pierogi to nie obraz na płótnie, a zaparzenie kawy to może i sztuka, ale mówię o umiejętności której nie wszyscy posiadają. Czyli nie byłabym za tym żeby robić artystę z autora majteczki w kropeczki albo z super kucharza, albo zajebistego baristy. Mam z tym problem jak się o nich mówi jakby robili jakąś sztukę. Ja nie uciekam przed tymi tematami i wydaje mi się, że trzeba, że należy o tym mówić. Jak wszystko za chwilę będzie sztuką, to jaką to będzie miało wartość?

Ta obawa przed dewaluacją pojęcia artysta była traktowana niezwykle osobiście. Dlatego moi respondenci zdecydowanie bardziej byli otwarci w stosunku do czegoś, co ich bezpośrednio nie dotyczy. Łatwiej im było być zatem liberalnym w kwestii nazywania artystą zarówno muzyków, tancerzy jak i poetów. W przypadku jednak sztuk wizualnych, które reprezentowali, byli o wiele bardziej powściągliwi i zachowawczy.

**Respondent 14:** nigdy nie przykładałem zbytnej wagi do tego, czy kogo nazywają ludzie artystą, nie dbałem o to. Chodzi mi o to, że nie czułem, że ktoś mi coś odbierze, jak te jego prace nazwie ktoś sztuką. Znacząco wiadomo lubię być doceniany, ale jakoś nigdy aż tak mi na tym nie zależało. Ale kiedyś mnie zabolęło, że jedna z pań sąsiadek, robiła te słynne praskie ubranka na słupki przy Kawęczyńskiej, ona do mnie mówi z nami byś porobił coś, a nie te gryzmoły po murach robisz. Uśmiechnąłem się, ale to zabolęło.

**Badacz:** uraziło twoją ambicję?

**Respondent 14:** bingo! Jestem po ASP, a tu pani sąsiadka, wiesz, bardzo miła i wszystko, ale...

Pamiętam, jak sama, kiedy dowiedziałam się, że w ramach warsztatów w Domu Sąsiedzkim „Moje Szmulki” uczestnicy wydziergali ubranka na słupki uliczne, od razu pojechałam to zobaczyć. Zainteresowanie było duże, ludzie oglądali dokładnie każdy słupek, robili zdjęcia, selfie. Media faktycznie podniosły rangę tego wydarzenia, formułując w stosunku do tych „ubranek” określenia typu: „sztuka uliczna”, „małe dzieła sztuki” czy przywołując pojęcie *yarnbombingu* czyli takiej dziedziny sztuki, która polega właśnie na „ubieraniu” różnych elementów przestrzeni publicznej. Co prawda rzeczywiście tak jest, *yarnbombing* jest popularny na całym świecie, a i na Pradze wcześniej, zaangażowana również w ubieranie słupków artystka, wydziergała wraz uczestnikami warsztatów pokrowce na ławki.

Fotografia nr 96: Kolaż ze zdjęć przedstawiających włóczkowe ubranka na słupkach przy ulicy Kawęczyńskiej



Źródło: fotografia własna

Korzeni praktyk artyfakcyjnych upatruje się między innymi w rzemiośle (wzorem dla nowoczesnego systemu sztuki opartego na autonomii artysty stało się malarstwo; w okresie renesansu, nastąpiło wyraźne zerwanie z podejściem, w którym malarze utożsamiani byli z robotnikami, czego konsekwencją było odejście od tradycji ich przynależności do cechów rzemieślniczych; parę wieków później, tradycyjne rzemiosło ponownie stało się źródłem dla sztuki i rzemiosła, podobnie zresztą jak fotografia w XIX wieku i grafika w 1900 roku; przejście od rzemiosła do sztuki przyniosło szereg zmian, jak chociażby profesjonalizację, intelektualizację czy trend w postaci indywidualizacji produkcji); przemysłu (doskonale

ilustruje to przykład filmu, który początkowo pojawiał się jako niewielkie przedsięwzięcie na jarmarkach, a w latach XX. urósł do rangi milionowego przemysłu; wciąż jednak jest problem z uzyskaniem przez film statusu dzieła sztuki, bowiem sama produkcja filmowa to przede wszystkim przemysł, a więc duża liczba osób w nią zaangażowanych oraz koncentracja na technicznych oraz ekonomicznych aspektach, a wątki grupowe wraz z uwarunkowaniami społeczno-ekonomicznymi w dalszym ciągu pozostają jednak w sprzeczności z działaniami artystycznymi); grach wideo (niektórzy twórcy gier są uznanymi twórcami, absolwentami szkół artystycznych, posiadającymi w swoim dorobku wiele ważnych wyróżnień; historycznie gry przeszły długą drogę, od produktów wykorzystywanych w „tandetnych” salonach gier, aż po te wyrafinowane, artystyczne, osobiste, przeznaczone do użytku domowego lub alternatywne.

Wątek gry jako pełnowartościowego dzieła sztuki pojawił się u jednego z moich rozmówców. Przyznał on, że jego marzeniem jest współpraca z jakimś dużym graczem na rynku gier i jednocześnie zwrócił uwagę na fakt, że cieszy go również przemiana w obszarze ich postrzegania. Nie są to bowiem już jedynie prymitywne „strzelanki”, a niejednokrotnie wyjątkowe cyfrowe dzieła sztuki, których autorami są artyści.

**Respondent 3:** sam gram namiętnie w gry (...) o gdzieś w moich marzeniach jest kontrakt z potentatem rynku gier, może Blizzardem (śmiech – A.R). Mam parę pomysłów w głowie i fajnie by było móc je zrealizować. (...) ludzie uważają, że gry to głównie, jakieś nie wiem, strzelanki. Nic bardziej mylnego. Ta branża bardzo się zmieniła przez ostatnie lata. Dla mnie wielkie wow jak widzę niektóre gry, wow. Piękne obrazy, onieśmiałające, wymagające od artysty umiejętności wizualizacji własnych pomysłów.

dość ważną kwestią, według tego samego respondenta, jest również sytuacja odwrotna, kiedy to sztuka inspirowana jest stylistyką gier video:

**Respondent 3:** Artyści czerpią z obrazów i technologii gier video. Sporo artystów ze świata inspirowane są i używają tych motywów. Po prostu bliska jest im ta estetyka. Kiedyś czytałem o jednym chińskim artyście, w którego pracach silnie było widać wpływy gier.

Badacze zajmujący się tą tematyką zwracają uwagę nie tylko na odczucia estetyczne czy emocje powstałe w wyniku kontaktu z grą, ale dokonują również szeregu analiz, mogących wskazywać na znaczącą istotność artystyczną danego „dzieła”<sup>80</sup>); rozrywce (pierwsze

---

<sup>80</sup> „Gry wideo stały się nową formą ekspresji, obszarem realizacji performansów, źródłem motywów, ikonografii lub obiektów wykorzystywanych w różnorodnych pracach plastycznych oraz interaktywnych instalacjach” [Staszenko, Chojnacki 2016:71].



produkcje to filmy krótkometrażowe prezentowane na targach w latach 90. XIX wieku; nawet później, pomimo wyraźnego postępu technologicznego i organizacyjnego zapewniającemu temu medium większą autonomię, nadal było ono postrzegane w kategoriach prostej rozrywki, pozbawionej jakichkolwiek walorów artystycznych; podobnie sytuacja wyglądała z magią, cyrkiem, breakdance czy jazzem); nauce (połączonej z polityką i interesami określonych grup społecznych; działania Jacquesa Chiraca i demontaż Musée de l'Homme na rzecz Musée du Quai Branly; zmiana polityki muzealnej, w której wprowadza się nowe eksponaty (dzieła sztuki) takie jak na przykład narzędzia czy artykuły gospodarstwa domowego); sferach wypoczynku, zabawy, czasu wolnego, podróży i turystyki (przykładem łączącym większość tych sfer jest fotografia<sup>81</sup>, która obecnie z powodzeniem wystawiana jest w galeriach sztuki, ale do lat 60. XX wieku traktowana była raczej jako rzemiosło).

Artyfikacja jest jednak procesem, w którym czasami występują też różnego rodzaju zakłócenia. Powodowane są najczęściej względami praktycznymi lub ideologicznymi, na przykład kiedy tancerze breakdance'u w imię autentyczności i w proteście przeciwko komercji odmawiają występów na większych scenach, woląc pozostać w tak zwanym podziemiu [Shapiro, Heinich 2012; Shapiro 2019:272; Heinich 2019:56; Zaremska-Szatan 2016:115; Staszenko-Chojnacki 2016:71; Bourdieu 1996:73].

Na Wortalu Publicznych Służb Zatrudnienia<sup>82</sup> obok dokumentów związanych z klasyfikacją zawodów i specjalności (rysu historycznego, metodologii opracowania opisów zawodów, klucza powiązań między Klasyfikacją zawodów i specjalności a Międzynarodowym standardem kwalifikacyjnym ISCO-08) znaleźć możemy wyszukiwarkę opisów poszczególnych zawodów. Każdy taki opis zawiera kod właściwy dla danego zawodu, syntetyczną charakterystykę oraz wyszczególnienie głównych i dodatkowych zadań przypisanych do danej profesji. Dla przykładu „artysta malarz” zgodnie z zaproponowanymi wytycznymi zajmuje się malowaniem (portretów, pejzaży, martwej natury czy abstrakcyjnych kompozycji) nakładając farby przy użyciu określonych narzędzi (pędzli, szpachli, ołówków i innych) na różne płaszczyzny (papier, płótno, ale i drewno, tynk, ceramika czy szkło). Swoje twórcze wizje realizuje za pośrednictwem rozmaitych technik malarskich (akwarele, collage, pastel, fresk, olej i inne) oraz wybranych form (malarstwa monumentalnego, sztalugowego, książkowego itp.). Zwykle bierze udział w wystawach i konkursach oraz uczestniczy

---

<sup>81</sup> Pierre Bourdieu [1996:73] pisze o fotografii jako o sztuce, która imituje sztukę. Ujmuje ona jedynie taki aspekt rzeczywistości, który jest zawsze tylko wynikiem arbitralnego wyboru, i w konsekwencji pewnej już interpretacji; spośród wszystkich cech obiektu zachowane są tylko te wizualne, które pojawiają się na chwilę i jedynie z jednego punktu widzenia.

<sup>82</sup> Wortal Publicznych Służb Zatrudnienia to serwis Ministerstwa Rodziny, Pracy i Polityki Społecznej.

w plenerach. Jego zadania zawodowe rozpoczynają się w momencie koncepcji (wstępnych szkiców) dzieła, wyboru i przygotowania płaszczyzny pod nakładanie farb, zabezpieczenia dzieła, oprawienia, przygotowania do ekspozycji lub sprzedaży, a kończą na wystawianiu własnych prac oraz organizowaniu wystaw. W zadaniach dodatkowych wspomniano ponownie o udziale w plenerach, wystawach i konkursach zarówno o zasięgu krajowym, jak i międzynarodowym. Ponadto wskazano na prowadzenie działalności dydaktycznej i naukowej i wykonywaniu usług artystycznych na zlecenie instytucji kultury. Pozostałe zawody wyszczególnione w Klasyfikacji zawodów i specjalności opisane są w analogiczny sposób.

Moi respondenci są i pod tym względem niezwykle zróżnicowani i niekoniecznie wszyscy wpisują się dokładnie we wszystkie punkty Klasyfikacji zawodów. Żaden z moich rozmówców nie poruszył tematu konkursów, chociaż wiem, że przynajmniej dwoje z nich w takich konkursach startuje, ale bez powodzenia. Nie wiem do końca z czego to wynika, ale zauważyłam, że wiele z takich „systemowych” w ich odczuciu inicjatyw, jest gdzieś tam sprzeczne z ich kreacją, a mianowicie tych, którzy wciąż buntują się przeciwko różnym sprawom. Wśród praskich artystów są zatem tacy, którzy wystawiają swoje prace na wystawach organizowanych przed podmioty zewnętrzne, inni korzystają z powierzchni, w których pracują, tworzą i w nich udostępniają swoje prace wszystkim tym, którzy są nimi zainteresowani. Część z nich posiada na przykład strony internetowe, na których kataloguje swoje realizacje, jeszcze inni miasto traktują jako swego rodzaju galerię:

**Respondent 4:** uwielbiam miasto, całą tą jego przestrzeń, mury, ściany. Jak spacerujesz po mieście i przystajesz żeby oglądać, to co robimy my choćby, to masz darmową jakby galerię. Ludzie sami wtedy decydują o kierunku zwiedzania i to jest extra topic.

Dorota Ilczuk [2013:38:40] w projekcie pt. Rynek pracy artystów i twórców w Polsce przedmiotem analizy danych zastanych uczyniła pierwotnie cztery sektory: sztuki wizualne, sztuki widowiskowe (performatywne), muzykę oraz design. W wyniku rozmów z artystami, twórcami, członkami związków artystów czy przedstawicielami instytucji kultury, w badaniu postanowiono uwzględnić również piąty sektor: książkę i prasę, włączając tym samym do badania pisarzy i poetów. Autorka, korzystając z danych Głównego Urzędu Statystycznego, już wtedy zwróciła uwagę na fakt, że nie uwzględniają one takich twórczych zawodów jak: architekt, architekt wnętrz, projektant, fotografik, plastyk, a które ona postanowiła włączyć do badania. W części terenowej badania ograniczono się natomiast do wybranych grup zawodowych należących do pięciu ustalonych wcześniej sektorów. Kryterium zawężającym

było wykluczenie: po pierwsze zawodów, gdzie twórczość co prawda objęta jest prawami autorskimi, ale nie jest artystyczna (np. dziennikarz, nauczyciel akademicki), po drugie osób związanych co prawda z sektorem kultury, przemysłami kultury i kreatywnymi, ale wykonującymi pozaartystyczne lub odtwórcze zadania (personel techniczny, zarządzający). Ostatecznie badaniem zostały objęte cztery grupy artystów:

1. Muzycy (wokaliści, instrumentalni, kompozytorzy),
2. Tancerze (baletowi, nie baletowi, choreografowie),
3. Literaci (pisarze, poeci),
4. Artysci wizualni (rzeźbiarze, malarze, fotograficy, graficy, projektanci/dizajnerzy).

Autorzy badania przyjmując definicję „aktywnego zawodowo artysty” (autorstwa Davida Throsby’ego<sup>83</sup>) uznali, że kryteria w postaci prowadzenia pracy twórczej w ciągu ostatnich pięciu lat oraz zgodność wykonywania dzieł ze standardami pracy twórczej) są adekwatne dla celów ich badania. Dokonali jednakże pewnych uzupełnień. Przede wszystkim założyli, że czynny zawodowo artysta osiąga z pracy artystycznej minimum 50% przychodu w ciągu ostatniego roku w stosunku do całego rocznego przychodu i jednocześnie spełnia jedno z poniższych kryteriów:

1. posiada nagrodę za swoją działalność na polu artystycznym,
2. jest uczestnikiem wystaw, wernisaży lub koncertów oraz cieszy się uznaniem środowiska artystycznego,
3. legitymuje się przynależnością do związku artystów lub twórców.

Kilka lat później Dorota Ilczuk [2020:15] podejmując się realizacji pierwszego po wojnie badania mającego na celu oszacowanie wielkości środowiska artystycznego w Polsce zrezygnowała z definiowania „artysty”, „twórcy” i „wykonawcy”. Podstawą identyfikacji osób, które znalazły się w próbie, wykonujących pracę artystyczną, twórczą i wykonawczą, okazały się uprawiane przez te osoby zawody. Respondenci mogli zostać zgłoszeni zarówno przez organizacje branżowe, jak i uczynić to samodzielnie deklarując swoje zawodowe związki z pracą artystyczną, twórczą i wykonawczą. Po konsultacjach środowiskowych, badaniem

---

<sup>83</sup> Prowadzi on od 30 lat badania w Australii dotyczące artystów zawodowych. Stoi na stanowisku, że artyści odróżniają się wyraźnie od innych grup zawodowych, dlatego stosowanie pojedynczego kryterium w ich przypadku jest niewystarczające. Weźmy na przykład pod uwagę kryterium dochodowe: w danym roku artysta może zarabiać mało lub wcale, albo kryterium formalnego wykształcenia: można wówczas pominąć artystów zawodowych będących samoukami. W związku z tym w każdym z prowadzonych przez siebie badań (a to już 6 edycja) bierze on pod uwagę wiele kryteriów, wśród których najważniejszym jest profesjonalizm, odnoszący się do sposobów i standardów pracy artysty, czyli poziomu pracy i zaangażowania odpowiedniego dla norm ustalonych dla tego zawodu. Tak więc na przykład pisarz musi spełnić określone standardy zanim rękopis zostanie odczytany przez wydawcę, aktor lub muzyk musi pracować na odpowiednim poziomie żeby został dopuszczony do przesłuchania [Throsby, Petetskaya 2017:18].

objęte zostały następujące branże: film, literatura, muzyka, sztuki wizualne, taniec, teatr oraz twórczość ludowa, zaś w każdej z branż ustalono katalog zawodów ją tworzących. Podobnie jak w 2013 roku i tutaj wstępnie przyjęto, że do badania wliczać będą się jedynie osoby utrzymujące się z prowadzenia działalności twórczej lub artystycznej, gdzie stanowi ona znaczącą część ich budżetu (a więc minimum 50% ogółu dochodów). W efekcie rozmów z przedstawicielami organizacji branżowych oraz samymi respondentami, zrezygnowano z tego założenia i postanowiono uwzględnić w próbie zarówno tych zgłaszanych przez organizacje branżowe, jak i zgłaszających się samodzielnie w związku z zaangażowaniem w prace artystyczną, twórczą i wykonawczą.

Agata Bachórz i Krzysztof Stachura [2015:13-29] badając kondycję pomorskiego środowiska artystycznego przyjęli z kolei inkluzywną definicję artysty. Istotnym kryterium decydującym o zaproszeniu do udziału w badaniu była po pierwsze autoidentyfikacja, po drugie poziom społecznej rozpoznawalności (uznanie lub poszukiwanie uznania), a więc sukcesu rozumianego jednak w dość niewygórowany sposób. Dlatego właśnie szansę na znalezienie się w gronie respondentów mieli zarówno skrzypkowie, jak i muzycy disco polo, znani prozaicy, jak i niszowi poeci, rozpoznawalni reżyserzy, jak i debiutanci na deskach teatrów. Bachórz i Stachura [2015] wskazali na cztery powody posługiwania się w badaniu inkluzywną definicją artysty:

1. większość badań skupia się na jednej wybranej dziedzinie twórczości, natomiast tych prowadzonych na szeroko rozumianych populacjach artystów jest niewiele,
2. chęć poznania środowiska szerzej, nie tylko od strony realiów instytucjonalnych czy motywacji związanych ze sferą ekonomiczną,
3. przyjmując szerszą perspektywę o wiele łatwiej uchwycić badane praktyki, w szczególności obszary związane z „demokratyzacją praktyk artystycznych”,
4. dążeniem do redukcji napięcia pomiędzy „elitarystycznym podejściem do sztuki utrwalone w potocznych wyobrażeniach kanonu człowieka kulturalnego a faktycznymi zainteresowaniami i preferencjami odbiorców” [2015:29-30].

## **6.2. Artysta a twórca – role społeczne i zawodowe**

Artysta jako termin pochodzący od łacińskiego słowa *artista* oznaczającego studenta wydziału sztuk pięknych pojawił się we Francji pod koniec XVIII wieku. Z czasem stał się

synonimem rzemieślnika<sup>84</sup>, amatora czy twórcy dzieł sztuki. Jak wskazuje Maria Gołaszewska [1986:6-7] twórca<sup>85</sup> jest pojęciem szerszym od artysty i posługiwać nim się należy w odniesieniu do twórców kultury, twórczości naukowej czy „twórczej postawie wobec życia”. Marian Golka [2012:7] dodaje, że twórca jest odkrywcą rzeczy nieznanych, bez względu na to jaki poziom stanowi to nowatorskie działanie oraz jak oddziałuje na otoczenie. Artysta z kolei analogiczne działania prowadzi w „dziedzinie kultury zwanej sztuką”. Nathalie Heinich [2019] prowadząc badania nad twórcami: artystami plastykami, pisarzami, muzykami przyjmuje za obiekt badawczy artystę jako twórcę, uwzględniając to o czym pisała Gołaszewska [1986], że w XIX wieku: „stanowią jedną i tę samą kategorię” [2019:82-83]. Ewa Krawczak [2013:22] przyjmuje z kolei, że „(...)każdy artysta jest twórcą, podczas gdy nie każdy twórca może być uznany za artystę”. Postaw twórczych, a więc posiadających znamiona własnej i niepowtarzalnej osobowości, doszukiwać można się zarówno wśród nauczycieli, jak i inżynierów czy lekarzy, jednak „*twórcza postawa najpełniej przejawia się w dziedzinie sztuki, a artysta jest niejako wzorcowym przykładem twórcy*”. Ponadto artysta pozwala na pokazanie unikatowych cech procesu twórczego<sup>86</sup>, dzieła i całości warunków mogących sprawić, że człowiek zechce się podjąć działań twórczych w dziedzinie, w jakiej wykonuje swoją profesję [Gołaszewska 1986:6].

W artykule 8 Ustawy o systemie ubezpieczeń społecznych [1998:18] wyraźnie wskazano na istnienie dwóch odrębnych kategorii, tj. twórców i artystów. Do pierwszej z nich

---

<sup>84</sup> W literaturze widoczne jest podejście, w którym przyjmuje się, że najpierw mieliśmy do czynienia z rzemieślnikami, a dopiero potem, z wywodzącymi się od nich, artystami. Tak widział to między innymi Norbert Elias [2006], wskazując, że przed Rewolucją Francuską artyści (muzycy) tworzyli dzieła na zamówienie (zamawiającymi byli wyżej sytuowani przedstawiciele kleru), natomiast w wieku XIX artyści tworzyli dla publiczności (zazwyczaj o równym sobie statusie społecznym) [2006: 61].

Według Nathalie Heinich [2019:70-71] należy zerwać z wprowadzaniem jakiegokolwiek chronologii a rzemiosło, zawód i powołanie traktować jako porządki działalności nakładające się na siebie. Każdy z nich ma swoją specyfikę, jak na przykład: ramy instytucjonalne, podejście do edukacji zawodowej, dwa bieguny, na których sytuują się praca zawodowa i rękodzieło, praca zarobkowa lub praca wykonywana z uwagi na zamiłowanie do sztuki, zasady wynagradzania, ramy kompetencji, stosunki z klientami, status amatorów i wiele, wiele innych. Jak podkreśla Heinich [2019:71] „Cechy te na przestrzeni dziejów pojawiały się zawsze, choć z większą lub mniejszą intensywnością. W średniowieczu mamy do czynienia z porządkiem rzemieślniczym; w okresie renesansu pojawia się (...) porządek powołania (...) w tym czasie bowiem tworzy się już ruch akademicki, dzięki któremu na plan pierwszy wysunie się porządek zawodowy. W XIX wielu ustąpi on miejsca porządkowi powołania (...)”

<sup>85</sup> Określenie to wprowadził w XVII wieku K.M. Sarbiewski z myślą o poetach, ale w kolejnym wieku stało się ono już synonimem zarówno poety, jak i artysty [Gołaszewska 1986:7].

<sup>86</sup> Proces twórczy jest jednym z wymiarów twórczości (obok podmiotu i produktu twórczego czy warunków twórczości). Przy okazji warto wspomnieć o dziedzinach twórczości (kategoriach zachowań twórczych jednostki). Roman Schulz [1990] wyróżnia cztery takie dziedziny: działalność kulturotwórcza (obejmuje takie formy działalności jak: nauka, technika i sztuka; proces twórczy jest tutaj celem samym w sobie), nowoczesna praca ludzka (zarówno czynności, jak i zawody dostosowane do innowacji kulturowych), innowacyjne zachowania społeczne (umiejętność uczenia się nowych wzorów zachowań) i autokreacja lub samorozwój (związane z planem na własny rozwój, kształtowanie swojej osobowości, a więc podejmowaniem wysiłków w odniesieniu do własnego „ja”).

zaliczane są osoby tworzące dzieła z obszaru architektury, architektury wnętrz, architektury krajobrazu, urbanistyki, literatury pięknej, sztuk plastycznych, muzyki, fotografii, twórczości audiowizualnej, choreografii i lutnictwa artystycznego oraz sztuki ludowej, będącej przedmiotem prawa autorskiego. Drugą grupę, stanowią artyści, a więc ci, którzy zarobkowo zajmują się prowadzeniem działalności artystycznej w zakresie sztuki aktorskiej i estradowej, reżyserii teatralnej i estradowej, sztuki tanecznej i cyrkowej oraz w dziedzinie dyrygentury, wokalistyki, instrumentalistyki, kostiumografii, scenografii, a także w dziedzinie produkcji audiowizualnej reżyserów, scenarzystów, operatorów obrazu i dźwięku, montażyistów i kaskaderów. Uznanie działalności za twórczą lub artystyczną oraz momentu jej rozpoczęcia następuje w formie decyzji Komisji do Spraw Zaopatrzenia Emerytalnego Twórców<sup>87</sup>. W procedurze tej, określonej w Rozporządzeniu Ministra Kultury i Sztuki w sprawie powołania Komisji do Spraw Zaopatrzenia Emerytalnego Twórców oraz szczegółowego określenia jej zadań, składu i trybu działania [1999], wykorzystuje się dokumenty poświadczające okres prowadzenia działalności twórczej bądź artystycznej oraz jej charakter. Działalność tę można wykonywać na podstawie:

- umów o pracę, o dzieło, zlecenia, a także katalogów z wystaw, recenzji, otrzymanych nagród i wyróżnień oraz
- dyplomu ukończenia szkoły artystycznej o odpowiednim profilu, albo szkoły wyższej, której kierunek odpowiada wykonywanej działalności twórczej lub artystycznej, albo wydanego przez właściwe stowarzyszenie zrzeszające twórców lub artystów zaświadczenia o nabyciu ramach praktyk określonych umiejętności zawodowych” [1999].

Rozporządzenie nie określa tego, co rozumie się przez działalność twórczą i artystyczną. W związku z tym można odwołać się do innych źródeł, jak chociażby Polska Klasyfikacja Działalności<sup>88</sup>. W Sekcji R – działalność związana z kulturą, rozrywką i rekreacją, w dziale 90 – działalność twórcza i związana z kulturą i rozrywką wymienia się szereg klas i podklas dookreślających pojęcie działalności twórczej. I tak podklasa 90.01.Z – Działalność związana z wystawianiem przedstawień artystycznych obejmuje wystawianie przedstawień teatralnych,

---

<sup>87</sup> Komisja działa przy ministrze właściwym do spraw kultury i wydaje decyzję w oparciu o następujące akty prawne: ustawę z dnia 13 października 1998 r. o systemie ubezpieczeń społecznych (Dz. U. z 2016 r. poz. 963 t. j. z późn. zm.), ustawę z dnia 17 października 1998 r. o emeryturach i rentach z Funduszu Ubezpieczeń Społecznych (Dz. U. z 2016 r. poz. 887 t. j. z późn. zm.) oraz rozporządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 9 marca 1999 r. w sprawie powołania Komisji do Spraw Zaopatrzenia Emerytalnego Twórców oraz szczegółowego określenia jej zadań, składu i trybu działania (Dz. U. z 1999 r. Nr 27, poz. 250).

<sup>88</sup> Podstawę prawną PKD stanowi Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 24.12.2007 r. w sprawie Polskiej Klasyfikacji Działalności (PKD)



operowych, baletowych, musicalowych i innych: działalność grup cyrkowych, orkiestr i zespołów muzycznych, działalność indywidualnych artystów takich jak: aktorzy, tancerze, piosenkarze, lektorzy lub prezenterzy. W podklasie 90.02.Z - Działalność wspomagająca wystawianie przedstawień artystycznych precyzuje się, że chodzi o działalność wspomagającą wystawianie przedstawień teatralnych, operowych, baletowych, musicalowych i innych; działalność reżyserów, producentów, scenografów, projektantów i wykonawców teatralnych dekoracji scenicznych, maszynistów sceny, specjalistów od oświetlenia sceny, konferansjerów itd. oraz działalność producentów przedstawień artystycznych, w obiektach lub poza nimi. Z kolei podklasa 90.03.Z - Artystyczna i literacka działalność twórcza obejmuje działalność indywidualnych artystów takich jak: rzeźbiarze, malarze, rysownicy, grawerzy, artyści uprawiający kwasoryt itp.; działalność indywidualnych pisarzy wszystkich dziedzin, włączając fikcję literacką, literaturę popularnonaukową itp.; działalność niezależnych dziennikarzy a także renowację prac artystycznych, takich jak obrazy itp. Ostatnia podklasa w dziale 90 dotycząca działalności obiektów kulturalnych (90.04.Z) wskazuje, że zaliczać do tej kategorii możemy działalność teatrów i sal koncertowych, galerii i salonów wystawienniczych, domów i ośrodków kultury, świetlic oraz pozostałych obiektów kulturalnych.

Do działalności artystycznej odnosi się także Główny Urząd Statystyczny [<https://stat.gov.pl>]. Definiując pojęcia stosowane w statystyce publicznej, działalność artystyczną i rozrywkową określa jako:

„działalność sceniczną prowadzoną w sposób regularny przez profesjonalne teatry i instytucje muzyczne oraz przedsiębiorstwa rozrywkowe (teatry dramatyczne i lalkowe; teatry muzyczne: opery, operetki, musicale, balety; filharmonie, orkiestry symfoniczne i kameralne oraz chóry, zespoły pieśni i tańca, przedsiębiorstwa i agencje estradowe), polegającą na publicznej prezentacji w oparciu o opracowany scenariusz spektakli dramatycznych, muzycznych i estradowych”.

Działalność artystyczna związana jest silnie z działalnością kulturalną [Wytrażek 2011:3], która w świetle Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej [1991:1] polega na „tworzeniu, upowszechnianiu i ochronie kultury”. Jej formami organizacyjnymi są: teatry, opery, operetki, filharmonie, orkiestry, instytucje filmowe, kina, muzea, biblioteki, domy kultury, ogniska artystyczne, galerie sztuki oraz ośrodki badań i dokumentacji w różnych dziedzinach kultury, a mogą ją prowadzić osoby prawne, osoby fizyczne oraz jednostki organizacyjne nieposiadające osobowości prawnej. Natomiast to, czy dana instytucja prowadzi

działalność artystyczną określa organizator<sup>89</sup> wydający akt o utworzeniu (zawierający nazwę, siedzibę oraz przedmiot działania) [1991:6]. Ustawa jasno precyzuje, że instytucjami powołanymi do prowadzenia działalności artystycznej związanej z teatrem, muzyką, tańcem, z udziałem twórców i wykonawców są przede wszystkim: teatry, filharmonie, opery, operetki, orkiestry symfoniczne i kameralne, zespoły pieśni i tańca oraz zespoły chóralne.

### 6.3. Mity, legendy oraz znaczenia społeczne artystów

Termin artysta funkcjonuje zarówno w dyskursie publicznym, jak i wszelkiego rodzaju dokumentach strategicznych, przede wszystkim w dwóch kontekstach. Po pierwsze określa się nim jednostki utalentowane manualnie i intelektualnie, angażujące się działania o charakterze artystycznym. Podobnie część moich rozmówców zwracała uwagę na konieczność posiadania talentu, uzdolnień oraz chęci i możliwości przekuwania ich w konkretne wytwory.

**Respondent 12:** ale to nie tylko, że robisz coś sobie i chowasz do szafki, nie o to konkretnie chodzi. Przede wszystkim żeby zrobić coś ładnego, coś mającego wartość jakąś, musisz mieć talent, musisz być ogarnięty nie wiem choćby manualnie. Jak będziesz miała tylko w głowie projekt zajebistego murala, to co ci z tego przyjdzie? Ale jak go namalujesz to pokażesz ten talent, wykorzystasz go.

Po drugie o artystach mówi się w odniesieniu do członków jakiejś grupy zawodowej, ekonomicznej lub społecznej, odróżniającej się od pozostałych głównie stylem życia [Murzyn-Kupisz, Działek 2017:47]. Pojawiają się jednak zarzuty nazbyt dużego uproszczenia, bowiem ani styl życia<sup>90</sup>, ani dochody, ani pozycja społeczna nie pozwalają na automatyczne przypisanie artystów do jednej kategorii społecznej. Są wśród nich zarówno ludzie zamożni, jak i biedni, charakteryzujący się zróżnicowanym poziomem konsumpcji oraz nie pasujący do żadnego konkretnego wzorca klasowego [Golka 2012:9]. Chociaż, co symptomatyczne, jak zauważa Heinich [2016] są to w większości ludzie wywodzący się z rodzin artystycznych, uprawiających wolne zawody lub należący do kadry zarządzającej wyższego szczebla. Andrzej Oseka [1978] tak pisał o współczesnych sobie artystach:

---

<sup>89</sup> Według art. 10.1. Ustawy, organizatorami są podmioty tworzące instytucje kultury.

<sup>90</sup> Z drugiej strony Nathalie Heinich [2010:55] przywołuje badania biograficzne artystów z 1963 roku, w których doszukano się powtarzalnych motywów związanych z ekscentryzmem, wykluczeniem czy marginalnością. Pojawiały się zatem i szaleństwo, i melancholia, samobójstwo, przemoc, rozrzutność, ale i popadanie w skrajności.

„Na Krakowskim Przedmieściu, na Mazowieckiej, czy Łobzowskiej także spotkać można artystów. Różnią się bardzo od mistrzów przeszłości, wedle tego jak sobie tych mistrzów wyobrażamy. Nie wiodą o dziełach starożytnych dyskusji, jakie usłyszeć było można w ogrodach medycejskich. Nie noszą wytartych peleryn z czasów bohemy ani szykownych beretów Rafaela. Nie przywdziewają ryzostunku malarza, który ze sztalugami i kasetą na plecach idzie w plener wiejską drogą w kurzu i słońcu. Utracili odrębną formę, odrębne obyczaje” [1978:177].

Pracy artyści rzeczywiście w kwestii mody nie przypominają tych opisywanych przez Osekę [1978] i nie noszą w widocznym miejscu żadnych atrybutów takich jak sztalugi czy pędzle. Mają natomiast przy sobie spraye, które są najczęściej schowane w torbach lub plecakach. Jedni przyznają, że jest im tak po prostu wygodniej przenosić kilka puszek farb, inni wskazują na pewien element „konspiracji”, kiedy malują bez pozwolenia i nie chcą w ten sposób „nikogo prowokować” czy „zwracać na siebie uwagi”. Natomiast w rozmowach z nimi przewija się wątek ubrań, kolorów, biżuterii i poszukiwania czegoś, co jednocześnie podkreślałoby, że przynależą do „tego kolektywu”, do „tej pracowni”, do „tej paczki”, ale również przesądzałoby o ich wyjątkowości. Dlatego zwracają uwagę na materiał z jakiego wykonane jest ubranie, starają się w ciekawy i niepowtarzalny sposób łączyć zarówno faktury, jak i kolory. Jedna z respondentek podkreśla, że dla niej niezwykle istotny jest zawsze jeden dominujący szczegół w jej stylizacji. Są to na przykład buty w nietypowym kolorze, albo duża biżuteria również „odstająca kolorystycznie” od reszty stroju, ale „jednocześnie nadająca całości smaku i charakteru”. Kiedy spotyka się ich na ulicy faktycznie są ubrani inaczej od większości przechodniów, natomiast kiedy widzi się ich w grupie wyglądają dość podobnie, chociaż w dalszym ciągu nie można powiedzieć, że nie da się tutaj zauważyć silnej potrzeby do podkreślenia własnego „ja”. Pomimo widocznej sprzeczności w dążeniu do tych dwóch celów, artyści, co ciekawe, zupełnie jej nie dostrzegają. Moda już zresztą sama w sobie, jak pisał Georg Simmel [1980] związana jest z pewną dwuznacznością. Dzięki niej można bowiem podkreślić swoją niepowtarzalność i indywidualność, ale także traktować ją jako element dający poczucie wspólnotowości poprzez dokonywanie pewnych unifikacji i wpisywanie się w trendy wyznaczone przez członków danej grupy.

Przy okazji interesujący wydaje się być stosunek artystów do samego nabywania ubrań, ale i do dewaluacji przedmiotów codziennego użytku. Troje z nich podkreślało, że kupuje na przykład sprzęty gospodarstwa domowego tylko z tak zwanej drugiej ręki, a ubrania jedynie w sklepach z używaną odzieżą. Zapytani o powody takich decyzji, przyznali, że sprawy finansowe są w ich przypadku drugorzędne, a najważniejsze jest to, że w ten sposób wyrażają swój sprzeciw wobec „wszechobecnego marnotrawstwa”, czy „nadmiernej konsumpcji”.

Zwracali również uwagę na to, że podobne podejście cechuje „niektórych nowych mieszkańców”, którzy pomimo wysokich zarobków również zdają sobie sprawę, że „więcej wcale nie znaczy lepiej” czy, jak to określił jeden z respondentów, „nie dają się tej ułudzie wzrostu gospodarczego”. Artysta przyznał co prawda, że podejmuje szereg działań żeby „maksymalizować swój dobrobyt”, ale dba o to, żeby nie odbywało się to kosztem innych ludzi, środowiska oraz jego najbliższego otoczenia. W jego wypowiedzi dało się zauważyć szczególną troskę o Pragę Północ, gdzie mieszka na stałe. Anna Kacperczyk (2020) w Przedmowie do polskiego wydania Degrowth napisała, że

Niepohamowany pęd do rozwoju bazuje na idei równie zgubnej co fałszywej, że do przetrwania naszego świata niezbędny jest nam wzrost gospodarczy, że musimy produkować coraz więcej, wytwarzać rosnącą masę towarów i nieustannie je konsumować, bo tylko w ten sposób napędzamy koła zamachowe gospodarki, stwarzając warunki niezbędne do życia w dobrobycie (Kacperczyk 2020:15).

I właśnie na to Kacperczyk [2020] zwraca uwagę i poniekąd ostrzega żeby dobrobytu nie pojmować wąsko, a więc sprowadzać go jedynie do wskaźników ekonomicznych i nas samych. Nie możemy bowiem ignorować również pozostałych istot ludzkich i nieludzkich czy ich prawa do życia (Kacperczyk 2020:15). Zresztą pozostali artyści poruszyli przy tej okazji cały szereg istotnych kwestii, na które nie ma co prawda miejsca w niniejszej rozprawie, ale stanowić mogą niezwykle cenny materiał badawczy, albo być przyczynkiem do kolejnych badań.

Samo też podejście do dewaluacji przedmiotów zmieniało się w czasie, co świetnie na przykładzie Ameryki Północnej pokazuje Susan Strasser (1992). Przeciwstawia kulturę zaradności w postaci praktyki napraw i modyfikowania ubrań i wykorzystywania ich jako surowca w okresie kolonialnym oraz późniejszych działań domokrażców skupujących szmaty, zmianom, jakie dokonywać zaczęły się od początku XX wieku (Strasser 1992). Już wówczas pojawiały się dążenia do większego posiadania i manifestowania swojego statusu, a rozwijający się fetyszyzm towarowy stawiając w centrum zainteresowania produkt, spowodował, że to on zaczął określać status społeczny swojego właściciela (Cikała-Kaszowska 2017). Respondenci z kolei zauważają, że swoją pozycję w grupie zawdzieczają działaniom, które właśnie zrywają z przywiązaniem do nadmiernego gromadzenia czy nabywania przedmiotów. Wyjątkiem, w przypadku niektórych z nich, jest zbieranie starych zniszczonych przedmiotów i nadawanie im drugiego życia, szczególnie dotyczy to mebli. Natomiast przerabianie starych ubrań, biżuterii, torebek spełnia dwie funkcje: z jednej strony rzeczy te zyskują pożądaną, unikatową,

jedyny w swoim rodzaju wygląd i pozwalają na „wyróżnienie się z tłumu”, z drugiej natomiast wpisują się postawę sprzeciwiającą się idei „nowe jest piękne”, a więc dążeniu do ciągłego zastępowania dotychczasowych, tracących termin ważności przedmiotów nowymi [Fromm 2021]. Artysty mówią otwarcie, że kiedy przerabiają własnoręcznie stare, zużyte i nikomu niepotrzebne rzeczy zdają sobie sprawę, że tym samym w ich posiadaniu znajdują się rzeczy, których nikt inny nie ma, ale również czują, że robią „coś dobrego w życiu” i wiedzą, że to przekłada się na „ziemię, ludzi i zwierzęta”.

Prowadząc rozmowy z praskimi artystami zauważyłam, że jednoznaczne przypisanie ich do określonej kategorii społecznej jest niemożliwe. Zresztą nawet nie zamierzałam tego robić. O wiele ważniejsze dla mnie było to, czy znajdę na przykład takie elementy stylu życia praskich artystów, które w pewnym momencie okażą się powtarzalne dla pewnej większej grupy. Okazało się, że prasy artyści są niezwykle zróżnicowani, ale poszczególne kolektywy łączy naprawdę wiele. Kiedy rozmawialiśmy o kategorii „my” (odnoszonej najczęściej do kolektywu, ludzi w pracowni) w wypowiedziach przewijała się niezwykle często kategoria czasu wolnego. Chodziło przede wszystkim o, w rozumieniu Edminda Wnuka – Lipińskiego [1975], czas wolny w wymiarze krótkim, a więc ten, który wykorzystywany jest w ciągu dnia roboczego, po pracy oraz w wymiarze średnim obejmującym weekendy.

**Respondent 10:** Najbardziej intensywne mamy weekendy. Jak nie jeździmy do rodzin, jak nie ma jakiegoś eventu, to chodzimy do klubów, na wystawy innych artystów. Bo często w sumie coś się dzieje, na mieście też. Super jest to, że siadamy przy jakimś dobrym alkoholu i obgadujemy wspólne plany. Bo my tak odkał razem pracujemy, to każdy weekend spędzamy razem. W tygodniu tak samo. Najczęściej koncerty i wystawy. No i tak się utarło, że zawsze razem do klubów, zawsze wszyscy tu od nas, albo wyłamka jest i dzielimy się na 2 grupy, ale rzadko teraz to robimy.

**Respondent 4:** Czy coś robimy razem? Jasne! Cały dzień pracujemy, po pracy czasem jakieś piwko. W każdy czwartek mamy zajęcia jogi, a od kilku, tam może od dwóch tygodni w sumie, my chodzimy razem na kurs tańca sexy dance. Trochę nas to śmieszyło na początku, nie wiem dziwnie tak, mój kumpel pukał się w głowę, ale traktujemy to, że no dla formy, sylwetki.

Odbiór społeczny artystów w dalszym ciągu nacechowany jest wieloma mitami i stereotypami, bez względu na to, jaki rodzaj dziedziny sztuki uprawiają. Postrzegani są wciąż nie tylko jako reprezentanci konkretnej profesji, ale jako ludzie posiadający szczególne cechy, silniej odczuwający problemy obce zwykłym śmiertelnikom, i pomimo tego, że są częścią społeczeństwa, duchowo wznoszą się ponad codzienne sprawy. Źródłem takiego podejścia można upatrywać w czasach romantyzmu, w których na pierwszy plan wysuwało się

zainteresowanie sprawami najczęściej nierozwiązywalnymi i wykraczającymi poza zwykłą codzienność. Romantyczny artysta kontestował świat, jaki miał wokół siebie, łamał normy społeczne, wysuwał oskarżenia przeciwko tyranom, ale jednocześnie proponował „inny” rodzaj natury (wbrew społeczeństwu oraz koncepcji natury, którą ono narzucało). Zazwyczaj był postacią samotną, melancholijną, a zarazem pochłoniętą egomanią i megalomanią. Wszystkie te cechy najpełniej widoczne były w koncepcji artysty – geniusza, powstałej w okresie renesansu, chociaż poddanej refleksji teoretycznej dopiero w XVIII wieku. Statusowi artyście nadano początkowo taką rangę, która przybliżała go do boskiego wymiaru. Dla jednych objawiało się to umiejętnością i łatwością wykonywania rzeczy, które innym sprawiały trudność, dla drugich zdolnością dostrzegania w naturze nowych perspektyw. Ewolucja tego podejścia sytuowała geniusza w pozycji osoby pełnej entuzjazmu, zdolnej do syntetyzowania obrazów pochodzących z własnych obserwacji, stanowiącej według niemieckich romantyków dar naturalny. Kontrowersje wzbudzał jedynie fakt, czy dar ten posiadają wszyscy, czy jedynie wybrani. W wieku XIX zwrócono się z kolei w stronę wyjaśniania koncepcji artysty – geniusza w sposób irracjonalistyczny, w którym dzieło stanowiło jego (niepełne) świadectwo. Sprawy techniczne zeszły na dalszy plan bowiem panowało powszechne przeświadczenie o tym, że artysta poprzez swoje prace nie może się w pełni zaprezentować, czy wypowiedzieć. Istniejący wtedy stereotyp na temat artysty – geniusza rysował go w kategoriach osoby spontanicznej, wysoce wrażliwej, izolującej się, samotnej oraz niezgadzałej się z zastanym porządkiem społecznym, prawami i normami. Pomimo tego, że w XX wieku koncepcja artysty - geniusza spotkała się z ogromną krytyką, a awangardziści wyraźnie się od niej dystansowali, to w dalszym ciągu pojawiały się nawiązania do koncepcji, w której artysta jawił się jako ktoś o wielkiej i wyjątkowej osobowości ze względu na swoją niezależność, rozdarcie wewnętrzne, ale i dążenie do celów w zasadzie nierealnych i nieosiągalnych. Jednocześnie rozpoczął się proces, w którym koncepcję artysty poddawano redefinicji i demistyfikacji. Otwarto w ten sposób drogę do stworzenia nowej „idei twórczości artystycznej” oraz wizji właściwego określenia miejsca i roli współczesnego artysty. Wszystko to miało być wolne od dotychczasowych wyobrażeń i zafałszowań. Kres wędrówce położyli postmoderniści, którzy wraz z oddefiniowaniem swojej roli zastąpili dotychczasowe poszukiwania nowej wizji artysty, wieloma elastycznymi koncepcjami, szybko „zmienianymi jak ubranie, które zużyło się lub przestało być modne” [Sztabiński 2004:163-165; por. Sztabiński 2010:21-25; por. Osęka 1978:70; Duvignaud 1970:21].

O właściwościach przypisywanych artystom przez nich samych oraz inne osoby zainteresowane sztuką pisze Marian Golka [2012:56]. Nazywa je „rozpowszechnionymi



„mniemaniami” o niejasnym statusie poznawczym, przyjmującymi postać mitów<sup>91</sup>. Dotyczą one zarówno artystów zawodowych, jak i nieprofesjonalnych, ludowych, naiwnych oraz niedzielnych. Ich kształtowaniu sprzyjają nie tylko instytucje artystyczne czy niesformalizowane środowiska artystyczne, ale także sami artyści.

Pracy artyści rzeczywiście roztaczali taką aurę tajemniczości i wielu z nich przekonanych jest o swojej absolutnej wyjątkowości. Poznając niektórych miałam wrażenie, że sposób w jaki mnie przyjmują, pozycja w jakiej siadają jest czytelnym sygnałem, który ja powinnam w odpowiedni sposób zinterpretować. W większości przypadków to była chwilowa dyspozycja i okazywało się, że relacje, które nawiązywaliśmy już w trakcie rozmów przekładają się na ogromną szczerość, do tego stopnia, że część z nich nie nadaje się do publikacji. Ale wracając do sedna. Nie da się ukryć, że artyści mają skłonności narcystyczne i to w czasie naszych spotkań wybrzmiewało dość mocno. Część z nich jest przekonana o swojej wyjątkowości i o talencie, który jak podkreślali: „przejawia się już od dzieciństwa”. Większość z nich opowiadała, że kredki, farby i talent do ich wykorzystania, to coś co towarzyszy im od wczesnych lat. Artyści – muraliści ze względu na swoje wykształcenie oraz to, że wykonują murale na zamówienie nie tylko na terenie całej Polski, ale i za granicą, czy inaczej muraliści z zagranicy malujący na całym świecie, to kategoria artystów, która ma większe skłonności do stawiania siebie – artyści – w opozycji do na przykład niewykształconych street artowców. Są trudniej dostępni, mniej otwarci i w chwilach zapomnienia mówią z taką widoczną nonszalancją. Tymczasem street artowcy z kolei utrzymują, że gdzieś tam wielkie formaty może i są ich marzeniem, ale robiliby to w totalnie odmiennej stylistyce. Pytając co przez to rozumieją odpowiadali, że większość tych wielkopowierzchniowych prac jest „nijaka”, „stylistycznie im obca”, „szlampowa”, dlatego oni przenieśliby, jak się okazuje, swoje grafiki tylko właśnie w tej wielkiej skali, w której do tej pory nie pracowali. Street artowcy, którzy byli moimi rozmówcami, coraz częściej pojawiają się w galeriach i ich prace wyceniane są dość

---

<sup>91</sup> Marian Golka [1996b] po przeanalizowaniu licznych propozycji dotyczących funkcji jakie pełnią mity, wskazuje przede wszystkim takie jak:

1. kreowanie, dostarczanie i utrzymywanie określonego wzorca rozumienia świata i człowieka,
2. tłumaczenie zarówno samego procesu zmieniania się świata i rzeczy, jak i jego sensu, a także skutków,
3. wspieranie porządku społecznego za pośrednictwem opracowanego "systemu koordynacyjnego" przekonań istniejących w danej zbiorowości;
4. wzmacnianie wartości społecznych za pośrednictwem rozbudzania wiary w ich nadprzyrodzone pochodzenie,
5. pomoc jednostce w wymiarze emocjonalnym i mentalnym w sytuacji kryzysu czy zagrożenia,
6. doprowadzanie do pojawienia się w ludziach poczucia zdumienia,
7. uprawomocnianie przywilejów niektórych grup społecznych (a w związku z tym przybliżenie mitu do ideologii),
8. aktywizowanie nie tylko jednostek, ale i całych społeczności wyznawców mitu, opracowywanie programów działania, wskazywanie celów [1996b:42-43].

wysoko, zważywszy, że to są wciąż debiutanci. I gdzieś tam właśnie murale, galerie są takim obiektem, do którego oni wzdychają. Jedna z artystek przyznała wprost, że ma problem ze swoim wykształceniem.

**Respondent 6:** Jasne, ja czerpię z takiej sztuki wykształconej. Ja mam pewien kompleks tego braku wykształcenia. Myślę, że może miałabym jakieś wejście do dużych galerii. Ja też wierzę, że kiedyś się pojawię w tych dużych galeriach, nawet bez wykształcenia.

Wracając jeszcze do mitów i legend, to jedni badacze widzą w mitach silny bodziec do uprawiania tego zawodu (artysta zauroczony legendą innego artysty), inni uważają, że mitów potrzebują jedynie mierni i przeciętni artyści, ponieważ ich pozycja społeczna w sposób bezpośredni uzależniona jest od wyobrażeń własnych i innych o sztuce. Uszeregowanie mitów według epok historycznych pokazuje pewne prawidłowości w postaci: powtarzających się motywów (powołania, męki twórczej); występowania w tym samym środowisku i w tym samym czasie nie tylko przeciwstawnych, ale niejednokrotnie wzajemnie się wykluczających wyobrażeń artysty. Mitów nie można kategoryzować za pomocą pojęć: prawda i fałsz. Każdy z nich bowiem jest albo mieszanką treści prawdziwych i fałszywych zarazem, albo takich, których nie można w sposób jednoznaczny zdefiniować. Mit dotyczy przekonań nie dających się uzasadnić, ignoruje różnice pomiędzy naturą a kulturą, znajdując się pomiędzy przeszłością a teraźniejszością, jednostkowością a ogólnością, realnością i wymysłem, wiarą a rozumem oraz sztuką i obrzędem [Golka 1996:43-45; Wejbert-Wąsiewicz 109-110; Krawczak; Osęka 1978:16 Warto zatem przyrzeć się najczęściej przywoływanym mitom<sup>92</sup>, wśród których są:

1. mit wyjątkowości – mówiący o nadzwyczajnej odmienności artysty w stosunku do pozostałych ludzi. Odnosi się on zarówno do geniuszu/wyjątkowości samego artysty i jego dzieł, jak i jego osobowości i roli jaką pełni [Wejbert-Wąsiewicz 2009:110]. Mit ten wybrzmiewa w pracy Aleksandra Wallisa [1964], a badana przez niego zbiorowość artystów plastyków jasno wskazuje na sztukę (plastykę), jako na największą wartość

---

<sup>92</sup> Ewelina Wejbert-Wąsiewicz [2009] na podstawie dostępnej literatury wymienia jeszcze wiele innych mitów dotyczących artysty, jak na przykład mit: odkrywcy, sztuczności, szaleństwa, buntu, bluźniercy, spontaniczności, samotności, zaangażowania, egocentryzmu, zabawy, artysty zbiorowego, oczyszczania-katharsis, czy antyartysty. W swoich rozważaniach Nathalie Heinich [2010:55] wspomina z kolei badania dotyczące wyobrażeń związanych z heroizacją artysty. Próby heroizacji profesji artysty widoczne są także w badaniach Wizualne niewidzialne. Sztuki wizualne w Polsce – stan, rola i znaczenie. Według badanych sztuka jest profesją niezwykle wymagającą, niemal heroiczną, w której niezbędne jest duże samozaparcie, na które przecież stać tak niewielu. Heroizacja to także utrwalanie mitu poświęcenia się sztuce, czy jak to określają autorzy badania „*złożenia siebie na ołtarzu sztuki*” [Krajewski, Schmidt 2018:57].

cywilizacji, a oni sami (plastycy) kontynuując dzieło dawnych twórców czują się jedynymi spadkobiercami ich prestiżu.

„Człowiek, który staje się artystą, artystą twórczym, przestaje być arystokratą, burżujem, mieszcuchem czy proletariuszem, ponieważ zdobył ten rzadki, najwyższy w społeczeństwie awans, który tu nadaje miano artysty” [1964:130].

2. mit indywidualności – chociaż powiązany z mitem wyjątkowości, to jednak wskazujący na artystę jako na człowieka jedyne i niepowtarzalne (również wśród samych artystów) i właśnie z tego względu nieporównywalnego,
3. mit powołania – bez względu na uwarunkowania i wolę innych ludzi, artysta, jego talent oraz geniusz rodzą się spontanicznie. Powołanie traktuje się jako powinność artystycznego działania w imię przeznaczenia twórcy, a nie dla osiągnięcia korzyści finansowych czy realizacji różnego rodzaju zobowiązań,
4. mit bezinteresowności – artyści traktują sztukę w kategoriach dobra najwyższego, jednocześnie umniejszając znaczenie innych wartości, jak na przykład pieniędzy,
5. mit wolności – chodzi przede wszystkim o swobodę w ustalaniu granic i obszarów własnej twórczości oraz sposobów jej realizacji, ale także w sferze stylu życia czy przestrzeganiu norm prawnych,
6. mit cierpienia – wielowymiarowy, polegający na doświadczaniu cierpienia związanego z miłością, niską pozycją społeczną, biedą lub rozterkami „typowo artystycznymi”, za uprawianie sztuki, artysta doświadcza udręki,
7. mit odrzucenia – będąc uzupełnieniem mitu wolności i potwierdzeniem mitu wyjątkowości, miał wyjaśniać różnice w gustach artystów i odbiorców. Był też swego rodzaju narzędziem, za pomocą którego tłumaczono poczucie odrzucenia i osamotnienia, wolności twórczej, czy zagrożenia niską pozycją ekonomiczną [Golka 2012:56-84; 1996a:90-91].

Wallis [1964:133-138] z kolei wskazywał na trzy najczęściej występujące mity (odnoszące się przede wszystkim do środowiska artystów plastyków):

1. mit wolności artystycznej - sami artyści deklarują, że wolność jest przez nich najwyższą cenioną wartością społeczną. Niezwykle ważną rolę odgrywa tutaj „subiektywne odczucie własnej niezależności”. Nawet jeżeli otoczenie wywiera na artystę jakąkolwiek presję, to dopóki pozostaje on z nim w zgodzie, dopóty nie postrzega tego jako czegoś ograniczającego jego swobodę czy wolność,

2. mit upośledzonego zawodu – upośledzenie odczuwane jest przez artystów zarówno w kategoriach ekonomicznych, społecznych, jak i moralnych. Sam mit wziął się głównie z prób konfrontowania przez artystów poczucia własnej wartości z przemianami (dezinstytucjonalizacją pozycji społecznej, a instytucjonalizacją życia artystycznego) w obszarze ich własnego zawodu,
3. mit wielkiej kariery – z jednej strony dotyczący twórczości (niedocenianej przez współczesnych, a zyskującej ogromną popularność i uznanie potomnych), z drugiej mitu kariery za życia artysty.

Na występujące w społeczeństwie mity nakładają się rozmaite role przypisywane artystom przez społeczeństwo [Murzyn-Kupisz, Działek 2017:58]. Golka [2012:93-113] wskazuje, że najczęściej są to role: demiurga (artysty stwarzającego nowe formy, treści, nadającego dziełom nowych znaczeń; jedną z pierwszych osób zajmujących się ujęciem teoretycznym roli artysty-demiurga był Kazimierz Maciej Sarbiewski, dla którego, jak opisuje Golka [2012:93], poeta jest zdolny „powołać do życia” nie tylko sam temat, ale także sposób jego ujęcia. Można zatem doszukiwać się tutaj analogii do samego aktu stworzenia), kapłana (funkcjonująca od czasów Odrodzenia, artystę określano jako „wnuka Boga”, pośrednika pomiędzy ludźmi a Absolutem; w XIX wieku rola ta nabiera innego znaczenia: artysta jest „jakby” kapłanem, apostołem swoich artystycznych wizji i idei; pod koniec XIX wieku artysta służy sztuce, występując jako kapłan piękna), proroka (artysty, który ze względu na swoją wrażliwość oraz zdolność wyczuwania nawet tych najsubtelniejszych sygnałów, ostrzega przez wszelkiego rodzaju zagrożeniami i niebezpieczeństwami i niejednokrotnie okazuje się być bardziej skutecznym od prognostyków czy futurologów), mędrca (artystę dociekliwie i wnikliwie poszukującego i objaśniającego wszelkie tajemnice; najistotniejszy jest nie sam fakt odkrywania prawd, a droga dochodzenia do nich), reformatora (artysty dążącego do społecznej i politycznej przebudowy świata, chociaż ta rola nie ogranicza się jedynie do jego agitacyjnego i pozaartystycznego wymiaru), dekoratora (artysty w roli dostarczyciela wrażeń estetycznych, ozdabiającego przestrzeń, przyczyniającego się do naszego hedonizmu, kojącego, dodającego chęci do życia) oraz „artysty” (w tej roli artysta nie proponuje niczego więcej ponad to, że jest „artystą”; dlatego bez jakichkolwiek innych dodatkowych wartości (estetycznych, moralnych czy intelektualnych) oddziaływanie artysty jest znikome).

Timothy Van Laar i Leonard Diepeveen [1998:57-63] wymieniają pięć historycznie ukształtowanych ról społecznych artystów: rzemieślnika (wywodzącego się ze średniowiecznej tradycji; służącego głównie interesom innych, gdzie sztuka pełni funkcję wzmacniającą społeczny konsensus wokół dominujących wartości), intelektualisty (korzeniami sięgającymi

renesansu; artysta jawi się jako bohater, sztuce natomiast przypisuje się rolę nauczyciela ludzkości przekazującego wiedzę o wyższym porządku, estetyce i moralności), przedsiębiorcy (model upowszechnił się w okresie baroku, artysta występował jako niezależny agent zarabiający na życie ze sprzedaży swoich dzieł; z jednej strony liczył się styl oraz to, że artysta ma swobodę w opracowywaniu nowych, unikalnych pomysłów i prac, z drugiej podlegał on ścisłej kontroli. Artyści zamiast koncentrować się na zadowoleniu kościoła lub arystokracji, musieli myśleć o zaspokajaniu potrzeb rynkowych. Zatem decyzje estetyczne musiały być dopasowane do gustów i oczekiwań potencjalnych nabywców. Tym, którzy jednak woleli zachować niezależność groziło znalezienie się w roli „głodującego artysty”), krytyka społeczna (w rolę komentatorów i krytyków artyści zaczęli wcielać się w XIX wieku; w tym modelu sztuka jest środkiem wyzwolenia człowieka, narzędziem w walce z niesprawiedliwością oraz sposobem na przekształcenie świata. Artyści zaczęli wyznaczać własne wartości, które wyraźnie kontrastowały z ogólnospołecznymi. Ten wątek widoczny jest zarówno u bohemy artystycznej z początków XX wieku, jak i u postmodernistycznych przedstawicieli. Artyści tworzyli nowe wzorce wizualne w celu odrzucenia określonych konwencji społecznych i estetycznych) i społecznego uzdrowiciela (ten model zakorzeniony jest w starożytnych praktykach szamańskich, gdzie przywódcy jednocześnie przyjmowali rolę czarownika, uzdrowiciela, kapłana, psychiatry i artysty. Niektórzy artyści wierzą, że ich prace mogą przekazywać prawdy transcendentne, dokonujące uzdrowienia społecznego. Starają się działać na wzór kapłanów, pośrednicząc między ludźmi a środowiskiem fizycznym, społecznym i duchowym).

Jak podkreśla Nathalie Heinich [2016], znacząca różnorodność w sposobach bycia artystą, uniemożliwia sformułowanie jednej, obejmującej tę różnorodność definicji. Może to również wynikać z samej niechęci naukowego poznania artysty, stanowiącej reakcję obronną (często samych artystów) przed ewentualną utratą autonomii pola lub zagrożeniem obalenia mitu wyjątkowości [Bourdieu 2008]. Do tego właśnie poglądu<sup>93</sup> Pierre’a Bourdieu [2008] nawiązują Marek Krajewski i Filip Schmidt [2017], którzy podjęli się próby ustalenia „Co to znaczy być artystą/artystką?”, zadając to pytanie twórcom oraz różnym osobom z pola sztuki. Bardzo często już samo pytanie powodowało konsternację u respondentów, którzy odpowiadając zwracali uwagę na trudność w zdefiniowaniu tego pojęcia, inni natomiast starali się opisywać je poprzez podkreślanie odrębności pola sztuki od innych pól, w szczególności

---

<sup>93</sup> Marek Krajewski i Filip Schmidt [2017] wskazują, że oprócz tego o czym wspominał Pierre Bourdieu [2008] znaczenie może mieć również duża heterogeniczność pola, która widoczna staje się przede wszystkim wówczas, kiedy „*podejmuje się próby zdefiniowania artysty z pobudek pragmatycznych*” [2017:72].

naukowego [2017:71-72]. Rzeczywiście, również badanym przeze mnie artystom, to pytanie sprawiało sporo trudności, a oczekiwanie na odpowiedź było poprzedzone dłuższym niż zwykle oczekiwaniem. Niektórzy w sposób jasny sygnalizowali, że jest to dla nich trudne zagadnienie.

**Respondent 3:** nie znam naukowych definicji, trudno mi teraz tak precyzyjnie powiedzieć.

**Respondent 14:** Jezu, tak z głowy? Jakbyś mi powiedziała, że będzie takie pytanie, to by się człowiek przygotował [śmiech – A.R.]. Ale poważnie, mam problem co tutaj mądrego Tobie powiedzieć.

Jeszcze innym z pomocą przychodziła wspomniana odrębność pola sztuki, chociaż moi respondenci nie wskazywali na odrębność od jakiegoś konkretnego pola. Zdecydowanie bardziej koncentrowali się na procesie poszerzania pola.

**Respondent 1:** ja przyznam szczerze nie wiem w jaki sposób zdefiniować artystę, to znaczy znam podręcznikowe definicje, ale one się zdezaktualizowały. Jestem artystą, mam dyplom Akademii Sztuk Pięknych, lecz znam się, przyjaźnię i pracuję z ludźmi po średnich szkołach plastycznych, z takimi co to ukończyli kompletnie nie związane ze sztuką kierunki. Oprócz tego poruszamy się w różnych wymiarach. Następuje włączanie coraz to nowych ludzi w ten nasz świat sztuki. Nie chodzi jedynie o nowych ludzi, kolejnych, ale sztuką współcześnie nazywamy coraz szersze spektrum działań.

choć nie zabrakło artystów silnie broniących pola:

**Respondent 7:** Jeśli mam być szczerą, to u nas są tylko artyści, ludzie po ASP. Znamy parę osób dobrze rokujących bez dyplomu, ale to wciąż zbyt mało żeby nazywać wszystkich ich artystami. Zbyt duże słowo uważam. Nie pojmuję tego. Robi broszki z modeliny jest artystką, robi tam jakieś kolczyki z koralików jest artystką, albo robi grafitti i też o sobie myśli artysta. Jak postawię komuś bańki i wyzdrowieje ta osoba, to mogę się przedstawiać lekarką, no spoko.

Podobnych trudności doświadczyła Nathalie Heinich [2019], która w swoim badaniu pytała respondentów – pisarzy wprost: „Czym się Pan zajmuje”? Najczęściej odpowiadali oni wymijająco: „coś tam piszę”, „stukam na maszynie” unikając jasnej deklaracji „jestem pisarzem”. Heinich [2019] formułując wnioski z badania zerwała jednakże z paradygmatem Bourdieu, a rozważania oparła na kwestiach tożsamościowych. Problemy z określeniem siebie mianem artysty (pisarza) wynikają według niej głównie z charakterystycznego dla działalności twórczej braku poczucia przynależności i płynnych granic pomiędzy profesjonalistą a amatorem. Dostrzegła ona także kłopot z „waloryzacją



kategorii wspólnotowej” powiązaną z tak zwaną „ułomnością wybitności”, a więc przecenianiem własnej wartości, lub wręcz odwrotnie niedocenianiem siebie czy poczuciem pokory [2019:57-58].

Wśród moich respondentów trudności z nazwaniem siebie wprost muralistą, street artowcem nie pojawiły się w ani jednej rozmowie. Chociaż o wiele częściej mówili o sobie w pierwszej kolejności jestem artystą, a dopiero później muralistą, street artowcem. Za każdym razem rozmówcy podkreślali to z nieukrywaną dumą. U kilku z nich, kiedy o tym rozmawialiśmy zmieniała się nawet postawa. Z takiej luźnej, nawet nieco byle jakiej na taką zdecydowanie bardziej wyprostowaną.

**Badacz:** Okej, a powiedz gdybyś miała powiedzieć kim jesteś?

**Respondent 4:** Jestem kobietą, jestem artystką...(...)

**Respondent 14:** Rozmawiamy dłuższy czas o tym co robię, więc pewnie pytasz o zawodowe historie.

**Badacz:** Dokładnie

**Respondent 14:** Dobra, no to muralistą bym siebie nazwał. To jakieś 90% tego co robię w życiu.

Ewa Krawczak [2013] przedstawia nieco odmienne stanowisko, chociaż nie powołuje się przy tym na żadne konkretne badania. Przypuszczać zatem można, że są to poglądy własne autorki. Niemniej warto o nich wspomnieć. Krawczak [2013] sugeruje jakoby sami artyści chętniej posługiwali się kategorią zawodu (jestem grafikiem, malarzem, poetą, rzeźbiarzem), aniżeli używali w odniesieniu do siebie określenia „artysta”. Mogłoby to bowiem oznaczać według niej „(...)pryznanie się, że jest się mistrzem albo niosłoby ryzyko prostego skojarzenia z aktorem czy piosenkarzem” [2013:27]. Wśród praskich artystów daleka byłabym od takich wniosków. Oni bowiem bez najmniejszego skrępowania nazywali siebie artystami

Najczęstsze próby charakterystyk podejmowane są przez badaczy zainteresowanych konkretnymi, stosunkowo wąskimi wycinkami działalności artystów, ich sytuacją zawodową, pozycją na rynku<sup>94</sup>, migracjami<sup>95</sup>, formalno-prawnymi uwarunkowaniami działalności artystycznej, a w ostatnim czasie także funkcjonowaniem artystów oraz instytucji artystycznych w dobie pandemii COVID-19<sup>96</sup>. Nie jest to szczególnie zaskakujące zważywszy na szeroki

---

<sup>94</sup> Można przywołać tutaj badania Doroty Ilczuk [2013] dotyczące rynku pracy artystów i twórców w Polsce.

<sup>95</sup> Zjawiskiem emigracji artystów, z wykorzystaniem metody biograficznej, zajmował się Tomasz Ferenc [2012].

<sup>96</sup> W ramach projektu *Nowe formy istnienia. Jak zmieniał się teatr w pandemii? prowadzono badania nad sytuacją polskich teatrów w dobie pandemii COVID-19. Badaniem objęto zarówno instytucje i organizacje teatralne, jak i ich pracowników, artystów a także publiczność. Jedną z publikacji z tej serii jest: „Artystki i artyści teatru w czasie COVID-19. Dopóki jawi się przede mną premiera, będę walczyć. Raport z badań” autorstwa Doroty*

zakres znaczeniowy tego pojęcia, co pokazuje między innymi wielość kryteriów różnicujących artystów, wśród których najczęściej wymienia się: specyfikę uprawianej dyscypliny sztuki, postawy artystów i oczekiwania społeczne względem nich, motywy i cele rozpoczynania działalności artystycznej, stadium jej komercjalizacji, miejsce w łańcuchu generowania wartości kulturowych, a także sytuację ekonomiczną<sup>97</sup> i pozycję społeczną [Murzyn-Kupisz, Działek 2017:69]. Problematiczne zatem staje się rozumienie tego, kim tak naprawdę jest artysta. Zwolennicy jednego podejścia artystami nazywają wszystkich zawodowo lub hobbystycznie tworzących sztukę (wytwarzających ją lub odtwarzających). Jeśli działalność nie wiąże się z wynagrodzeniem, nie jest wyspecjalizowana, ma spekulacyjny charakter, uzależniona jest od własnego osądu i pozostaje poza mechanizmami charakterystycznymi dla obiegu sztuki profesjonalnej, wówczas mamy do czynienia z tak zwanym artystą - amatorem [Krawczak 2013:38-40]. Wspomina o nim również Marian Golka [1996a:86], wymieniając ponadto dwa inne statusy artysty: klasyka i wyrobnika. Ewa Krawczak [202013:45] proponuje posługiwać się stanowiącymi odrębną kategorię, artystami zależnymi, sytuując ich gdzieś pomiędzy klasykami, a wyrobnikami.

---

Ilczuk we współpracy z: Anną Karpińską, Emilią Cholewicką, Ewą Gruszką-Dobrzyńską, Kubą Piwowarem i Ziemowitem Sochą [2021].

<sup>97</sup> Na sytuację ekonomiczną artystów mają wpływ nie tylko ich indywidualne biografie, ale także decyzje zawodowe. Artyści bywają niezwykle zamożnymi osobami (wielka kariera, wybitne osobowości, supergwiazdy, celebryci), ale też są tacy, którzy żyją w biedzie (powstaje wówczas znacząca różnica pomiędzy średnią a medianą uzyskiwanych przez artystów zarobków). Są też rzecz jasna artyści zajmujący pozycje pośrednie [Murzyn-Kupisz, Działek 2017:65; Towse 2011]. Można ponadto zauważyć jeszcze inne prawidłowości w sytuacji materialnej artystów i osiągniętych przez nich dochodach. Na podstawie licznych danych empirycznych pochodzących z różnych krajów opisała je Ruth Towse [2011] zauważając, że: artyści nie tylko zarabiają mniej niż inni pracownicy (biorąc pod uwagę wiek i liczbę lat poświęconych na edukację), ale i ich zarobki rosną wolniej. W zasadzie brak jest jakiegokolwiek związku pomiędzy posiadanym wykształceniem a poziomem zarobków oraz wiekiem i zarobkami. Dlatego wyraźnie widoczne jest korzystanie ze wsparcia rodziny oraz świadczeń społecznych (w postaci na przykład zasiłków).

Sarah Thornton [2009] proponuje oddzielić świat sztuki od rynku sztuki. W tym pierwszym dominuje ekonomia symboliczna, gdzie ludzie wymieniają się myślami, a wartość kulturowa jest przedmiotem debaty. Natomiast rynek sztuki to już przede wszystkim praca i wszystkie aktywności związane z komercją. Według niej w większości uczelni artystycznych zagadnienia związane ze światem sztuki i rynkiem sztuki stanowią temat tabu, co przekłada się na ogromne problemy ich absolwentów na rynku pracy. I nie chodzi tutaj o zachęcanie młodych ludzi do myślenia wyłącznie w kategoriach rentowności, czy tworzenia dzieł jedynie na sprzedaż. Chodzi przede wszystkim o to, żeby potrafili opracować strategię, która pozwoli im sprawnie funkcjonować zarówno w świecie sztuki, jak i na rynku.

Ze względu na konieczność unormowania warunków pracy artystów w Polsce i zapewnienia tym najmniej zarabiającym minimum bezpieczeństwa socjalnego (dostępu do ubezpieczenia społecznego i zdrowotnego) rozpoczęto prace nad projektem Ustawy o uprawnieniach artysty zawodowego. Skierowana jest ona do wszystkich tych, którzy profesjonalnie zajmują się działalnością artystyczną (to znaczy żyją z niej), mają udokumentowany dorobek lub ukończyli studia drugiego stopnia na uczelni artystycznej. Obecnie trwają konsultacje międzyresortowe [<https://www.gov.pl/>].

W tym ujęciu artystą, dosłownie, może być każdy [Potocka 2013:95], co przekłada się między innymi na dewaluację tego pojęcia. Trafnego spostrzeżenia w tym zakresie dokonała Maria Gołaszewska podkreślając, że [1986]

„Dawniej było to określenie zastrzeżone dla nielicznych, uprzywilejowanych, posiadających zarówno nieprzeciętne zdolności, jak i możliwości ich realizacji, dziś rozciąga się na szerokie rzesze ludzkie, tracąc swój charakter czegoś wzniosłego i niezwykłego” [1986:9].

Stale rosnąca liczba kandydatów aspirujących do miana artysty oraz w zasadzie niczym nieograniczona możliwość proponowania dzieł, niosą także poważne zagrożenie w postaci nadprodukcji dzieł oraz nieobecności w sferze publicznej. Artyści żeby zaistnieć, ale i przetrwać muszą wcielać się w rolę mistrzów, którzy zwinnie poruszają się po zróżnicowanych historycznie dziedzinach. Wymaga się od nich wiele. Z jednej strony umiejętności ogólnych, z drugiej specjalizacji; niezależności, ale i zaangażowania społecznego; bycia w rdzeniu życia gospodarczego i poruszania się po jego peryferiach; zdolności odnajdywania się w wielkich metropoliach i uprawiania sztuki na rynkach regionalnych, ale także godzenia artystycznych wizji z typowo pragmatycznymi i komercyjnymi działaniami. Konieczność ta przybrała na sile w momencie, kiedy sztuka przestała być zawodem, a artyści częścią mechanizmu społecznego. Sztuka uniezależniła się od „cudzych tematów”, a więc na przykład praktyki zamawiania określonej liczby dzieł w ustalonym formacie i na narzucony odgórnie temat. Dawało to wolność artystom, ale i niosło za sobą ogromne ryzyko między innymi braku ich stabilności finansowej [Murzyn-Kupisz, Działek 2017:49; Potocka 2013:95-96; Lingo, Tepper 2013:348].

Łagodne przejście do skrajnie odmiennego stanowiska, w którym pretendowanie do miana artysty zarezerwowane jest dla osób posiadających formalne wykształcenie artystyczne<sup>98</sup> [Comunian i in. 2010, 2011 cyt. za Murzyn-Kupisz, Działek 2017:52] oraz utrzymujących się z prowadzenia działalności twórczej o charakterze artystycznym [Murzyn-Kupisz, Działek 2017:47-48] prezentują Ann Markusen i David King [2003]. Pisząc o roli jaką pełnią artyści w gospodarkach obszarów metropolitalnych, interesują się osobami, które uważają siebie za artystów, wybrały karierę artystyczną, a realizując ją osiągają z tego tytułu dochody, bez

---

<sup>98</sup> W Polsce obowiązuje Międzynarodowa Standardowa Klasyfikacja Edukacji (ISCED-F), która jest systemem służącym zbieraniu, zestawianiu i analizowaniu danych w zakresie edukacji. Dzięki temu dane te są porównywalne na szczeblu międzynarodowym. W podgrupie artystycznej wyróżnia się: techniki audiowizualne i produkcję mediów; modę, wystrój wnętrz i projektowanie przemysłowe; sztuki plastyczne; rękodzieło; muzykę i sztuki sceniczne [<https://polon.nauka.gov.pl>].

względu na to, czy pochodzą one z grantów, umów handlowych czy sprzedaży własnych, oryginalnych dzieł. Ponadto osoby te musiały zadeklarować wykonywanie zawodu artystycznego w spisie ludności. Markusen i King w poczet artystów zaliczają: aktorów, reżyserów, artystów performatywnych, tancerzy, muzyków, kompozytorów, autorów, pisarzy, malarzy, rzeźbiarzy i fotografów. Świadomie natomiast pomijają grafików i innych pracowników, którzy, co prawda uznają siebie za artystów, ale zazwyczaj są zatrudnieni w pełnym wymiarze godzin przez firmy spoza branży artystycznej [2003:4]. Zatem w tym przypadku posiadanie formalnego wykształcenia nie jest warunkiem koniecznym przy wyborze ścieżki kariery artystycznej.

Część rozmówców faktycznie posiada wykształcenie artystyczne oraz utrzymuje się z prowadzenia działalności twórczej o charakterze artystycznym. Natomiast całe gro praskich artystów żyje z różnych drobnych prac lub z pozyskanych projektów przeznaczonych na przykład na działania artystyczne otwarte dla mieszkańców. Wątek finansowy nie był jakoś szczególnie omawiany w czasie naszych spotkań, ale gdzieś te kwestie finansowe wybrzmiewały. Chyba najlepiej stosunek niektórych moich respondentów do pieniędzy podsumuje wypowiedź jednej z artystek:

**Respondent 4:** Mi się zdarzyło w zeszłym roku zapomnieć, że żeby mieć pieniądze to trzeba pracować. Ale jak tylko wykazałam odrobinę wysiłku żeby sobie znaleźć zlecenia, to się okazało, że to moment i się znalazły. W sumie to też jestem szczęściarą taką życiową. Mam bardzo dużo szczęścia. Dużo ludzi mnie lubi i chętnie mi coś zlecają. Ale myślę, że sobie na to zapracowałam taką sumiennością. Robota jest zawsze zrobiona kreatywnie i sumiennie.

Howard Becker [1982] zwracał uwagę, że to sam świat sztuki ustanawia zasady zgodnie, z którymi jedni są do niego wpuszczani, mogąc w pełni korzystać z przysługujących im w związku z tym przywilejów, innym natomiast odmawia się tego prawa. Świat sztuki w zależności od kontekstu miejsca i porządku, w jakim akurat się znajduje, czasu i dziedziny decyduje o uznaniu danej pracy za sztukę, albo o jej odrzuceniu. Kluczowa okazuje się nie tyle wartość samego dzieła, a zdolność i gotowość świata sztuki do zaakceptowania zarówno jego, jak i jego twórcy [por. Bachórz, Stachura 2015]. Szansę znalezienia się w świecie artystycznym mają zarówno amatorzy, artyści ludowi, „niedzielni” artyści, jak i zawodowcy [Becker 1982: 226-227; por. Bachórz, Stachura 2015:25-26].

Chociaż najbardziej powszechne i najszerze rozumienie artysty oparte jest na założeniu subiektywnej oceny, niezależnej od wykształcenia i przynależności do struktur

instytucjonalnych [Murzyn-Kupisz, Działek 2017:56], to jednak pojawiają się głosy, że o byciu artystą przesądza nie „(...)poczucie bycia nim i wiara w to, co się robi(...)”, a dopiero społeczna akceptacja wynikająca z zapotrzebowania na określone wartości [Golka 2019:10; Golka 1996a:86]. Umiejętnie łączy te dwa punkty widzenia Andrzej Osęka [1978:13] pisząc, że artystą jest nie tylko ten, kto posiada duszę artysty czy uważa, że ją ma, ale także ten o kim inni tak myślą. W przeważającej większości mamy jednak do czynienia z przeciwstawianiem sobie tych dwóch poglądów. W jednym z nich wyraźnie podkreśla się, że do uzyskania statusu artysty wystarczy własny osąd, w które to podejście doskonale wpisuje się Zalecenie w sprawie statusu artysty [1980] przyjęte w Belgradzie przez Konferencję Generalną Organizacji Narodów Zjednoczonych do spraw Oświaty, Nauki i Kultury. Przez „artystę” rozumie się tutaj każdą osobę tworzącą lub przejawiającą twórczą ekspresję lub odtwarzającą dzieła sztuki, która uważa działalność artystyczną za istotną część swojego życia, przyczyniając się w ten sposób do rozwoju kultury i sztuki; albo osobę, która chce być uznawana za artystę, bez względu na to, czy jest stowarzyszona lub zatrudniona w podmiotach artystycznych, czy też nie.

Inkluzywne podejście do definiowania artysty ma swoje uzasadnienie w zjawisku demokratyzującego się pola kultury. Wymusza to niejako konieczność odejścia od „klasycznego” sposobu gromadzenia danych, w którym kulturę traktuje się jako zamknięty, sprofesjonalizowany i zinstytucjonalizowany obszar, a działalność kulturalną jedynie jako relację na linii nadawca – odbiorca [Lewicki, Filiciak 2017:8-8]. W takim tonie rozważania prowadzi Agata Bachórz i Krzysztof Stachura [2015:13] przyjmując, na potrzeby swojego badania, definicję, w której artystą określić można tego, kto po prostu tak o sobie myśli lub jest uznawany za artystę przez innych artystów. Nie mają znaczenia takie kryteria jak: osiągnięcie określonego dochodu z tytułu działalności artystycznej czy legitymowanie się wykształceniem artystycznym.

W drugim ujęciu wyraźnie przyjmuje się, że artystę sankcjonują słuchacze, widzowie i czytelnicy<sup>99</sup>, ale też środowisko artystyczne<sup>100</sup>, stanowiące jednocześnie jedno z kryteriów nie tylko silnie definiujących, ale i różnicujących artystę [Murzyn-Kupisz, Działek 2017:55]. To

---

<sup>99</sup> Należy pamiętać, że oprócz tradycyjnych kręgów uznania (np. recenzji pisanych przez krytyków, ekspertów) pojawiły się dzięki rozwojowi nowoczesnych kanałów dystrybucji, tak zwane nowe kręgi uznania. Są to chociażby gwiazdki czy anonimowe komentarze w portalach internetowych i w mediach społecznościowych [por. Bachórz, Stachura 2015:29].

<sup>100</sup> Florian Znaniński [1937] zwracał uwagę na konieczność obiektywnego włączenia do kategorii artystów; artystą był ten, który był uznawany w jakimś otoczeniu za artystę i sam się za takiego uważał, bez względu na to, czy wytwarzał samodzielnie, czy tylko odtwarzał poruszając się w określonej dziedzinie sztuki.

Marian Golka [1996a:93] przez środowisko artystyczne rozumie zbiorowość, które cechują: zróżnicowanie i nieformalne struktura i przynależność (zazwyczaj). Posiadają swoją ideologię zawodową, ośrodki skupienia oraz połączone są wzajemnymi zależnościami i oddziaływaniami.

wyraźne nawiązanie do koncepcji Pierre'a Bourdieu [2008], który pisząc o polu literackim wskazywał na dwie konstytuujące je zasady hierarchizacji: heteronomiczną (hierarchii zewnętrznej) oraz autonomiczną (hierarchii wewnętrznej). Pierwsza z nich wskazuje na silne uzależnienie od, pochodzących spoza pola sztuki, ocen opiniotwórczych sił ekonomicznych i politycznych, uwzględniających jedynie kryterium tak zwanego „chwilowego”, komercyjnego sukcesu. Druga, stosunkowo od nich niezależna, dotyczy uznania przez wąskie środowisko twórców. Tomasz Warczok i Tomasz Zarycki [2014:131], widzą tutaj analogię do podziału obecnego w polu artystycznym na sztukę komercyjną oraz poszukującą i niezależną, natomiast samo usytuowanie w nim daje możliwość określenia z jakim artystą mamy do czynienia: „debiutantem” czy „już uznanym” [Matuchniak-Krasuska 2010:42].

W polach będących przestrzeniami społecznymi odbywa się walka o reguły pola i o stawki będące nie tylko warunkiem znalezienia się w danym polu, ale również utrzymania w nim odpowiedniej pozycji. Stawki jako liczące się dobra, zachowania oraz interesy mogą mieć charakter ekonomiczny (pieniądze), kulturowy (ukończone szkoły i uczelnie) oraz społeczny (związany z przynależnością do grupy: rodzinnej, przyjacielskiej, wyznaniowej, politycznej, stowarzyszeniowej). Każde z pól ma umownie wytyczone przez jego uczestników granice, służące ustaleniu tak zwanego „prawa wejścia”, polegającego na ponoszeniu kosztów w finansach, dyplomach i tytułach, zdobywaniu pracy i wyboru „sztuki dla sztuki” albo twórczości dedykowanej rynkowi sztuki. Granice pola przekroczyć zatem ci, którzy w najlepszy sposób odpowiadają jego definicji. W przypadku pola literackiego i artystycznego mamy do czynienia z największą przepuszczalnością granicy wynikającą ze stosunkowo niskiego stopnia kodyfikacji, przez co wchodzi do niego jednostki (odpowiednio stając się w tym momencie pisarzami i artystami) o różnych cechach i dyspozycjach. Jako, że pole artystyczne ma charakter antagonistyczny i jest wyraźnie podzielone, toczy się w nim nieustanna walka pomiędzy sztuką czystą, a komercyjną oraz artystami reprezentującymi te dwie skrajnie odmienne społeczne przestrzenie, których nie łączy momentami nic poza wspólnymi zmaganiem o status. Obecnie, utrzymuje się tendencja, kiedy to media ustalają i narzucają reguły pola sztuki, zastępując wartość modą i komercją [Bourdieu 2008:345–346; por. Bachórz, Stachura 2015:26; Matuchniak-Krasuska 2010:39-40; Matuchniak-Mystkowska 2018:42-43; Dyczek 2020:238].



## Zakończenie

Prawa partycypowania w procesach, oswajaniu przestrzeni, poprzez między innymi, naznaczanie jej swoją sztuką, nikt artystom odebrać nie może, mają bowiem do tego prawo. Jak zauważa Henri Lefebvre [2012] wszystkie potrzeby społeczne mają podstawy antropologiczne. Z jednej strony są to kategorie przeciwstawne, z drugiej doskonale się uzupełniają. I tak artyści oczekiwać mogą od miasta osobistego, a więc tego swojego wydzielonego fragmentu przestrzeni zagwarantowania im poczucia bezpieczeństwa, ale i otwartości; chcą móc w swoim mieście osobistym pracować i bawić się; pragną przewidywalności i odwrotności tego stanu. Liczą na jedność z mieszkańcami, sąsiadami angażując ich w najrozmaitsze działania, ale też uświadamiają sobie, że różnorodność jest niezbędna, a podtrzymywanie opozycji „swoi” – „obcy” może im ją zagwarantować. Takich potrzeb występujących w dychotomicznych zestawieniach można wymienić wiele, ale najistotniejsze jest to, że łączą się one w jakiś jeden „świat”. Ale poza tymi potrzebami artyści potrzebują czegoś więcej, czego „nie zaspokajają komercyjne i kulturowe formy wyposażenia mniej lub bardziej drobiazgowo uwzględniane przez urbanistów”. Mowa tutaj o możliwości podejmowania twórczych działań i generowania dzieł, którymi wypełniają coraz większe fragmenty przestrzeni [2012:184].

Naznaczanie przestrzeni niesie za sobą również kategorie „swojskości” i „obcości” w wymiarze przestrzennym, ale także podziału na „swoich” i „obcych” pokazując jak pionierzy gentryfikacji – artyści wchodzi w rolę gospodarzy tejże przestrzeni, pozbawiając poniekąd tego prawa dotychczasowych mieszkańców. Zróżnicowanie na „swoich” i „obcych” w sposób szczególnie wzmacnia brak kompetencji w zakresie rozumienia symboliki i przekazu jaki niesie za sobą sztuka publiczna. Nie musi to jednak przybierać radykalnej wersji w postaci całkowitego braku umiejętności rozszyfrowania czy odczytania dzieła, ale już nawet nieadekwatna czy niepełna jego interpretacja rodzi skłonności do działań wykluczających [por. Kaltenberg-Kwiatkowska 2011:140].

Moim celem było ukazanie tego w jaki sposób artyści postrzegają i doświadczają praskiej przestrzeni oraz zbiorowości mieszkańców. Wstępny obraz wyłania się w rozdziale czwartym, w którym ujawniają się stereotypy funkcjonujące nie tylko w dyskursie medialnym, ale także wśród samych artystów. Pomimo, że są to głównie młodzi ludzie, ten przekaz gdzieś raz zasłyszany, i to bez względu na to, czy w rodzinie, czy wśród znajomych, był obecny w ich życiu, szczególnie w początkowej fazie obecności na Pradze. Przypominając sobie swoje początki w tej dzielnicy, przyznawali, że wchodzili w tę przestrzeń z obawą. Przewijało się czasem w rozmowach to, że zwizualizowanie sobie tych, którzy w jakiś sposób mogą im

zagrozić, sprawiło, że pozornie czuli się bezpieczniej. Nie zastanawiali się wcześniej dlaczego to właśnie dotychczasowych mieszkańców zaczęli postrzegać jako tych „obcych”, tych, którzy mogą przeszkodzić im w jakikolwiek sposób w ułożeniu sobie „dobrego” życia na Pradze. A skoro już tutaj się pojawili, to mieli taką nadzieję, że do tego stopnia oswoją tę przestrzeń, że staną się niemal jej pełnoprawnymi „właścicielami”. Praska przestrzeń w pewnym momencie działała rzeczywiście jak magnes na artystów. Kusila ich nie tylko bliskość do centrum, ale również ceny mieszkań, i to zarówno jeśli chodzi o zakup, jak i wynajem. Przyciągali ich też oczywiście inni artyści. Tym co silnie oddziaływało na nich był także wizerunek dzielnicy. Oczywiście nie ten, w którym pisano o tej części Warszawy jako o najbardziej niebezpiecznym miejscu w Warszawie, ale głównie ten, w którym każdy szanujący się artysta bywa w tutejszych klubach, odwiedza powstające pracownie i nawiązuje coraz więcej kontaktów, które dobrze rokują, nie tylko w sferze prywatnej, ale i zawodowej. Teraz, z perspektywy czasu, widoczne staje się u nich przywiązanie do miejsc, do dzielnicy. Co prawda relacje z sąsiadami wciąż jeszcze pozostawiają wiele do życzenia, jednak czerpią już z tych stosunków z nowymi mieszkańcami, którzy zresztą artystami są żywo zainteresowani. Artyści również chętnie podejmują różnego rodzaju działania na rzecz swojego najbliższego otoczenia, podwórka, pracowni, ale wychodzą także poza swoją strefę komfortu i oferują wiele działań już nawet w skali całej dzielnicy skierowanych do tak zwanych „starych” mieszkańców.

Niezmiernie interesujący jest ponadto stosunek artystów do dwóch ważnych procesów, jakie zachodzą na Pradze Północ. Z jednej strony jest to rewitalizacja, z drugiej gentryfikacja. Chociaż w zasadzie, jak zauważają sami artyści, nie sposób traktować rewitalizacji i gentryfikacji oddzielnie, albo jedynie jedno jako następstwo drugiego. Te dwa zjawiska toczą się tutaj równolegle. Artyści są w nich trochę obok, ale zdają sobie sprawę z tego, że to za ich sprawą ta dzielnica nabiera kolorytu. Szczególne miejsce w tej części rozprawy zajmują murale, co do których nie ma pełnej zgody, zarówno wśród artystów, jak i mieszkańców, co do roli jaką odgrywają chociażby we wspomnianej rewitalizacji czy gentryfikacji. Analiza treści materiałów prasowych ukazujących się w mediach drukowanych i elektronicznych, pozwoliła natomiast na zaproponowanie określonego porządku obecności murali na Pradze, dzięki kategoriom wyłonionym w trakcie analizy.

W rozdziale IV w przywołanej przeze mnie piosence Opluty (44) podmiot za wszelką cenę chciał posiadać miasto. Chęć była tak duża, że nie zważał na różnego rodzaju przeciwności. Jednak w kontynuacji tej opowieści, a więc w utworze Opluty 2 główny bohater poddaje się, ogłasza kapitulację i przyznaje: „pomyliłem się. To miasto nigdy nie będzie

należć do mnie”, ponieważ cały czas należy do „Grzegorza Turnaua, Zbigniewa Preisnera i księdza Tischnera. (...) do gołębi, do wycieczek”. Dlatego nie ma już podmiot ani motywacji, ani potrzeby bliskości czy eksplorowania miasta i nie spaceruje więcej po nim, mówiąc wprost: „Ja już nie chodzę, ja jeżdżę. Jeżdżę taksówką”. Zerwana zatem zostaje bliska relacja podmiot – miasto, a sam podmiot „wychodzi”, wycofuje się na peryferia, z dala od centrum (a przecież w Krakowie kluczowe i istotne znaczeniowo jest w zasadzie tylko centrum) i prosi żeby na niego nie patrzeć.

Teksty utworów Marcina Świetlickiego znakomicie komponują się z tym, czego doświadczyłam w rozmowach z praskimi artystami. Od niemalże samego początku zaskoczyła mnie występująca u nich, silna potrzeba, posiadania pewnej określonej przestrzeni, chociaż u niektórych artystów rozlewało się to w zasadzie na całą dzielnicę. W związku z tym jednak, że ten obszar i tak stanowi zbyt dużą całość, obecne były u artystów tendencje do wydzielania pewnej części terytorium i naznaczania go swoimi pracami. Nie twierdzą jednakże, że prace te pojawiają się jedynie w określonych miejscach, ponieważ tak nie jest. Możemy oglądać je na terenie całej dzielnicy, chociaż w przypadku niektórych artystów im bliżej ich pracowni, tym większe zagęszczenie ich prac, trochę na zasadzie: uwaga! Patrzcie! Ja tutaj rządzą. Warto nadmienić, że trzon tego co robią zwykle jest identyczny wszędzie, nadpisywane są jedynie pewne drobne uzupełnienia lub wprowadzane nieznaczne modyfikacje. Także jeśli zobaczymy różowe żyłki z wielkimi oczami, które maluje Miss Dorys, to w przeważnej większości będą one takie same, różnić się będą na przykład jedynie liczbą „odnóży”. Podobnie działa Niebieski Robi Kreski malujący na ścianach „warjaci” różniące się szczegółami, ale rozpoznawalny trzon zawsze jest obecny. Z tym zaznaczaniem „swojej” przestrzeni widziałabym tutaj analogię do tagów lub graffiti kibiców piłki nożnej, którzy w ten sposób określają swoje wpływy. Analogia jednak występuje oczywiście tylko na poziomie chęci „zagarniania” różnych fragmentów przestrzeni, bowiem o wyrazie artystycznym tutaj nie należy dyskutować, a i sami artyści takie porównanie uznaliby za dalece niestosowne, co zresztą wielokrotnie podkreślali, stanowczo stawiając się w opozycji my (artyści) – oni (wandale, robiący tagi).

Majer [2015] widzi w tym wyraźne nawiązanie do koncepcji przestrzeni osobistej, strefy ustanowionej umownymi, niewidzialnymi granicami wokół naszego ciała, w której obrębie każdy staje się intruzem, opisywanej przez Edwarda T. Halla [1976], twórcy proksemiki, nauki o zachowaniach niewerbalnych i dystansach interpersonalnych. Miasto osobiste swoim kształtem nie musi przypominać rzecz jasna takiej strefy, ale wyraża podobnie emocjonalny stosunek do miejsca lub regionu pochodzenia albo zamieszkania, niezależnie od jego skali; jest autobiograficznym desygnatem przestrzeni mającej płynne, jednak dające się

wyobrazić granice. Według Irwina Altmanna [1977:37], osobista przestrzeń to „indywidualna granica otaczająca jednostkę, naruszenie tej przestrzeni wywołuje napięcie albo dyskomfort”. Przekraczanie granic miejsca wywołuje przeciwdziałania. Markerami oznaczającymi nienaruszalny dla obcych punkt i jego rozmiary mogą być ogrodzenia, sygnały, znaki, czy wspomniany street art.

Skąd zatem ta pesymistyczna wersja niemożności posiadania miasta poruszona tutaj za sprawą utworu Opluty 2. Co prawda bohaterowi piosenki nie udało się „posiąść” miasta, poddał się, wycofał. Artyści zaś opanowują coraz większe fragmenty praskiej przestrzeni, zagarniają tę przestrzeń w taki sposób, że nawet „starych” mieszkańców traktują jak intruzów. Jednak jest w nich pewna obawa, czy w którymś momencie, ze względu na trwające procesy rewitalizacyjne i gentryfikacyjne, ktoś nie odbierze im ich zagospodarowanych fragmentów przestrzeni. Niestety ta obawa jest w pełni uzasadniona. Doświadczenia innych krajów, mających do czynienia z gentryfikacją, pokazały, że tereny dobrze zagospodarowane, ożywione przez artystów stawały się łakomymi kąskami chociażby dla deweloperów. Wówczas to miasto również nie będzie należeć już do nich. Artyści sygnalizują, że na Pradze takie zjawisko występuje już w niektórych miejscach i sami snują wizje, w których zmuszeni są do opuszczenia miejsc, w których podejmują różne działania.

Nasuwa się jeszcze jeden ważny wątek, otóż Andrzej Majer [2015] podkreśla, że mikropolis jako kategoria osadzona jest co prawda w socjologii miasta, ale niekoniecznie wpasowuje się w jej paradygmaty. Nawet w pewnych momentach wymyka się socjologii miasta, którą to autor proponuje zastępować „nauką o miastach” i wówczas staje się orędownikiem patrzenia w skali mikro na miasto. W centralnym punkcie zainteresowań znajduje się wówczas nasze subiektywne rozumienie codzienności, tej, która dzieje się tu i teraz, ale również tej, która już należy do historii. Jak wskazuje Majer [2015] „Podejście to podąża w ten sposób śladem ujęć jakościowych stosowanych w badaniach antropologicznych i etnologicznych, ponieważ w obrębie dominującej orientacji socjologii miasta perspektywy mikro i życia codziennego, będące z natury kategoriami bliskiego dystansu, są prawie nieobecne” [2015:9].

Mikrosocjologiczne analizy z kolei koncentrują się przede wszystkim na codziennie zachodzących interakcjach, ale również wszelkiego rodzaju działaniach „twarzą w twarz”. Jeśli idzie o tę perspektywę, to właśnie ona „bazuje na analizie interpretacyjnej symboliki interakcji, wzorów kultury i związanych z tym aspektów ludzkich zachowań [Majer 2015:9]. I dlatego w tym aspekcie pozostaje w bliskim związku z filozofią fenomenologiczną i etnometodologią.

Koncepcja miasta osobistego nie pretenduje jednakże do wpisywania się w ramy upoważniające do skorzystania z analiz interpretacyjnych czy uwzględnienia wymogów socjologii codzienności. W opinii autora tej koncepcji „wykracza poza nawias metodologii typowej dla socjologii miasta, nie poddając także kanonom akademickiej narracji emocji towarzyszących retrospekcji w czasie” [Majer 2015:].

## **Bibliografia:**

- Allport, G. W. (1954). *The nature of prejudice*. Addison-Wesley Pub. Co. Cambridge, Mass.
- Anthony Giddens (2001). *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. Alina Szulżycka. PWN. Warszawa.
- Applying the Degree of Urbanisation — A methodological manual to define cities, towns and rural areas for international comparisons* (2021). European Union/FAO/UN-Habitat/OECD/The World Bank.
- Assaf-Zakharov, K., Schnetgöke, T. (2020). Reading The Illegible: Can Law Understand Graffiti?. *Connecticut Law Review*. Vol 53 (1), pp.117-153.
- Babiński, G. (2004). *Metodologia a rzeczywistość społeczna. Dylematy Badań Etnicznych*. Nomos. Warszawa.
- Bachórz, A., Stachura, K. (2015). *Trajektorie sukcesu artystycznego Strategie adaptacji artystów w polu kultury*. Instytut Kultury Miejskiej. Gdańsk.
- Banasiak, J. (2011). *Street art – ruch zapoznany w: Street art. Między wolnością a anarchią*. Wydawnictwo Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie. Warszawa, ss.14-21.
- Baranowska, M. (2007). Miasta-ogrody, utopia a rzeczywistość. *Acta Universitatis Lodzensis Folia Geographica Socio-oeconomica*. Nr 8, ss.15-38.
- Barełkowska K. (2007). Planistyczne mechanizmy humanizacji przestrzeni architektonicznej. *Czasopismo Techniczne*. Zeszyt 1-A, ss. 7-12.
- Barthes, R. (1971). *Mit i znak. Eseje*. PIW Warszawa.
- Bartnicka, M. (1989). *Wyobrażenia przestrzeni miejskiej Warszawy (studium geografii percepcji)*. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź.
- Bartnik, C.S. (1993). Polska teologia miasta w: H. Imbs (red.). *Miasto i kultura polska doby przemysłowej*. T.3 Wartości. Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wrocław.
- Batten, D. (1995). Network Cities: Creative Urban Agglomerations for the 21st Century. *Urban Studies*. No 32(2), pp. 313-327. Retrieved October 25, 2020, from <http://www.jstor.org/stable/43196269>.
- Bauman, Z. (1996). *Socjologia*, Zysk i S-ka Wydawnictwo s.c. Poznań.
- Becker, Howard S. (1982). *Art Worlds*. University of California Press. Berkeley and Los Angeles. California.
- Benn, S. I., Gauss, G. F. (1983). Public and the Private: Concepts and Action in: S. Benn, and G. Gauss (Eds.). *Public and Private in Social Life*, St. Martin's Press. New York, pp. 7-11.

- Berking, H., Frank, S., Frers, L., Löw, M., Meier, L., Steets, S., Stoetzer, S. (eds.) (2006). *Negotiating Urban Conflicts Interaction, Space and Control*. Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar.
- Bet, N. (2015). *Mural na Pradze zachwycił warszawiaków, tymczasem jeden z radnych wolalby Chopina Metro Warszawa:*  
<https://metrowarszawa.gazeta.pl/metrowarszawa/7,141637,18411156,mural-na-pradze-zachwycil-warszawiakow-tymczasem-jeden-z-radnych.html> [dostęp: 06.04.2022].
- Bianchini, F. (1993). Remaking European Cities: the Role of Cultural Policies in: F. Bianchini, M. Parkinson (eds.) *Cultural Policy and Urban Regeneration: the West European Experience*. Manchester University Press. Manchester, New York, pp. 1-20.
- Bierwiazzonek K. (2016). *Spoleczne znaczenie miejskich przestrzeni publicznych*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. Katowice.
- Bierwiazzonek, K. (2015). Przestrzeń publiczna jako przedmiot badań studiów miejskich w kontekście współczesnego definiowania miasta w: M. Malikowski, M. Palak, J. Halik. *Zmiany w przestrzeni współczesnych miast*. Uniwersytet Rzeszowski. Rzeszów.
- Bierwiazzonek, K., Nawrocki T. (2012). Teoretyczne spojrzenie na przestrzeń publiczną w: K. Bierwiazzonek, B. Lewicka, T. Nawrocki. *Rynki Malle i Cmentarze. Przestrzeń publiczna miast śląskich w ujęciu socjologicznym*. Zakład Wydawniczy NOMOS. Kraków.
- Bierwiazzonek, K., Nawrocki, T. (2017). Przestrzeń publiczna a tożsamość miasta i mieszkańców w: K. Bierwiazzonek, M. Dymnicka K. Kajdanek, T. Nawrocki. *Miasto Przestrzeń Tożsamość. Studium trzech miast Gdańsk, Gliwice, Wrocław*. Wydawnictwo Naukowe Scholar. Warszawa 2017, ss. 49-79.
- Bilewicz, M. (2006). Kiedy kontakt osłabia uprzedzenia? Kategoryzacje społeczne i temporalne jako warunki skuteczności kontaktu międzygrupowego. *Psychologia Społeczna*. Nr 02 (02), ss. 63–74.
- Biliński, T. (2015). Specyfika przedsięwzięć rewitalizacji obszarów miejskich. *Przegląd Budowlany*. Nr 11, ss. 51-53.
- Bishop, C. (2006). The Social Turn: Collaboration and Its Discontents. *Artforum International*. No 44(6), pp. 178-183.
- Bogardus E. S. (1926). *The New Social Research*. Los Angeles.
- Bojadziejewa, I. (2016). Praga Północ – przypadek wybiórczej gentryfikacji w: (red) M. Jacyno. *Przewodnik socjologiczny po Warszawie*. Oficyna Naukowa. Warszawa, ss.59-81.



- Boryczka, E. (2016). Rewitalizacja miast. w: (red) Z. Przygodzki. *EkoMiasto#Zarządzanie. Zrównowazony, inteligentny i partycypacyjny rozwój miasta*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. Łódź, ss. 167–193.
- Bourdieu, P. (2008). *Reguły sztuki: geneza i struktura pola literackiego* (przeł. Andrzej Zawadzki). Universitas, Kraków.
- Bourdieu, P. with Boltanski, L., Castel, R., Chamboredon J.-C. and. Schnapper, D. Transl. Shaun Whiteside. (1996). *Photography. A Middle-brow Art*. Polity Press. Cambridge.
- Bourne, L.S. (1993) The demise of gentrification? A commentary and prospective view. *Urban Geography*. No 14:1, ss. 95-107.
- Brown, M. (2015). *Banksy's Dismaland: 'amusements and anarchism' in artist's biggest project yet*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/aug/20/banksy-dismaland-amusements-anarchism-weston-super-mare> [dostęp: 20.07.2022].
- Brzozowy, A., Górecki, R., Hołdys M., et.al (red). (2016). *Ludzie. Przestrzeń. Zmiana. Dobre praktyki w rewitalizacji polskich miast*. Wydawca: Ministerstwo Rozwoju. Warszawa.
- Burgess W. E. (1925). The Growth of the City in: R. E. Park, E. W. Burgess, R. D. McKenzie. *The City*. The University of Chicago Press. Chicago and London.
- Butler, Hamnett. (1994). Gentrification, class, and gender: some comments on Warded Gentrification as consumption. Environment and Planning. *Society and Space*. Vol 12, pp. 477-493.
- Carmona, M., de Magalhães C., Hammond, L. (2008). *Public Space The management dimension*. Routledge, Londyn, Nowy Jork.
- Cartiere, C. (2008). Coming in from the Cold. A Public Art History in: *The Practice of Public Art* (ed.) C. Cartiere, S. Willis. Routledge. New York/Abingdon.
- Castells, M. (1982). *Kwestia miejska*. tłum. Bohdan Jałowiecki, Jacek Piątkowski, Wydawnictwo PWN. Warszawa.
- Castells, M. (2007). *Społeczeństwo sieci*, tłum. J. Stawiński, S. Szymański i in., Wydawnictwo Naukowe PWN. Warszawa.
- Chmielewska E., (2007). Framing [Con]text. Graffiti and place. *Space and Culture*. T. 10, nr 2, ss. 145– 169.
- Chomczyński P. (2012). Paradygmat interpretacyjny (Interpretative Paradigm) w: (red.) K.T. Konecki, P. Chomczyński. *Słownik socjologii jakościowej*. Difin. Warszawa, ss. 211-214.
- Chomczyński, P. (2014). *Działania wychowanków schronisk dla nieletnich i zakładów poprawczych. Socjologiczna analiza interakcji grupowych*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. Łódź.

- Chrobak, K. (2021). Dwa pojęcia Obcego w myśli socjologicznej. *Studia Socjologiczne*. Nr 2 (241), ss. 45–69.
- Chudyńska Szuchnik, K. (2011). *Praga coraz bardziej szlachetna*: <https://www.nck.pl/szkolenia-i-rozwoj/projekty/kultura-sie-liczy-/blog/praga-coraz-bardziej-szlachetna> [dostęp: 09.07.2022].
- Ciesiołka, P. (2017). Rewitalizacja w polityce rozwoju kraju. *Rozwój Regionalny i Polityka Regionalna*. Nr 39, ss. 9–28.
- Ciesiołka, P., Rogatka, K. (2016). Odnowa miast w kontekście rewitalizacji a dziedzictwo kulturowe. *Zarządzanie w Kulturze*. Nr 17(4), ss. 311–326.
- Cikała-Kaszowska, K. (2017). *Umiar w społeczeństwie konsumpcyjnym. Logos i Ethos*. Nr 44, ss. 177–189.
- Clark, E. (2010) The Order and Simplicity of Gentrification - A Political Challenge in: Loretta Lees, Tom Slater, Elvin Wyly (eds.). *The Gentrification Reader*. Routledge. Londyn i Nowy Jork, ss. 24-30.
- Creative economy outlook and Country profiles: Trends in international trade in creative industries (2018). United Nations.
- Creative Europe Networks 28 pan-European organisations connecting and strengthening Europe's cultural sectors (2019). Publications Office of the European Union.
- Currid, E. (2008). *The Warhol Economy: How Fashion, Art, and Music Drive New York City*, Princeton University Press, New York.
- Czado, J. (2012). Możliwości rehabilitacji wielkich zespołów mieszkaniowych na przykładzie wybranych państw zachodnich. *Architektura. Czasopismo Techniczne*. Nr 7-A(29), ss. 25-38.
- Czekaj, K. (2007). *Socjologia szkoły Chicagowskiej i jej recepcja w Polsce*. Wydawnictwo GWSH. Katowice.
- Czy to koniec muralu 'Kocham Pragę'?* (2022). Radio Kolor <https://radiokolor.pl/wiadomosci/n/4908/czy-to-koniec-muralu-kocham-prage>
- Dangerous neighborhoods in Warsaw and the best areas to stay* <https://sacavoyage.fr/en/dangerous-neighborhoods-in-warsaw-and-best-areas-to-stay/> [dostęp: 02.08.2022].
- Davidson, M., Lees L. (2005). New-build gentiification' and London's riverside renaissance. *Environment and Planning*. Vol 37(7), ss. 1165-1190.
- Dąbrowski, J. (2011). „The medium is the message” – graffiti writing jako McLuhanowski środek przekazu w: red. M. Duchowski, E. A. Sekuła. *Street art. Między wolnością a anarchią*. ASP.Warszawa, ss. 32-57.

- De Certeau, M. (2008). *Wynaleźć codzienność: sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. Kraków.
- Dijkstra, L., Hamilton, E., Lall, S., Wahba, S. (2020). *How do we define cities, towns, and rural areas?* <https://blogs.worldbank.org/sustainablecities/how-do-we-define-cities-towns-and-rural-areas> [dostęp: 17.11.2021].
- Dijkstra, L., Poelman, H., Veneri, P. (2019). *The EU-OECD definition of a functional urban area*. OECD Regional Development Working Papers: <https://www.oecd.org/cfe/regionaldevelopment/THE%20EU-OECD%20DEFINITION%20OF%20A%20FUNCTIONAL%20URBAN%20AREA.pdf>
- Długosz, D., Wygnański J.J. (2005). *Obywatele współdecydują. Przewodnik po partycypacji społecznej*. Stowarzyszenie na rzecz Forum Inicjatyw Samorządowych. Warszawa. [https://partycypacjaobywatelska.pl/wp-content/uploads/2015/08/obywatele\\_wspoldecyduja.pdf](https://partycypacjaobywatelska.pl/wp-content/uploads/2015/08/obywatele_wspoldecyduja.pdf) [dostęp: 11.11. 2021].
- Domański, B. (2010). Rewitalizacja miast polskich – wybrane zagadnienia w: *Rewitalizacja miast polskich jako sposób zachowania dziedzictwa materialnego i duchowego oraz czynnik zrównoważonego rozwoju. Podsumowanie projektu*. Instytut Rozwoju Miast. Kraków, ss. 23-50.
- Domański, B., Gwosdz, K. (2010). Spojrzenie na problemy rewitalizacji miast w Polsce Ziobrowski w: Zygmun Ziobrowski, Wojciech Jarczewski (red.). *Rewitalizacja miast polskich – diagnoza*. Tom 8. Instytut Rozwoju Miast. Kraków, ss. 45-55.
- Drozda, Ł. (2017). *Uszlachetniając przestrzeń. Jak działa gentryfikacja i jak się ją mierzy*. Instytut Wydawniczy Książka i Prasa. Warszawa.
- Drozdowski R., (2007). „Re-formowanie przestrzeni miejskiej. Od cichej rewolucji vlepek do cichej kontrrewolucji graffiti i na odwrót”, w: M. Krajewski (red.). *Wizualność miasta. Wytwarzanie miejskiej ikonosfery*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza. Poznań.
- Duchowski M., Sekuła E.A. (2011). Zamiast wstępu, w: red. M. Duchowski, E. A. Sekuła. *Street art. Między wolnością a anarchią*. ASP. Warszawa, s. 7-13.
- Dudzińska, A. (2020). Tu zaszła zmiana. w: *Historie rewitalizacji Nikiszowca*. Stowarzyszenie Fabryka Inicjatyw Lokalnych. Katowice, ss.18-37.
- Duvignaud, J. (1970). *Socjologia sztuki*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe. Warszawa.
- Duxbury, N. (2004). *Creative Cities: Principles and Practices*. Canadian Policy Research Networks, Ottawa, Ontario.

- Dyczek, B. (2020). Tajemnica procesu tworzenia w świetle teorii Floriana Znanieckiego oraz Pierre'a Bourdieu. *Fabrica Societatis*. Nr 3, ss. 234-259.
- Dymnicka, M. (2013). *Przestrzeń publiczna a przemiany miasta*. Wydawnictwo Naukowe Scholar. Warszawa.
- Dziamiński, G. (2010). Artystyczne interwencje w przestrzeń miejską w: (red.) E. Rewers. *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych. Kraków, ss. 285-306.
- „*Ekologiczny mural ma działać, jak 650 drzew*” (2021). Zielona INTERIA. [https://zielona.interia.pl/przyroda/news-ekologiczny-mural-ma-dzialac-jak-650-drzew,nId,5246663#utm\\_source=paste&utm\\_medium=paste&utm\\_campaign=chrome](https://zielona.interia.pl/przyroda/news-ekologiczny-mural-ma-dzialac-jak-650-drzew,nId,5246663#utm_source=paste&utm_medium=paste&utm_campaign=chrome) [dostęp: 07.04.2022].
- „*Ekologiczny mural na Pradze. Totalizator Sportowy świętuje 65-lecie*” (2021). polsatnews.pl. <https://www.polsatnews.pl/wiadomosc/2021-05-21/warszawa-ekologiczny-mural-na-pradze-totalizator-sportowy-swietuje-65-lecie/> [dostęp: 07.04.2022].
- „*Ekologiczny mural Totalizatora Sportowego powstał na Pradze Północ! Jak wygląda? Gdzie go można zobaczyć?*” (2021). eska.pl. <https://www.eska.pl/warszawa/ekologiczny-mural-totalizatora-sportowego-powstal-na-pradze-polnoc-jak-wyglada-gdzie-go-mozna-zobaczyc-aa-vJcJ-JqMy-ZEMS.html> [dostęp: 07.04.2022].
- Elias, N. (2006). *Mozart. Portret geniusza*. Wydawnictwo W.A.B. Warszawa.
- Eurocities – official page: <https://eurocities.eu/> [dostęp: 15.10.2021].
- Ferenc, T. (2012). *Artysta jako obcy. Socjologiczne studium artystów polskich na emigracji*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Florida, R. (2010). *Narodziny klasy kreatywnej oraz jej wpływ na przeobrażenia w charakterze pracy, wypoczynku, społeczeństwa i życia codziennego* przeł. Tomasz Krzyżanowski, Michał Penkala. Narodowe Centrum Kultury. Warszawa.
- Fołta, M. (2015). Krecja/destabilizacja miejskiej przestrzeni publicznej przez sztukę. *Studia Etnologiczne i Antropologiczne*. T. 15, ss. 35-47.
- Frąckiewicz, S. (2015). „*Żeby było ładnie. Rozmowy o boomie i kryzysie street artu a Polsce*”. Wydawnictwo Arsenał. Warszawa
- Frąckiewicz, S. (2015). *Escif i jego zaangażowany street art*. Polityka. <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/ludzieistyle/1607709,1,escif-i-jego-zaangazowany-street-art.read> [dostęp: 01.07.2022].
- Freino, H. (2009). Miejsca w przestrzeni miejskiej. *Przestrzeń i forma*. Nr 12, ss 295—306.

- Frenzel, F., Koens, K. (2012). Slum Tourism: Developments in a Young Field of Interdisciplinary Tourism Research. *Tourism Geographies*. Vol 14 (2), pp. 195 – 212.
- Fromm, E. (2021) *Mieć czy być?*, przeł. Jan Karłowski. Rebis. Poznań.
- Gaertner, S. L., Dovidio, J. (2000). *Reducing intergroup bias: The common ingroup identity model*. Psychology Press. Philadelphia.
- Gajewski, A., Głowacka, K., Krawczak, G. (2018). *Szlakiem praskich kapliczek*. Skarpa Warszawska. Warszawa.
- Gałkowski, J. (2008). Socjologia miast w epoce globalnej. *Kultura i Polityka*. Nr 4. ss. 94-106
- Gatarić, D., Belij, M., Djercan, B., Filipovic, D. (2019). The origin and development of Garden cities: An overview. *Zbornik Radova - Geografski Fakultet Univerziteta u Beogradu*. Nr 67-1, ss. 33-43.
- Gawlik, M. (2018). Sztuka prymitywna na łamach czasopisma społeczno-kulturalnego „Śląsk”: wybór, Nowa Biblioteka. *Usługi, Technologie Informacyjne i Media*. Nr 1 (28), ss.101-118.
- Gądecki, J. (2009). *Za murami. Osiedla grodzone w Polsce- analiza dyskursu*. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego. Wrocław.
- Gądecki, J. (2012). *I Love NH. Gentryfikacja starej części Nowej Huty?* Wydawnictwo IFiS PAN. Warszawa.
- Gehl, J. (2009). *Życie między budynkami. Użytkowanie przestrzeni publicznych*, tł. Marta A. Urbańska. Wydawnictwo RAM. Kraków
- Gehl, J. (2014). *Miasta dla ludzi*, tł. Szymon Nogalski. Wydawnictwo RAM. Kraków.
- Glass, R. (1964). *London: aspects of change*. MacGibbon & Kee. London.
- Glatter, J., Siedhoff, M. (2008). Reurbanisation: Inflationary Use of an Insufficiently Defined Term? Comments on the Definition of a Key Concept of Urban Geography, with Selected Findings for the City of Dresden. *Die Erde; Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin*. Vol 139(4), pp. 289-308.
- Glinianowicz, A. (2021). *Nowy, niezwykły mural na Pradze-Północ. Artysta poszukuje emocji kobiet*. Warszawa naszemiasto.pl. <https://warszawa.naszemiasto.pl/nowy-niezwykly-mural-na-pradze-polnoc-artysta-poszukuje/ar/c1-8492409> [dostęp: 01.07.2022].
- Głowacka, K. (2019). *Echa Dawnej Warszawy. Praga*. Wydawnictwo Skarpa Warszawska. Warszawa.
- Główczyński, M. (2017). Gentryfikacja miast – przegląd literatury polskiej i zagranicznej. *Rozwój Regionalny i Polityka Regionalna*. Nr 39, ss. 61–78.

- Godlewska-Majkowska H. (2008). Proces rewitalizacji starych okręgów przemysłowych w: W. Morawski, A. Zawistowski (red.). *Stare okręgi przemysłowe. Dylematy industrializacji i dezindustrializacji*. SGH w Warszawie. Warszawa, ss. 145–160.
- Goffman, E. (1981). *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Śpiewak, P. Śpiewak. Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa.
- Gold, R. L. (1958). Roles in Sociological Field Observations Source. *Social Forces*. Vol. 36 (3). pp. 217-223.
- Golka, M. (1996a). *Socjologiczny obraz sztuki*. Wydawnictwo ARS NOVA. Poznań.
- Golka, M. (1996b). Atrakcyjność mitu. *Kultura współczesna*. Nr 1-2, ss.41-49.
- Golka, M. (2012). *Socjologia artysty nowożytnego*. Uniwersytet Adama Mickiewicza. Poznań.
- Gołaszewska, M. (1986). *Kim jest artysta?*. Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne. Warszawa.
- Gonda-Soroczyńska E. (2013). Infrastruktura, układ urbanistyczny Osiedla Nikiszowiec cudem architektury i pomnikiem historii. Nr 3/IV/. Polska Akademia Nauk, Oddział w Krakowie. Kraków, ss. 45–62.
- Gottdiener, M., Budd, L., Lehtovuori, P. (2016). *Key Concepts in Urban Studies*. SAGE Publications Ltd. Londyn.
- Grabowska, M. (2010). *Teraz mam więcej wolności*. sztukapubliczna.pl <https://sztukapubliczna.pl/pl/teraz-mam-wiecej-wolnosc-slawek-zbiok-czajkowski/czytaj/110> [dostęp: 01.06.2022].
- Gralińska-Toborek, A., Kazimierska-Jerzyk, W. (2014). *Experience of Art in Urban Space. Urban Forms Gallery 2011–2013*. Biblioteka & Urban Forms Foundation. Łódź.
- Grochowska, A. (2013). Murale symbolem rewitalizacji czy gentryfikacji? Przykład Wrocławia. XXVI Konwersatorium Wiedzy o Mieście. Nr 2, ss. 149–158.
- Groyecka, D. (2014). *Gentryfikacja Berlina. Od życia na podszluchu do kultury caffè latte*. Wydawnictwo Naukowe Katedra. Gdańsk.
- Grzesiuk-Olszewska, I. (2003). *Warszawska rzeźba pomnikowa*. Wydawnictwo Neriton. Warszawa.
- Grzeszczak, J. (2010). *Gentryfikacja osadnictwa: charakterystyka, rozwój koncepcji badawczej i przegląd wyjaśnień*. Instytut Geografii i Przestrzennego Zagospodarowania im. Stanisława Leszczyckiego PAN. Warszawa.
- GUS 2018, Przemysły kultury i kreatywne w latach 2014-2016, Warszawa, Kraków, file:///C:/Users/AgataRozalska/Downloads/przemysly\_kultury\_i\_kreatywne\_w\_latach\_2014-2016%20(1).pdf [dostęp: 20.10.2021].
- Guy, D. (2006). *Spółczesność spektaklu*, tł. Mateusz Kwaterko. PIW. Warszawa.

- Gyurkovich, J.(2007). Miejskość miasta. *Czasopismo Techniczne*. Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej. Zeszyt 2-A.
- Hackworth, J. Smith N. (2001). The changing state of gentrification. *Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie*. Vol.92 (4), pp. 464-477.
- Hajduga, P., Łopusiewicz, J., Miszczak, K., Sołtyk, P. (2019). *Współczesne uwarunkowania rozwoju polskich miast: Wybrane zagadnienia*. Wydawnictwo Uniwersytetu Ekonomicznego we Wrocławiu. Wrocław.
- Halicki, P. (2015). *Awantura o mural na warszawskiej Pradze. "Promuje przemoc"* <https://wiadomosci.onet.pl/warszawa/awantura-o-mural-na-warszawskiej-pradze-promuje-przemoc/6re7mxh> [dostęp: 06.04.2022].
- Hall P. (2000). Creative Cities and Economic Development. *Urban Studies*. Vol. 37(4), pp. 639–649.
- Hall, J. (2011). Who is Bozo Texino? The Secret History of Hobo Graffiti (review). *Journal of American Folklore*. No 124(493), pp. 221-223.
- Hall, P. (2005). The World's Urban Systems: A European Perspective. *Global Urban Development*. Vol. 1, No. 1, pp. 1–12.
- Hałas, E. (2016). Refleksyjny podmiot w świecie społecznym o paradygmacie i założeniach socjologii interpretacyjnej. *Roczniki Nauk Społecznych*. Tom 8 (44 ). Nr 4, ss.35-50.
- Hamnett, Ch. (1984). Gentrification and residential location theory: a review and assessment, in: D. T. Herbert and R. Johnston (Eds). *Geography and the Urban Environment*. Vol 6, pp. 283-322.
- Hamnett, Ch. (2003). Gentrification and the Middle-class Remaking of Inner London, 1961–2001. *Urban Studies*. Vol. 40, No. 12, pp 2401–2426.
- Hansen, O. (2005). *Ku formie otwartej*. Wydawnictwo Fundacja Galerii Foksal, Revolver, Muzeum ASP. Warszawa.
- Häußermann, H., Siebel, W. (2013). Thesen zur Soziologie der Stadt. *Su b \ u r b a n . zeitschrift für kritische stadtforschung*. Heft 1, pp.101-118
- Hein, H. (1996). "What Is Public Art?: Time, Place, and Meaning. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 54 (1), pp. 1–7, [www.jstor.org/stable/431675](http://www.jstor.org/stable/431675) [dostęp: 31.07.2020].
- Heinich, N. (2010). *Socjologia sztuki*. Oficyna Naukowa. Warszawa.
- Heinich, N. (2016). *Być artystą. Rzecz o przekształcaniach statusu malarzy i rzeźbiarzy*, tł. L. Mazur. Vizja Press&IT. Warszawa.
- Heinich, N. (2019). *Sztuka jako wyzwanie dla socjologii. Rozmowy z Julienem Ténédosem*, przekł. Jan Maria Kłoczkowski. Fundacja Terytoria Książki. Gdańsk.



- Heinrich, A. (1935). *Szlaki wodne Polski*. Wydawnictwo Główna Księgarnia Wojskowa. Warszawa.
- Hospers, G-J. (2003). Creative cities in Europe: Urban competitiveness in the knowledge economy. *Intereconomics*. Vol. 38(5), pp. 260-269.
- Hospers, G-J., Dalm R. (2005). How to create a creative city? The viewpoints of Richard Florida and Jane Jacobs. *Foresight*. Vol 7(4), pp. 8-12.
- Howard, E. (2016). *Miasta-ogrody jutra*, tł. Martyna Trykozko. Instytut Kultury Miejskiej. Gdańsk.
- [https://puszka.waw.pl/brak\\_nazwy\\_geometryczny\\_alfabet-projekt-pl-2645.html](https://puszka.waw.pl/brak_nazwy_geometryczny_alfabet-projekt-pl-2645.html) [dostęp: 11.06.2022].
- Hutter, M. (2014). Controversies About And In Creative Cities w: Dobrosława Wiktor-Mach and Piotr Radwański (red.). *The idea of creative city/The urban policy debate*. Cracow National and University Library "St. Kliment Ohridski". Skopje, Macedonia 2014, ss. 5-10.
- Hutton, T. A. (2016). *Cities and the Cultural Economy*. Routledge New York.
- Ilczuk, D. (2013). *Rynek pracy artystów i twórców w Polsce. Raport z badań*. Fundacja Pro Cultura, Wyższa Szkoła Gospodarki. Bydgoszcz, Warszawa.
- Ilczuk, D. (2021). *Artystki i artyści teatru w czasie COVID-19. Dopóki jawi się przede mną premiera, będę walczyć. Raport z badań*. Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego. Warszawa.
- Ilczuk, D., Krzysztofek, K., Bender, E., Nowak, M., Wójcik, A. (2011) *Partnerstwa kreatywne w Polsce. Raport końcowy z badania*. Fundacja Pro Cultura. Warszawa
- Ilczuk, D., Gruszka-Dobrzyńska, E., Socha Z., Hazanowicz, W. (2020). *Policzone i Policzeni! Artyści i artystki w Polsce*. Dom Wydawniczy Elipsa, Uniwersytet SWPS. Warszawa.
- Jacobs, J. (1961). *Death and Life of Great American Cities*. A Division of Random House. New York.
- Jacyno, M. (2016). *Sztuka publiczna i prawo do Warszawy w: M. Jacyno. Przewodnik socjologiczny po Warszawie*. Oficyna Naukowa. Warszawa.
- Jadach-Sepiolo, A. (2007). Gentryfikacja miast. *Problemy Rozwoju Miast*. Nr 3, ss. 66-79.
- Jadach-Sepiolo, A. (2009). Gentryfikacja w kontekście rewitalizacji. w: A. Zborowski (red.), *Demograficzne i społeczne uwarunkowania rewitalizacji miast w Polsce*. Rewitalizacja Miast Polskich. Tom 5, ss. 125–135.
- Jadach-Sepiolo, A. (2010). Rewitalizacja miast w dokumentach strategicznych w Polsce. Odniesienie do projektu Krajowej Strategii Rozwoju Regionalnego 2010– 2020: Regiony, miasta, obszary wiejskie w: Krzysztof Skalski (red.). *O budowie metod rewitalizacji w Polsce*

- *aspekty wybrane*. Monografie i Studia Instytutu Spraw Publicznych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Kraków, ss. 11-27.

Jadach-Sepiolo, A. (2017). Razy procesu rewitalizacji – teoria i polskie doświadczenia. *Gospodarka w Praktyce i Teorii*. Nr 4(49), ss. 23-39.

Jadach-Sepiolo, A. (red.). (2018). *Gminny program rewitalizacji. Praktyczny poradnik dla mieszkańców i władz lokalnych*. Krajowy Instytut Polityki Przestrzennej i Mieszkalnictwa.

Jadach-Sepiolo, A., (2011). Odnowa przestrzeni publicznych w polskich miastach: od programów rewitalizacji do gentryfikacji w: Iwona Jażdżewska (red.). *Przestrzeń Publiczna Miast. XXIV KONWERSATORIUM WIEDZY O MIEŚCIE*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. Łódź.

Jałowiecki, B. (1967). Socjologiczne aspekty struktury miasta. *Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny*. Nr 29 (4), ss. 215-235.

Jałowiecki, B. (1972). *Miasto i społeczne procesy urbanizacji: problemy, teorie, metody*. Państwowe Wydawn. Naukowe, Oddz. w Krakowie.

Jałowiecki, B. (1982). Proces waloryzacji przestrzeni miejskiej w: Z. Pióro (red.). *Przestrzeń i społeczeństwo. Z badań ekologii społecznej*. Książka i Wiedza. Warszawa.

Jałowiecki, B. (2010). *Společne wytwarzanie przestrzeni*. Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.

Jałowiecki, B. (2011). Miejsce, przestrzeń, obszar. *Przełąd Socjologiczny*. Tom LX/2-3, ss. 9-28.

Jałowiecki, B. (2011). Studia miejskie – między historią a teorią. *Studia Regionalne i Lokalne*. Nr 2(44), ss.26-40.

Jałowiecki, B., Szczepański M. S. (2010). *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*. Wydawnictwo Naukowe Scholar. Warszawa.

Jan, W. (2011). Nikiszowiecki alfabet organizatora społeczności lokalnej w: (red.) Bohdan Skrzypczak. *Rewitalizacja społeczna – od aktywizacji do rozwoju lokalnego*. Urząd Marszałkowski Województwa Śląskiego. Katowice.

Jan, W. (2020). Trasa śladami rewitalizacji Nikiszowca w: *Historie rewitalizacji Nikiszowca*. Stowarzyszenie Fabryka Inicjatyw Lokalnych. Katowice, ss. 6-17.

Jarczewski, W. (2017). *Delimitacja krok po kroku. Metoda wyznaczenia obszaru zdegradowanego i obszaru rewitalizacji na potrzeby Gminnych Programów Rewitalizacji*. Ministerstwo Inwestycji i Rozwoju Departament Polityki Przestrzennej i Gospodarki Nieruchomościami. Warszawa.

- Jarczewski, W., Kudłacz K., Nowak, K., Piech, K. (2019). Skala planowanej rewitalizacji w: W. Jarczewski, A. Kułaczowska (red.). *Raport o stanie polskich miast. Rewitalizacja*. Instytut Rozwoju Miast i Regionów. Warszawa–Kraków, ss. 29-47.
- Jasińska-Kania, A., Staszyńska, K. M. (2009). *Diagnoza postaw młodzieży województwa podlaskiego wobec odmienności kulturowej*. Urząd Marszałkowski Województwa Podlaskiego. Białystok.
- Jedź na Pragę zobaczyć mural* (2010). Gazeta Wyborcza. <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,34861,8058893,jedz-na-prage-zobaczyc-mural.html> [dostęp: 01.05.2022].
- Juskowiak, P. (2012). Gentryfikacja jako gentryfikacja. Artystyczny sposób produkcji i restrukturyzacji miast w: K. Sikorska, M. Kosińska, A. Skórzyńska (red.). *Artysta–kurator–instytucja–odbiorca. Przestrzenie autonomii i modele krytyki*. Galeria Miejska Arsenał. Poznań.
- Kabakow, I. (2010). Projekt publiczny albo duch miejsca, w: (red.) E. Rewers. *Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Universitas. Kraków, ss. 342–354.
- Kacperczyk, A. (2020). Przedmowa do wydania polskiego Degrowth w: G. D'Alisa. F. Demaria G. Kallis (red.). *Dewzrost: Słownik nowej ery*, przeł. Łucja Lange. Langel—Łucja Lange. Łódź, ss. 14-21.
- Kaczmarczyk, I. (2018). Utopia robotniczej Arkadii? (na przykładzie pracy Hermanna Reuffurtha „Giszowiec. Nowa górnośląska wieś górnicza”). *Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura*. Nr 36 (1) – *Utopie / Iluzje / Pragnienia*, ss.113-127.
- Kaczmarek, S. (2015). Skuteczność procesu rewitalizacji. Uwarunkowania, mierniki, perspektywy. *Studia Miejskie*. Tom 17, ss. 27-35.
- Kaczmarek, S. (2020). Rozważania o formie miasta w kontekście procesów demolowania i rewitalizacji. *Prace i Studia Geograficzne*. Nr 65.3, ss. 19–27.
- Kaczmarek, S., Kowalczyk, A. (2016). Rewitalizacja terenów przemysłowych i poturystycznych w: Zarządzanie i transfer wiedzy w turystyce. *Folia Turistica*. Nr 41. Akademia Wychowania Fizycznego im. Bronisława Czecha w Krakowie. Kraków, ss. 283-308.
- Kaganiec – Kamieńska, A. (2008). *Tożsamość na pograniczu kultur. Meksykańska grupa etniczna w Stanach Zjednoczonych*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS. Kraków.
- Kaltenberg-Kwiatkowska, E. (2011). O oznaczaniu i naznaczaniu przestrzeni. *Przegląd Socjologiczny*. Nr 2-3, ss. 135-165.
- Karpińska E. G.(2013). Pomniki bez cokołów – realizacje przedstawiające mężczyzn. *Journal of Urban Ethnology*. Nr 11, ss. 105-116.

- Karwińska A., (2009). Społeczno-kulturowe uwarunkowania cech miasta kreatywnego. Możliwości budowania lokalnego „kapitału kreatywności”, w: A. Klasik A. (red.). *Kreatywne miasto – kreatywna aglomeracja*. Prace Naukowe Akademii Ekonomicznej w Katowicach. Katowice, ss. 11-29.
- Karwińska, A. (2004). Sfera osobista w przestrzeni miasta w: A. Majer, P. Starosta (red.). *Wokół socjologii przestrzeni*. Wyd. UŁ. Łódź.
- Karwińska, A. (2011). Nowe przestrzenie społeczne w miastach współczesnych. *Krakowskie fresh points. Przegląd Socjologiczny*. Nr 60 (2-3), ss. 255-280.
- Karwińska, A. (2018). W stronę miasta „prosperującego”. Możliwości i wyzwania. *Miscellanea Anthropologica et Sociologica*. Nr 19(1), ss. 101–116.
- Kisiel, P.(2017). Miasto – w stronę ponowoczesnej wielokulturowości. *Zeszyty Naukowe. Uniwersytet Ekonomiczny w Krakowie*. Nr 3 (963), pp. 55–68
- Klasik A. (2011). Kreatywne Przemysły w kreatywnej aglomeracji. *Biuletyn 246*. <http://journals.pan.pl/Content/82633/mainfile.pdf> [dostęp: 12.09.2021].
- Klasik A. (2018). Gospodarka kreatywna miast i regionów miejskich w: (red.) A. Klasik *Rozwój kreatywny i inteligentny centrów i przestrzeni miejskich*. Uniwersytet Ekonomiczny w Katowicach. Katowice, ss. 5-29.
- Klasyfikacja zawodów i specjalności na potrzeby rynku pracy (2021). Załącznik do rozporządzenia Ministra Rodziny i Polityki Społecznej z dnia 13 listopada 2021 r. w sprawie zmiany klasyfikacji zawodów i specjalności na potrzeby rynku pracy oraz zakresu jej stosowania (Dz. U. z 2021 r. poz. 2285) – wg stanu na dzień 1 stycznia 2022 r. <https://psz.praca.gov.pl/documents/10240/3046874/Klasyfikacja%20zawod%C3%B3w%20i%20specjalno%C5%9Bci%20na%20potrzeby%20rynku%20pracy%202014%20z%20p%C3%B3w%20zm.%20%28Dz.U.%20poz.%202285%29%20-%20wg%20stanu%20na%20dzie%C5%84%201%20stycznia%202022r.doc/16a9a107-d722-4b81-948f-c3270296bd28> [dostęp: 22.09.2021]
- Kleerebezem, J. (2005). The Post-Monumental Image On Enduring Visibility in the Network Society. *(In)visibility*. No 8, pp. 34-46.
- Kochanowska, D. (2010). Przestrzeń publiczna – kluczowy element miasta współczesnego – zintegrowana czy podzielona? w: P. Lorens, J. Martyniuk Pęczek (red.). *Problemy kształtowania przestrzeni publicznych*. Wydawnictwo Urbanista. Gdańsk, ss.21-35.
- Kohn, M. (2004). *Brave New Neighborhoods The Privatization Of Public Space*. Routledge. New York, London.

- Kołac, P., Wielgus, P. (2015). *Przepis na rewitalizację*. Fundacja dla Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego. Bydgoszcz.
- Konecki, K. (2000). *Studia z metodologii badań jakościowych. Teoria ugruntowana*. PWN. Warszawa.
- Konecki, K. (2006). Interpretatywna socjologia organizacji i zarządzania, w: K. T. Konecki, B. Glinka (red.). *Współczesne problemy socjologii organizacji i zarządzania. Wybrane zagadnienia*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. Łódź.
- Konecki, K. (2019). Kreatywność w badaniach jakościowych. *Pomiędzy procedurami a intuicją. Przegląd Socjologii Jakościowej*. Tom XV Numer 3, ss. 30-54.
- Konecki, K. (2016). O socjologii jakościowej. *Roczniki Nauk Społecznych*. Tom 8 (44 ). Nr 4, ss. 7-34.
- Konwencja UNESCO w sprawie ochrony i promowania różnorodności form wyrazu kulturowego, sporządzona w Paryżu dnia 20 października 2005 r. Dz.U. 2007 nr 215 poz. 1585: [https://www.unesco.pl/fileadmin/user\\_upload/pdf/Konwencja\\_w\\_sprawie\\_promowania\\_roznorodnosci.pdf](https://www.unesco.pl/fileadmin/user_upload/pdf/Konwencja_w_sprawie_promowania_roznorodnosci.pdf) [dostęp: 21.09.2021].
- Kowalewski, M. (2007). Zmiany na cokołach. Uwagi o funkcjach pomników w przestrzeni miasta. *"Obóz. Problemy narodów byłego obozu komunistycznego"*. Nr 49, ss. 125-137.
- Kozielska, B. (2008). *Współczesne koncepcje rozwoju metropolii w kontekście paradygmatu miast globalnych*. Uniwersytet Śląski. Wydział Nauk Społecznych. Katowice.
- Kraj, I. (2021). „Nowy mural na Pradze. Brzozowski stworzył kawalek Warszawy na ścianie. Na jubileusz Totalizatora Sportowego!!”. <https://www.se.pl/warszawa/nowy-mural-na-pradze-brzozowski-stworzyl-kawalek-warszawy-na-scianie-na-jubileusz-aa-gtYA-GWYy-yUS7.html> [dostęp: 07.04.2022].
- Krajewski, M. (2012). Sztuka publiczna – od „zagęszczania dyskusji” do „zagęszczania jednostek” w: M. Frąckowiak L. Olszewski, M. Rosińska. *Kolaboratorium. Zmiana i współdziałanie* (red.) Wydawnictwo: Fundacja SPOT. Poznań: <https://www.nck.pl/upload/attachments/302511/kolaboratorium.pdf>. [dostęp: 19.11.2021].
- Krajewski, M., Schmidt F. Współpraca: Natalia Hipsz (2018). *Wizualne niewidzialne. Sztuki wizualne w Polsce w: M. Krajewski, F. Schmidt. Wizualne, niewidzialne. Sztuki wizualne w Polsce. Stan, rola i znaczenie*. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie. Warszawa, ss.13-127.
- Krajewski, M., Schmidt. F. (2017). Co to znaczy być artystą/artystką? *Kultura i społeczeństwo*. Nr 1, ss.71-99.
- Krakowiak, M. (2020). Słowo wstępne. w: *Historie rewitalizacji Nikiszowca*. Stowarzyszenie Fabryka Inicjatyw Lokalnych. Katowice.

- Krawczak, E. (2013). *Konteksty polskiej socjologii sztuki*. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej. Lublin.
- Kubicki, P. (2017). Wpływ studentyfikacji i turystyfikacji na społeczno-kulturową przestrzeń miasta. *Miasto. Pamięć i Przyszłość: Wrocławski Rocznik Samorządowy*. No 2, ss 63-73.
- Kula, M. (2002), *Nośniki pamięci historycznej*. Wydawnictwo DIG. Warszawa.
- Kurcz, I. (2001). *Zmiana stereotypów: jej mechanizmy i granice* w: (red.) M. Kofta, A. Jasińska-Kania. *Stereotypy i uprzedzenia. Uwarunkowania psychologiczne i kulturowe*. Wydawnictwo Naukowe Scholar. Warszawa.
- Kwon, M. (2002). *One Place after another, site-specific art and locational identity*. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts, London, England.
- Kwon, M. (2015). Public Art and Urban Identities, [http://urgentimagination.front.bc.ca/wp-content/uploads/2015/09/MiwonKwon\\_Public-Art-and-Urban-Identities.pdf](http://urgentimagination.front.bc.ca/wp-content/uploads/2015/09/MiwonKwon_Public-Art-and-Urban-Identities.pdf) [dostęp: 25.08.2020].
- Kvale, S. (2010). *Prowadzenie wywiadów*, tłum. A. Dziuban. Wydawnictwo Naukowe PWN. Warszawa.
- Lacy, S. (1995). Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys w: (ed.) S. Lacy. *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Bay Press. Seattle, Washington.
- Landry, Ch. (2008) *The Creative City A Toolkit for Urban Innovators*. Comedia. Earthscan. London, Sterling.
- Landry, Ch. (2012). *The origins & futures of the creative city*. Comedia. London.
- Landry, Ch., Bianchini F. (1995) *The creative city*. Demos. London, <https://www.demos.co.uk/files/thecreativecity.pdf>. [dostęp: 25.08.2020].
- Le Corbusier (2015). *Urbanistyka*. Wydawnictwo Bęc Zmiana. Warszawa.
- Lees, L., Slater, T., Wyly, E. (2008). *Gentrification*. Routledge. Nowy Jork - Londyn.
- Lefebvre, H. (2012). Prawo do miasta. *Praktyka Teoretyczna*. Nr 5: [http://www.praktykateoretyczna.pl/PT\\_nr5\\_2012\\_Logika\\_sensu/14.Lefebvre.pdf](http://www.praktykateoretyczna.pl/PT_nr5_2012_Logika_sensu/14.Lefebvre.pdf) [dostęp: 10.11.2021].
- Lévi-Strauss, C. (1964). *Smutek Tropików*, przeł. A. Steinsberg, PIW. Warszawa.
- Lewicki, M., Filiciak, M. (2017). Wynalezienie poszerzonego pola kultury. *Kultura i Rozwój*. Nr 1(2), ss. 7-31.
- Lingo, E. L., Tepper S. J. (2013). Looking Back, Looking Forward: Arts-Based Careers and Creative Work. *Work and Occupations*. Vol 40(4), pp. 337–363.
- Lippard, R. L. (1984). *Get the Message: A Decade Of Art For Social Change*. E. P. Dutton Inc. Nowy Jork.

- Lippard, R. L. (1998). Foreword to the 1998 Edition, w: E. Cockroft, J. P. Weber, J. Cockroft, *Toward a People's Art. The Contemporary Mural Movement*. Albuquerque: xi–xv.
- Lisowski, A. (1999). Koncepcja gentryfikacji jako przejaw tendencji integracji w geografii miast. *Konwersatorium Wiedzy o Mieście. Zróżnicowanie przestrzenne struktur społecznych w dużych miastach*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, s. 23–32.
- Litorowicz, A. (2016). *Mury. Diagnoza środowiska twórców malarstwa monumentalnego. Raport z badań*. Instytut Badań Przestrzeni Publicznej Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie. Warszawa.
- Lofland, L.H. (2007). *The Public Realm. Exploring the City's Quintessential Social Territory*. Aldine Transaction, a division of Transaction Publishers. London.
- Lorens, P. (2009). Pojęcia podstawowe w: Piotr Lorens, Justyna-Martyniuk-Pęczek. *Wybrane zagadnienia rewitalizacji miast. Miasto. Metropolia. Region*. Wydawnictwo Urbanista. Gdańsk, ss.7-9.
- Lorens, P. (2010). Definiowanie współczesnej przestrzeni publicznej. w: P. Lorens, J. Martyniuk Pęczek (red.). *Problemy kształtowania przestrzeni publicznych*. Wydawnictwo Urbanista. Gdańsk, ss. 6-20.
- Lorens, P. (2016). Kształtowanie programów rewitalizacji miast w kontekście współczesnych przemian społeczno-ekonomicznych, doktrynalnych i prawnych. *Biuletyn KPZK PAN*. Nr 264, ss.10–25.
- Löw, M. (2018). *Socjologia przestrzeni*, przekł. Izabela Drozdowska-Broering. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego. Warszawa,
- Lutyński, J. (Uwagi na temat typologii wywiadów, 1974, maszynopis za: I. Przybyłowska, *Wywiad swobodny ze standaryzowaną listą poszukiwanych informacji i możliwości jego zastosowania w badaniach socjologicznych*, „Przegląd Socjologiczny” 1978,t. XXX, ss. 62-63.
- Lynch, K. (2010). Obraz miasta w: (red.) E. Rewers. *Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Universitas. Kraków, ss.222-237.
- Madanipour A. (2010). Introduction in: ed. A. Madanipour. *Whose Public Space. International Case Studies in Urban Design and Development*. Routledge. London, New York, pp. 1–16.
- Majer A. (2011). Miasto osobiste. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Sociologica*. Nr 36, ss. 17–34.
- Majer, A. (2010). *Socjologia i przestrzeń miejska*. Wydawnictwo Naukowe PWN. Warszawa.
- Majer, A. (2014). *Odrodzenie miast*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. Łódź.
- Majer, A. (2015). *Mikropolis. Socjologia miasta osobistego*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. Łódź.



- Majer, A. (2016). Miasto w osobistym wymiarze. *Studia Miejskie*. Tom 21, ss.9-28
- Majer, A. (2020). *Miasto według socjologii*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. Łódź.
- Maniak, K. (2019). Sztuka, nie ropa. Artystyczny aktywizm kolektywu Liberate Tate. *Przegląd Kulturoznawczy*. Nr 3 (41), ss. 358–372.
- Marchaj, R. (2016). *Samorządowe konsultacje społeczne*. Wolters Kluwer. Warszawa.
- Marcinkowska J. (2016). *Muraloza*. Tygodnik Przegląd:  
<https://www.tygodnikprzeglad.pl/muraloza/> [dostęp: 03.06.2022].
- Mardeusz, J. (2012). *Warszawa Nie wiem, Legia, Mała*. Gazeta Wyborcza Metro – Warszawa.
- Markusen, A., King, D. (2003). *The Artistic Dividend: The Arts' Hidden Contributions to Regional Development*. University of Minnesota. Minneapolis.
- Markussen, A. (2006). Urban development and the politics of a creative class: evidence from a study of artists. *Environment and Planning*. Vol 38, pp.1921-1940.
- Marody, M., Giza-Poleszczuk A. (2004). *Przemiany więzi społecznych*. Wydawnictwo Naukowe Scholar. Warszawa.
- Massey, D. (2005). *For Space*. Sage. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC.
- Maślanka, T. (2015). Kontrkultura jako zmiana paradygmatu w: T. Maślanka, R. Wiśniewski (red). *Kultury kontestacji. Dziedzictwo kontrkultury i nowe ruchy społecznego sprzeciwu*. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego. Warszawa, ss.17-25.
- Mattanza, A. (2020). *Street art. Wielcy artyści i ich wizje*. Wydawnictwo Arkady. Warszawa.
- Matuchniak-Krasuska, A. (2010). *Zarys socjologii sztuki Pierre'a Bourdieu*. Oficyna Naukowa. Warszawa.
- Matuchniak-Mystkowska, A. (2018). Pole kultury w Polsce. Szkic socjologiczny. *Kultura Współczesna*. Nr 100, ss. 37-50.
- Matyja, R. (2017). Miasto jako przestrzeń, węzeł i system. Analiza z perspektywy badań politologicznych. *Acta Politica Polonica*. Nr 3(41), ss. 5–16.
- Miasta przyszłości Wyzwania, wizje, perspektywy* [2011]. Komisja Europejska, Dyrekcja Generalna ds. Polityki Regionalnej.
- Michalak, A. (2022). *Kaloryfer zagrzewa do stawiania oporu globalizacji, Rzeczpospolita*.  
<https://www.rp.pl/rzezba/art10174961-kaloryfer-zagrzewa-do-stawiania-oporu-globalizacji>  
[dostęp: 01.11.2022].
- Miles, M. (2005). Interruptions: Testing the Rhetoric of Culturally Led Urban Developmen. *Urban Studies*. Vol. 42 (5/6), pp. 889– 911.

Minkner, K., Drosik, A., Baraniewicz, S., Maziarz, B. (2019). *Wprowadzenie do Global Studies. Podręcznik akademicki*. Wydawnictwo Adam Marszałek. Toruń.

Mironowicz, I. (2010). Proces transformacji terenów miejskich wobec dziedzictwa duchowego i materialnego w: Z. Ziobrowski, W. Jarczewski (red.). *Rewitalizacja miast polskich – diagnoza*. Tom 8. Instytut Rozwoju Miast. Kraków, ss. 23-43.

MIT – oficjalna strona Miejskiej Informacji Turystycznej, <http://klimatycznykolobrzeg.pl/> [17.07.2022].

Mitchell, D. (2010) *The End of Public Space? People's Park, Definitions of the Public, and Democracy*, w: Anthony M. Orum, Zachary P. Neal (red.), *Common Ground? Readings and Reflections on Public Space*, New York and London: Routledge, ss.83-99.

Mitchell, W. J. T. (1992). The Violence of Public Art in: (ed.) W.J.T. Mitchell. *Art and the Public Sphere*. University of Chicago Press. Chicago.

Mitchell, W. J. T., (1990). The Violence of Public Art: Do the Right Thing. *Critical Inquiry*. Vol. 16 (4), pp. 880–899. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/1343773](http://www.jstor.org/stable/1343773) [dostęp: 2.08.2020].

MKiDN–oficjalna strona <http://www.mkidn.gov.pl/pages/strona-glowna/finansowanie-i-mecenat/programy-ministra/programy-mkidn-2019/rozwoj-sektorow-kreatywnych.php> [dostęp: 25.09.2021].

Moch, W. (2016). *Street art i graffiti. Litery, słowa i obrazy w przestrzeni miasta*. Wydawnictwo Uczelniane Wyższej Szkoły Gospodarki. Bydgoszcz.

Mokras-Grabowska, J. (2014). Przestrzeń turystyczno-artystyczna Łodzi na przykładzie Galerii Urban Forms. *Turyzm*. Nr 24(2), ss. 25–33.

Mokras-Grabowska, J. (2014). Przestrzeń turystyczno-artystyczna Łodzi na przykładzie Galerii Urban Forms. *Turyzm*. Nr 24(2), ss. 25–33. [http://turyzm.pl/artykuly/Pdf\\_24\\_2/03\\_Mokras\\_Grabow.pdf](http://turyzm.pl/artykuly/Pdf_24_2/03_Mokras_Grabow.pdf) [dostęp: 19.03.2022].

Możdżyński, P. (2019). Artwashing: związki sztuki i gentryfikacji. *Dialog*. Nr 11 (756). „Mural w holdzie muralom: Kultowe reklamy FOTON i Jubiler wróciły na Pragę!” (2019). Super Express. <https://www.se.pl/warszawa/mural-w-holdzie-muralom-kultowe-reklamy-foton-i-jubiler-wrocily-na-prage-galeria-aa-61Rx-C8Kg-68rt.html> [dostęp: 05.04.2022].

*Mural jako znak holdu i symbol protestu*. (2019). Twoja-Praga.pl: <https://www.twoja-praga.pl/info/informacje/7264.html> [dostęp: 05.04.2022].

*Mural zamiast remontu klatki w kamienicy we Wrzeszczu* (2020). [trojmiasto.pl https://www.trojmiasto.pl/wiadomosci/Mural-zamiast-remontu-klatki-w-kamienicy-we-Wrzeszczu-n148748.html](https://www.trojmiasto.pl/wiadomosci/Mural-zamiast-remontu-klatki-w-kamienicy-we-Wrzeszczu-n148748.html) [dostęp: 23.06.2022].

- Murale Jubiler i Foton zniknęły z kamienicy na Pradze. Teraz w ich miejscu jest reklama kolei* (2019). Gazeta Wyborcza:  
<https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,25444608,murale-jubiler-i-foton-zniknely-z-kamienicy-na-pradze-teraz.html> [dostęp: 05.04.2022].
- Murzyn-Kupisz, M., Działek, J. (2017). *Artyści w przestrzeni miejskiej Krakowa i Katowic*. Univeristas. Kraków.
- Musil, J. (2003). Pięćdziesiąt lat socjologii miasta. *Studia Regionalne i Lokalne*. Nr 1 (11), ss. 5–37.
- Musil, R. (1987). *Posthumous Papers of a Living Author*, trans. Peter Worstman. Eridanos Press. Hygiene, Colorado.
- Na tropach nieoczywistości" - Nowa edycja Warszawskiej Mapy Sztuki w Przestrzeni Publicznej Street Art Doping 2021* Dziennik Gazeta Prawna 08.10.2021  
<https://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/8266707,murale-warszawska-mapa-sztuki-street-art-doping-2021.html>
- Namyślak, B. (2013) *Działalności twórcze a rozwój miast. Przykład Wrocławia*. Instytut Geografii i Rozwoju Regionalnego Uniwersytet Wrocławski. Wrocław.
- Nawratek, K. (2008). *Miasto jako idea polityczna*. Wydawnictwo Korporacja Ha!art. Kraków.
- Nawrocki, T. (2012). Przestrzeń publiczna w krajobrazie śląskich miast. *Przegląd Socjologiczny*. Nr 1/2, ss. 229-254.
- Nawrocki, T. (2018). Katowice – moje miasto osobiste. *Miscellanea Anthropologica et Sociologica*. Nr 1, ss. 252-268.
- Newman, O. (1996). *Creating Defensible Space*. Center for Urban Policy. Research Rutgers University.
- Nikitorowicz, J. i in. (2013). *Kompetencje do komunikacji międzykulturowej w aspekcie wielokulturowości regionu i procesów migracyjnych*. Wydawnictwo Akademickie Żak. Warszawa.
- Niziołek, K. (2013), *Sztuka społeczna. Koncepcje – dyskursy – praktyki*. Wydawnictwo: Fundacja Uniwersytetu w Białymstoku Universitas Bialostocensis, Wydział Historyczno-Socjologiczny Uniwersytetu w Białymstoku. Białystok.
- Niziołek, K. (2014) Przestrzeń miasta - przestrzeń sztuki: sztuka publiczna w Białymstoku = City spaces – art spaces. Public art in Białystok. *Rocznik Białostocki*. Nr 19, ss.207-247.
- Niziołek, K. (2015). Czy *street art* jest sztuką społeczną? Kulturotwórczy i obywatelski sens sztuki ulicznej w perspektywie koncepcji społecznych enklaw. *Pogranicze. Studia Społeczne*. Tom XXVI, ss.49-73.

NOWA KARTA ATENSKA. Wizja miast XXI wieku. (2003). Redakcja polska: TOWARZYSTWO URBANISTÓW POLSKICH:

[https://www.tup.org.pl/download/Karta\\_Atenaska\\_2003-1.pdf](https://www.tup.org.pl/download/Karta_Atenaska_2003-1.pdf). [dostęp: 18.11.2021].

Nowak, M. (2013). Niezrealizowana rewitalizacja jako niedoskonała gentryfikacja. Analiza procesu ożywiania poznańskiej Śródky. Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny. Rok LXXV – zeszyt 3, ss. 229-250.

Oficjalna podstrona Śląskiej Organizacji Turystycznej: <https://zabytkitechniki.pl> [dostęp: 11.06.2022].

Oficjalna strona Akademii Sztuki w Szczecinie: [www.akademiasztuki.eu](http://www.akademiasztuki.eu) [dostęp: 11.05.2022].

Oficjalna strona Art Naif Festiwal: <http://artnaiffestiwal.pl> [dostęp: 18.09.2021].

Oficjalna strona artysty Tytusa Brzozowskiego: <https://tytusbrzozowski.pl/> [dostęp: 07.04.2022].

Oficjalna strona artysty: <http://www.tankpetrol.com/> [dostęp: 01.06.2022].

Oficjalna strona Muzeum Historii Katowic: <https://www.mhk.katowice.pl> [dostęp: 11.06.2022].

Oficjalna strona Centrum Zimbrdo: <http://www.centrumzimbaro.pl> [dostęp: 11.06.2022]

Oficjalna strona Desa Unicum: <https://desa.pl> [dostęp: 01.07.2022].

Oficjalna strona Fundacji Do Działa: <https://fundacjadodziela.org> [dostęp: 06.04.2022].

Oficjalna strona Galeria Szyb Wilson: <http://www.szybwilson.org> [dostęp: 11.06.2022]

Oficjalna strona Głównego Urzędu Statystycznego: <https://stat.gov.pl/> [dostęp: 17.04.2022]

Oficjalna strona GPAS – Grupy Pedagogiki i Animacji Praga Północ: <https://gpaspraga.org.pl> [dostęp: 03.06.2022].

Oficjalna strona MkiDN:

[http://www.mkidn.gov.pl/media/docs/2017/20170327\\_rozporzadzenie\\_ZET.pdf](http://www.mkidn.gov.pl/media/docs/2017/20170327_rozporzadzenie_ZET.pdf) [dostęp: 11.12.2021].

Oficjalna strona Muzeum Warszawy: <https://muzeumwarszawy.pl/spacer-praga-zmyslow/> [dostęp: 20.05.2022].

Oficjalna strona OdpalProjekt: <https://odpalprojekt.pl/> [dostęp: 03.06.2022].

Oficjalna strona POL-on: <https://polon.nauka.gov.pl/> [dostęp: 02.11.2021].

Oficjalna strona portalu Architektura i Biznes: [www.architekturaibiznes.pl/](http://www.architekturaibiznes.pl/) [dostęp: 02.05.2022].

Oficjalna strona Portalu Culture.pl: <https://culture.pl/> [dostęp: 05.04.2022].

Oficjalna strona Portalu Warszawskiej Pragi: [www.twoja-praga.pl](http://www.twoja-praga.pl) [dostęp: 03.06.2022].

Oficjalna strona Puszkki: <https://puszka.waw.pl> [dostęp: 03.06.2022].

Oficjalna strona Stowarzyszenia Miasto Jest Nasze: <https://miastojestnasze.org/> [dostęp: 01.11.2022].

Oficjalna strona Rytmy.pl: <https://rytmy.pl/nespoon-street-art-pachnie-wolnoscia/> [dostęp: 09.06.2022].

Oficjalna strona Stephena Pritcharda:

<https://colouringinculture.org/blog/artwashingsocialcapitalantigentrification/> [dostęp: 28.11.2021].

Oficjalna strona Stowarzyszenia FiL: <http://www.fil.org.pl> [dostęp: 11.06.2022]

Oficjalna strona Stowarzyszenia Forum Rewitalizacji: <http://www.forumrewitalizacji.pl/> [dostęp: 11.12.2021]

Oficjalna strona Stowarzyszenia Monopol Warszawski: [www.monopolwarszawski.pl](http://www.monopolwarszawski.pl) [dostęp: 03.06.2022].

Oficjalna strona Stowarzyszenia Stacja Praga: <https://stacjapraga.pl/> [dostęp: 20.05.2022].

Oficjalna strona Street Art. Doping: <https://streetartdoping.org> [dostęp: 06.04.2022].

Oficjalna strona Śląskiego Związku Gmin i Powiatów: <https://rewitalizacja.silesia.org.pl/> [dostęp: 11.06.2022]

Oficjalna strona UNESCO: <https://en.unesco.org/creative-cities/> [dostęp: 16.12.2021].

Oficjalna strona United Nations:

[https://www.un.org/en/events/citiesday/assets/pdf/the\\_worlds\\_cities\\_in\\_2018\\_data\\_booklet.pdf](https://www.un.org/en/events/citiesday/assets/pdf/the_worlds_cities_in_2018_data_booklet.pdf) [dostęp: 11.06.2022].

Oficjalna strona Urbanforms: <https://www.urbanforms.org> [dostęp: 16.12.2021].

Oficjalna strona Urzędu Dzielnicy Praga-Północ m.st. Warszawy: <https://pragapn.um.warszawa.pl/-/praga-polnoc-i-street-art-doping-dziury-zderzenia-i-korzenie> [dostęp: 20.05.2022].

Oficjalna strona Urzędu m. st. Warszawy: <https://um.warszawa.pl/waw/europa/-/blok-podworko-kamienice-ozywily-sie-dzielnice> [dostęp: 03.06.2022].

Oficjalna strona: <https://www.gov.pl/> [dostęp: 02.11.2021].

*Okresowa ewaluacja (mid-term) „Zintegrowanego Programu Rewitalizacji m.st. Warszawy do 2022 roku”:*

[https://architektura.um.warszawa.pl/documents/12025039/19717181/ewaluacja\\_midterm\\_zpr\\_.pdf/25065ffb-5c1b-a52e-f7cd-91049cf83389?t=1634497933878](https://architektura.um.warszawa.pl/documents/12025039/19717181/ewaluacja_midterm_zpr_.pdf/25065ffb-5c1b-a52e-f7cd-91049cf83389?t=1634497933878) [dostęp: 24.11.2021].

Oleś, D. (2018). Architektura przemysłowa w twórczości Emila i Georga Zillmannów na Górnym Śląsku na początku XX wieku. *Quart: kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego*. Nr 3, ss. 66-82.

- Oseka, A. (1978). *Mitologie artysty*. Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa.
- Ossowski, S. (1946). Analiza socjologiczna pojęcia ojczyzny. *Mysł Współczesna Czasopismo Naukowe*. Łódź, ss.154-175
- Ostrowski, W. (1975). *Urbanistyka współczesna*. Arkady. Warszawa.
- Pallasmaa, J. (2013). Miejsce, przestrzeń i atmosfera. Postrzeżenie peryferyjne w emocje w doświadczaniu architektonicznym w: J. Kusiak, B. Świątkowska. *Miasto – Źródło. Architektura i programowanie zmysłów*. Fundacja Bęc Zmiana. Warszawa, ss.13-28.
- Panorama dzielnic Warszawy* (2021). Urząd Statystyczny w Warszawie. [file:///C:/Users/AgataRozalska/Downloads/panorama\\_dzielnic\\_warszawy\\_2019.pdf](file:///C:/Users/AgataRozalska/Downloads/panorama_dzielnic_warszawy_2019.pdf) [dostęp: 02.08.2022].
- Parfianowicz, W. (2019). Kapitalistyczna sztuka uszlachetniania przestrzeni. *Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej*. Nr 11(756).
- Parysek, J.J. (2015). Rewitalizacja miast w Polsce: wczoraj, dziś i być może jutro. *Studia Miejskie*. Nr 17, ss. 9-25.
- Paszowski, Z. (2011). *Miasto idealne w perspektywie europejskiej i jego związki z urbanistyką współczesną*. Wydawnictwo Universitas. Kraków
- Pawlikowska – Musiewicz, S. (2014). Lokalny program rewitalizacji jako narzędzie zarządzania przestrzenią w mieście. *Problemy Rozwoju Miast. Kwartalnik Naukowy Instytutu Rozwoju Miast*. Rok XI, Zeszyt IV, ss. 35–40.
- Philips, M. (2005). Differential productions of rural gentrification: illustrations from North and South Norfolk. *Geoforum*. Vol 36, pp. 477–494.
- Phillips M. (1993). Rural gentrification and the processes of class colonisation. *Journal of Rural Studies*. Vol. 9 (2), pp. 123-140.
- Phillips, P.C. (1989). Temporality and Public Art. *Art Journal*. No 48:4, pp. 331-335.
- Piras, D. (2009). *Murales*. Bandecchi&Vivaldi Editori. Pisa.
- Pobłocki, K. (2014). Gentryfikacja, własność i polski kapitalizm polityczny. *Politeja*. Nr 1(27), ss.157-177.
- Popławska, M. (2016). *Inwestycja deweloperska przesłoni ulubiony mural mieszkańców Pragi*. MetroWarszawa.  
<https://metrowarszawa.gazeta.pl/metrowarszawa/7,141637,20629956,inwestycja-deweloperska-przesloni-ulubiony-mural-mieszkancow.html> [[dostęp: 01.06.2022].
- Potocka, M.A. (2008), *To tylko sztuka*, Wydawnictwo Aletheia. Warszawa.
- Potocka, M.A., (2013). Publiczny sens sztuki w kontekście paradygmatu. *Estetyka i Krytyka*. Nr 30 (3), ss. 87-98.

*Praski mural zabytkiem. "Projektowany według prawideł teorii reklamy socjalistycznej"* (2020). TVN Warszawa. <https://tvn24.pl/tvnowarszawa/praga-polnoc/warszawa-reklama-muchozolu-z-lat-70-na-targowej-zostala-zabytkiem-4637660> [dostęp: 07.04.2022].

Pritchard, S. (2017) *Artwashing: social capital & anti-gentrification activism* [lecture]. Kings College London.

Pritchard, S. (2020). The Artwashing of Gentrification and Social Cleansing in: P. Adey. et al. (eds). *The Handbook of Displacement*. Palgrave Macmillan. Cham.

Projekt „Strategii Rozwoju Kapitału Społecznego (współdziałanie, kultura, kreatywność) 2030”, <http://bip.mkidn.gov.pl/pages/posts/ogloszenie-konsultacji-publicznych-projektu-uchwaly-rady-ministrow-2998.php> [dostęp: 09.11.2021].

Projekt Umowy Partnerstwa dla realizacji polityki spójności 2021-2027 w Polsce  
Providence, Oxford.

Przywojska, J. (2016). *Rewitalizacja miast. Aspekt społeczny*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. Łódź.

Ptaszycka-Jackowska, D. (2014). Czynniki czasu w odnowie miast. *Problemy Rozwoju Miast*. Nr 1/3-4, ss. 9-20.

Pudęłko, A. (2015). Partycypacja obywatelska w procesie rewitalizacji na przykładzie planowania zintegrowanego programu rewitalizacji osiedla Nikiszowiec w Katowicach. *Prace Geograficzne*. Zeszyt 142, ss. 89-103.

Relph E. (1976). *Place and Placelessness*. Pion. London.

Rewers E. (2015). Co studentyfikacja ma wspólnego z gentryfikacją? *Rozwój Regionalny i Polityka Regionalna*. N 31, ss. 57–66.

Rewers, E. (2010), Wprowadzenie w: (red.) E. Rewers. *Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych. Kraków.

Rewitalizacja w Polsce. Pierwsze obserwacje i wnioski (2018). Ministerstwo Inwestycji i Rozwoju. Warszawa.

Robertson, R. (1995). Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity w: M. Featherstone i in. (ed.), *Global Modernities*. Sage Publications. London 1995, pp. 25–44.

ROZPORZĄDZENIE PARLAMENTU EUROPEJSKIEGO I RADY ustanawiające program „Kreatywna Europa” (2021–2027) oraz uchylające rozporządzenie (UE) nr 1295/2013, [https://eur-lex.europa.eu/resource.html?uri=cellar:509e1bcb-63f0-11e8-ab9c-01aa75ed71a1.0014.02/DOC\\_1&format=PDF](https://eur-lex.europa.eu/resource.html?uri=cellar:509e1bcb-63f0-11e8-ab9c-01aa75ed71a1.0014.02/DOC_1&format=PDF) [dostęp: 26.09.2021].



Rozporządzeniu Ministra Kultury i Sztuki w sprawie powołania Komisji do Spraw Zaopatrzenia Emerytalnego Twórców oraz szczegółowego określenia jej zadań, składu i trybu działania [1999], Dziennik Ustaw Nr 27.

Rozporządzeniu Ministra Pracy i Polityki Społecznej z dnia 7 sierpnia 2014 roku w sprawie klasyfikacji zawodów i specjalności na potrzeby rynku pracy oraz zakresu jej stosowania (2014) w: *Klasyfikacja zawodów i specjalności na potrzeby rynku pracy*. Ministerstwo Pracy i Polityki Społecznej. Departament Rynku Pracy. Warszawa.

Rutten, P. (2006). *Culture and urban regeneration. Findings and conclusions on the economic perspective*, URBACT and L'agence de développement et urbanisme de Lille Métropole. Lille.

Rybicka, E. (2003). *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*. Universitas. Kraków.

Rybicki, P. (1960). Problematyka środowiska miejskiego. *Przegląd Socjologiczny/Sociological Review*. Nr 14/1, ss.7-40.

Rygus, P., Goniewicz, A. (2020). *Czarna pamięć. Górnicze miejsca pamięci*. Instytut Myśli Polskiej im. Wojciecha Korfanteo. Katowice.

Sakosik, K. (2016). *Festiwal Energia Miasta. Łódź stolicą street artu*. Gazeta Wyborcza Łódź, [https://lodz.wyborcza.pl/lodz/7,44788,20627697,festiwal-energia-miasta-lodz-stolica-street-artu.html?\\_ga=2.57443433.292893020.1678382189-1780613829.1677405699](https://lodz.wyborcza.pl/lodz/7,44788,20627697,festiwal-energia-miasta-lodz-stolica-street-artu.html?_ga=2.57443433.292893020.1678382189-1780613829.1677405699) [dostęp: 03.06.2022].

Sassen, S. (1991). *The global city*. Princeton University Press Princeton, Nowy Jork.

Sassen, S. (2000). The Global City: Strategic Site/New Frontier. *American Studies*. No 41:2/3, pp. 9-95.

Sassen, S. (2001). *The Global City: New York, London, Tokyo*. wyd. II. Princeton University Press. New Jersey.

Sassen, S. (2007). *A Sociology of Globalization*. W.W. Norton & Company. New York

Schulz, R. (1990). *Twórczość. Społeczne aspekty zjawiska*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe. Warszawa.

Schutz, A. (1971). The Stranger. An Essay in Social Psychology in: red. A. Brodersen, M. Nijhoff. *Collected Papers. Studies in Social Theory*. Hague.

Scott A. J. (2006). Creative Cities: Conceptual Issues And Policy Questions. *Journal Of Urban Affairs*. Vol. 28 (1), pp. 1–17.

Scott A. J. (2014). Beyond the Creative City: Cognitive–Cultural Capitalism and the New Urbanism. *Regional Studies*, pp. 1-14.

- Scott, A. J. (2010). Cultural economy and the creative field of the city. *Geografiska Annaler. Series B. Human Geography*. Vol 92 (2), pp.115–130.
- Shapiro, R. (2019). Artification as Process. *Cultural Sociology*. Vol. 13(3), pp. 265–275.
- Shapiro, R., Henich, N. (2012). When is Artification? *Contemporary Aesthetics. Journal Archive*. Vol. 0 Article 9.
- Sienkiewicz, P. (2017). *Patriota wszechświata. O Pawle Althamerze*. Wydawnictwo Karakter. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Kraków-Warszawa.
- Sikorski T., Rutkiewicz M. (2011). *Graffiti w Polsce 1940-2010*. Wydawnictwo Carta Blanca. Warszawa.
- Simmel, G. (1980). Filozofia mody, tłum. S. Magała w: S. Magała. 1980. *Simmel*. Wiedza Powszechna. Warszawa, ss. 180-212.
- Simmel, G., (2006). Mentalność mieszkańców wielkich miast w: Socjologia. Wydawnictwo Naukowe PWN. Warszawa, ss. 513-531.
- Simon A., (2019). *Street art*. Wyd. Thames AND Hudson. Londyn.
- Sinewali, V. (2010). *Gentryfikacja . Lokatorzy w ogniu wojny socjalnej*. Oficyna Wydawnicza „Bractwo Trojka”. Poznań.
- Sjöberg, G. (1960). *The Pre-Industrial City. Past and Present*. The Free Press. New York.
- Skórzyńska, A. (2010). Subwersje miejskie. Niewyraźne kultury oporu. *Kultura Współczesna*. Nr 2 (64), ss. 51 – 65.
- Sławek T. (2010). Miasto. Próba zrozumienia w: (red.) E. Rewers. *Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Universitas. Kraków, s. 17–69.
- Sławek T. (2013). Gdzie? W: T. Sławek, A. Kunce, Z. Kadłubek. *Oikologia. Nauka o domu*. Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych. Katowice, ss. 7–57.
- Smagacz-Poziemska, M. (2015). *Czy miasto jest niepotrzebne? (Nowe) przestrzenie życiowe młodych mieszkańców miasta*. Wydawnictwo Naukowe Scholar. Warszawa.
- Smith, D. (2005). Patterns and processes of 'studentification' in Leeds. *The Regional Review*. Vol. 12, pp. 14-16.
- Smith, N. (1982). Gentrification and Uneven Development. *Economic Geography*. Vol 58(2), pp. 139–155.
- Smith, N. (1996). *The new urban frontier. Gentrification and the revanchist city*. Routledge. Londyn, Nowy Jork.
- Sobczak, J., Piesiewicz, P. (2011). Graffiti – dzieło sztuki czy forma dewastacji obiektów architektonicznych w: M. Duchowski, E. A. Sekuła. *Street art. Między wolnością a anarchią*. Wydawnictwo Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie. Warszawa. ss. 58-66.

- Sorkin, M. (red.). (1992). *Variations on a Theme Park. The New American City and The End of Public Space*. The Noonday Press, New York.
- Sorokin P., Zimmerman C., Galpin C. (1930). *A systematic source book in Rural Sociology*. The University of Minnesota Press. Minneapolis.
- Sosnowska, A. (2016). *Polski Greenpoint a Nowy Jork. Gentryfikacja, stosunki etniczne i imigrancki rynek pracy na przełomie XX i XXI wieku*. Wydawnictwo Naukowe Scholar. Warszawa.
- „Stalowa 27 z muralem” (2020). Rzeczpospolita <https://www.rp.pl/nieruchomosci/art9037631-stalowa-27-z-muralem> [dostęp: 06.05.2022].
- Staszenko, D., Chojnacki M. M. (2016). Czy to jeszcze sztuka, czy już gra? Przenikanie estetyki oraz mechaniki gier wideo do sztuki interaktywnej. *Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu*. Nr 22, ss.70-81.
- Stelmach, M. (2015). *Grzechy muraloży: często obrazy nie budzą żadnych refleksji, tylko mają sprawić, żeby było "ładnie"*. Wysokie Obcasy. <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,53668,19249476,grzechy-muralozy-czesto-obrazy-nie-budza-zadnych-refleksji.html> [dostęp: 01.06.2022].
- Stokfiszewski, I. (2018). Sprawczość wspólnoty. W stronę radykalnego programu sztuki ze społecznością w: J. Wójcik, I. Stokfiszewski, I. Jasińska. *Sztuka ze społecznością* (red). Wydawnictwo Krytyki Politycznej. Warszawa.
- Strasser, S. (1992). *Waste and want. The Other Side of Consumption*. Berg Publishers.
- Strategia na rzecz Odpowiedzialnego Rozwoju do roku 2020 (z perspektywą do 2030 r.) 2017, [file:///C:/Users/AgataRozalska/Downloads/SOR%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/AgataRozalska/Downloads/SOR%20(1).pdf) [dostęp: 26.11.2021].
- Strategia Rozwoju Kapitału Społecznego 2020” (2013), [http://bip.mkidn.gov.pl/media/download\\_gallery/20141008SRKS\\_na\\_stronie\\_internetowej.pdf](http://bip.mkidn.gov.pl/media/download_gallery/20141008SRKS_na_stronie_internetowej.pdf) [dostęp: 26.11.2021].
- Sulima, R., (2000). *Antropologia codzienności*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. Kraków.
- Suława, A. (2015). *Muraloza*. Interia Kobieta, <https://kobieta.interia.pl/zycie-i-styl/news-muraloza,nId,1888448> [dostęp: 03.06.2022].
- Sumień T., Furman-Michałowska J., Ufnalewska K., Wąs W., (1989). *Odnowa miast europejskich*. Instytut Gospodarki Przestrzennej i Komunalnej. Warszawa.
- Szaja, M. (2016). Finansowy aspekt programu rewitalizacji a proces gentryfikacji – przykład Miasta Szczecin. *Ekonomiczne Problemy Usług*. Nr 125, ss. 311–325.

- Szczepański, M. (2011). Miasto-ogród jako przestrzeń zamieszkania, pracy i rekreacji – dawniej i dziś. *Studia periegetica Zeszyty Naukowe Wielkopolskiej Wyższej Szkoły Turystyki i Zarządzania w Poznaniu*. Nr 6, ss. 77–89
- Szczepański, M. S. (1984). Z historii socjologii miasta i procesów urbanizacji: ekologia klasyczna i konwencjonalne teorie urbanizacji w: J. Wódz (red.). *Problemy socjologii miasta*. Uniwersytet Śląski. Katowice, ss. 9-40.
- Szczepański, M., Śliz, A. (2011). Wielokulturowe miasta. *Przegląd Socjologiczny*. Vol. 60 (2-3), ss.47-66.
- Szlachetko, J. H., Borówka, H. (red.) (2017). *Ustawa o rewitalizacji. Komentarz Tom 1*. Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego. Gdańsk.
- Sztabiński, G. (2004-2005). Artysta: definiowanie, redefiniowanie, oddefiniowanie. *Dyskurs. Zeszyty Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu*. Nr 2, ss. 158-180.
- Sztabiński, G. (2010). Oddefiniowanie artysty. *Sztuka i Filozofia*. Nr 36, ss. 21-29.
- Szwed, R. (2000-2001). „Obcy” w perspektywie socjologicznej. *Roczniki Nauk Społecznych*. Tom XXVIII-XXIX. Zeszyt 1, ss. 219-239.
- Szydłowska – Greszta, K. (2022). *Niezła zadyma w stolicy. Na Pradze powstał „Fight Club”* <https://tygodnik.tvp.pl/20810032/niezla-zadyma-w-stolicy-na-pradze-powstal-fight-club> [dostęp: 06.04.2022].
- Szymański, M. (2017). *Tajemnicze Miasto. Spacer po Warszawie. Część V: Praga Północ*. Wydawnictwo CM. Warszawa.
- Śmiegiel, M. (2016). *Kajaki i drzewa w miejsce marchewki z groszkiem*. Gazeta Wyborcza, Gazeta Lokalna – Warszawa [dostęp: 03.06.2022].
- Śpiewak, J. (2010). Pełzająca gentryfikacja. *Kultura Liberalna*. Nr 91 (41).
- Taborska, H. (1966). Współczesna sztuka publiczna: dzieła i problemy. *Wiedza i Życie*. Warszawa.
- Taborska, H. (2005). Współczesna sztuka publiczna i nie-miejsca Warszawy – z Europą w tle. *Kultura Współczesna*. Nr 4, ss. 14–33.
- The World’s Cities in 2018. (2018). United Nations: [https://www.un.org/en/development/desa/population/publications/pdf/urbanization/the\\_world\\_s\\_cities\\_in\\_2018\\_data\\_booklet.pdf](https://www.un.org/en/development/desa/population/publications/pdf/urbanization/the_world_s_cities_in_2018_data_booklet.pdf) [dostęp: 17.12.2021].
- Thornton, S. (2009). *Seven Days In The Art World*. Granta Books. Londyn.
- Throsby, D., Petetskaya K. (2017). *Making Art Work: An economic study of professional artists in Australia*. Department of Economics. Macquarie University. Sydney.

- Tobiasz-Lis, P. (2012). Rewitalizacja czy gentryfikacja? Fragment dawnej Nowej Dzielnicy w Łodzi. *XXV KONWERSATORIUM WIEDZY O MIEŚCIE*. Nr 4, ss. 85–96.
- Tobór-Osadnik, K. (2007). Osiedla robotnicze - "niemi świadkowie" przemian w przemyśle wydobywczym na Górnym Śląsku (wybrane przykłady). *WUG: bezpieczeństwo pracy i ochrona środowiska w górnictwie*. Nr 4, ss.61-63.
- Tofilski, M. (2017). Wpływ form przestrzennych na lokalną tożsamość mieszkańców górnośląskich osiedli Giszowca i Nikiszowca. *Pogranicze. Polish Borderlands Studies*. Nr 1, ss. 27-48.
- Tönnies, F. (2008). *Wspólnota i stowarzyszenie*. Wydawnictwo Naukowe PWN. Warszawa
- Toporow, W. (2000). *Miasto i mit*, tłum. B. Żyłko. Słowo/obraz, terytoria. Gdańsk.
- Törnqvist, G. (1983). Creativity and the Renewal of Regional Life w: A. Buttmer (red.) *Creativity and Context*. Lund Studies in Geography. B. Human Geography. Nr 50, pp. 90-112.
- Towse, R. (2011). *Ekonomia kultury. Kompendium*. Narodowe Centrum Kultury. Warszawa.
- Tuan, Y. (1987). *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska. PIW. Warszawa.
- UMŁ - oficjalna strona Urzędu Miasta Łodzi, <https://uml.lodz.pl/> [dostęp: 11.12.2021].
- Unsafe Areas in Warsaw and Other Warnings and Dangers* <https://www.smartertravel.com/unsafe-areas-warsaw-warnings-dangers/> [dostęp: 02.08.2022].
- Urzykowski, T. (2020). *Jamnik na "jamniku". Mural na 50. urodziny najdłuższego bloku w Warszawie*. Gazeta Wyborcza.
- Ustawa o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej (1991). Dz. U. 1991 Nr 114 poz. 493:  
<https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19911140493/U/D19910493Lj.pdf>  
[dostęp: 12.06.2021].
- Ustawa o rewitalizacji. Praktyczny komentarz (2016). Ministerstwo Infrastruktury i Budownictwa Departament Polityki Przestrzennej. Warszawa.
- Ustawa z dnia 13 października 1998 r. o systemie ubezpieczeń społecznych:  
<http://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19981370887/U/D19980887Lj.pdf>  
[dostęp: 06.11.2021].
- Ustawa z dnia 13 października 1998 r. o systemie ubezpieczeń społecznych. Dz. U. 1998 Nr 137 poz. 887: <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=wdu19981370887> [dostęp: 12.06.2021].
- Ustawa z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej:  
<http://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19911140493/U/D19910493Lj.pdf>  
[dostęp: 03.11.2021].

Ustawa z dnia 27 marca 2003 r. o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym, Dz.U. 2003 nr 80 poz. 717:

<https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU20030800717/O/D20030717.pdf>.

[dostęp: 12.06.2021].

Ustawa z dnia 28 lipca 2005 r. o partnerstwie publiczno-prywatnym, Dz.U. 2005 nr 169 poz. 1420, <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU20051691420> [dostęp: 12.06.2021].

Ustawa z dnia 5 czerwca 1998 r. o samorządzie powiatowym. Dz. U. 1998 Nr 91 poz. 578: <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19980910578/U/D19980578Lj.pdf>.

[dostęp: 12.06.2021].

Ustawa z dnia 5 czerwca 1998 r. o samorządzie województwa. Dz. U. 1998 Nr 91 poz. 576: <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19980910576/U/D19980576Lj.pdf>.

[dostęp: 12.06.2021].

Ustawa z dnia 7 lipca 1994 r. o zagospodarowaniu przestrzennym, Dz.U. 1994 nr 89 poz. 415: <http://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU19940890415> [dostęp: 13.06.2021].

Ustawa z dnia 8 marca 1990 roku o samorządzie gminnym. Dz. U. 1990 Nr 16 poz. 95: <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19900160095/U/D19900095Lj.pdf>.

[dostęp: 13.06.2021].

Ustawa z dnia 9 października 2015 r. o rewitalizacji, Dz.U. 2015 poz. 1777: <http://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU20150001777> [dostęp: 13.06.2021].

Van Criekingen, M., Decroly J.-M. (2003). Revisiting the Diversity of Gentrification: Neighbourhood Renewal Processes in Brussels and Montreal. *Urban Studies*. Vol. 40 (12), pp. 2451–2468.

Van Laar, T., Diepeveen, L. (1998). *Active sights: Art as social interaction*. Mayfield Publishing. Toronto.

Wallis A. (1971). *Socjologia i kształtowanie przestrzeni*. PIW. Warszawa.

Wallis, A. (1964). *Artyści-plastycy. Zawód i środowisko*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe. Warszawa.

Wallis, A. (1967). *Socjologia wielkiego miasta*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe. Warszawa.

Wallis, A. (1990). *Socjologia przestrzeni*. Niezależna Oficyna Wydawnicza. Warszawa.

Wantuch-Matla, D. (2016). *Przestrzeń publiczna 2.0. Miasto u progu XXI wieku*. Księży Młyn Dom Wydawniczy. Łódź.

- Warczuk, T., Zarycki, T. (2014). (Ukryte) zaangażowanie i (pozorna) neutralność: strukturalne ograniczenia rozwoju socjologii krytycznej w warunkach półperyferyjnych. *Stan Rzeczy*. Nr 1(6), ss. 129-158.
- Warde, A. (1991). Gentrification as consumption: issues of class and gender. *Environment and Planning. Society and Space*. Vol 9, pp. 223-232.
- Wark, C., Gallihier F. J. (2007). Emory Bogardus and the Origins of the Social Distance Scale. *Am Soc*, Nr 38, ss. 383–395.
- "Warsaw Fight Club". *Gwiazdy street artu na Pradze* (2015). <https://tvn24.pl/tvnwarszawa/najnowsze/warsaw-fight-club-gwiazdy-street-artu-na-pradze-175849> [dostęp: 06.04.2022].
- Warszawa: Najbardziej niebezpieczne dzielnice w stolicy!* (2020). Super Express. <https://www.se.pl/warszawa/warszawa-najbardziej-niebezpieczne-dzielnice-w-stolicy-sonda-aa-zipM-oDmv-SMs5.html> [dostęp: 02.08.2022].
- Wasilewski, J., Drogowska, K. (2011). Media a street art w: M. Duchowski, E. A. Sekuła. *Street art. Między wolnością a anarchią*. Wydawnictwo Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, ss. 109-125.
- Weber, M. (2002). *Gospodarka i społeczeństwo: zarys socjologii rozumiejącej*, tł. Dorota Lachowska. Wydawnictwo Naukowe PWN. Warszawa.
- Wejbert-Wąsiewicz, E. (2009). Rola artysty w społeczeństwie. *Dwumiesięcznik społeczno-polityczny. Realia*. Nr 4 (13). Fundacja Rozwoju. Warszawa, ss. 109-120.
- Węglowski, M. (2009). Prawno-instytucjonalny aspekt rewitalizacji w: (red.) Z. Ziobrowski, Jarczewski, W. *Rewitalizacja miast polskich – diagnoza*. Tom 8. Instytut Rozwoju Miast. Kraków, ss. 95-129.
- Whiteread, R. (2017). The Times, <https://www.thetimes.co.uk/article/we-need-less-public-art-says-sculptor-rachel-whiteread-d86295r6v> [dostęp: 17.08.2020].
- Wielka dziura w kamienicy na Pradze. To mural znanego artysty* <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,34862,18385036,wielka-dziura-w-kamienicy-na-pradze-to-mural-znanego-artysty.html> [dostęp: 06.04.2022].
- Wielka gęś przy Brzeskiej* (2012). TVN Warszawa, <https://tvn24.pl/tvnwarszawa/najnowsze/wielka-ges-przy-brzeskiej-192096> [dostęp: 03.06.2022].
- Wines, J. (2008). Beyond plop-art parks. *Architect's Newspaper*: <https://www.archpaper.com/2008/11/beyond-plop-art-parks/> [dostęp: 20.08.2020].



- Winnicka-Gburek, J. (2015). Przemoc sztuki w przestrzeni publicznej – nieunikniony konflikt czy erozja wspólnoty? w: , (red.) B. Dziadzia B. Głyda-Żydek S. Piskorek-Oczko. *Sztuka w przestrzeni publicznej. Artystyczne wymiary wytwarzania kapitału społecznego i kulturowego*. Fundacja Animacji Społeczno-Kulturalnej. Bielsko-Biała – Cieszyn.
- Wirth, L. (1927). The Ghetto. *American Journal of Sociology*. Vol 33(1), ss. 57-71.
- Wirth, L. (1938). Urbanism as a Way of Life. *The American Journal of Sociology*. Vol. 44(1), pp. 1-24.
- Wiśniewski, R. (2016). *Transgresja kompetencji międzykulturowych. Studium socjologiczne młodzieży akademickiej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego. Warszawa.
- Wnuk – Lipiński, E. (1975). *Czas wolny. Współczesność i perspektywy*. Wydawnictwo CRZZ. Warszawa.
- Wojtczuk, M. (2019). *Zniknie mural "Kocham Pragę". Zasłoni go inwestycja budowana przez dewelopera*. Gazeta Wyborcza:  
<https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,25288922,zniknie-mural-kocham-prage-zaslони-go-inwestycja-budowana.html> [dostęp: 05.05.2022].
- Wortal Publicznych Służb Zatrudnienia. Ministerstwo Rodziny i Polityki Społecznej:  
<https://psz.praca.gov.pl/> [dostęp: 22.09.2021].
- Woźnica, B. (2021). *Nowy mural Tytusa Brzozowskiego. Gigantyczne malowidło na Pradze*.  
<https://warszawa.naszemiasto.pl/nowy-mural-tytusa-brzozowskiego-gigantyczne-malowidlo-na/ar/c1-8287102> [dostęp: 16.04.2022].
- Woźniczko, J. (2019). *Konsultacje społeczne jako narzędzie partycypacji publicznej*. Opracowania tematyczne. OT-066. Kancelaria Senatu. Warszawa.
- Wójcik, M. (2013). *Gentryfikacja wsi - "Jak daleko od miasta?"*. Konwersatorium Wiedzy o Mieście, Procesy gentryfikacji, część 2, ss.165-174.
- Wright, S. (2013). *Banksy. Nie ma jak w domu*, tł. Paulina Makles, Kamila Kamińska, Wydawnictwo Sine Qua Non. Kraków.
- Wrocławska, P. (2013). „Odpusty i murale”. Dwutygodnik.com  
<https://www.dwutygodnik.com/artukul/4878-odpusty-i-murale.html> [dostęp: 01.06.2022].
- Wróbel, M. (2010). *Przelamując miejskie mury*. Gazeta Wrocławska  
<https://gazetawroclawska.pl/przelamujac-miejskie-mury/ar/302255> [dostęp: 01.06.2022].
- Wróblewski, P. (2015). *Artyści z całego świata robią murale na Pradze. Trwa festiwal Street Art Doping*. Warszawa naszemiasto. pl  
<https://warszawa.naszemiasto.pl/artysci-z-calego-swiata-robia-murale-na-pradze-trwa/ar/c13-3453447> [dostęp: 20.05.2022].

Wytrażek, W. (2011). Działalność twórcza i artystyczna jako szczególne przypadki działalności gospodarczej w: (red.) H. Gronkiewicz-Waltz, K. Jaroszyński. *Europeizacja publicznego prawa gospodarczego*. C. H. Beck, Warszawa.

Wytyczne do przeprowadzania oceny wpływu oraz konsultacji publicznych w ramach rządowego procesu legislacyjnego (2006). Rządowe Centrum Legislacji. Warszawa.

Wytyczne w zakresie rewitalizacji w programach operacyjnych na lata 2014-2020 [2016]. Minister Rozwoju. Warszawa.

Young James E. (1994). *The Texture of Memory. Holocaust Monuments and Meaning*. Yale University Press. New Heaven and London.

Zalecenie w sprawie statusu artysty [1980] [http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL\\_ID=13138&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13138&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html) [dostęp: 12.02.2022].

Załęski, P. (2011). Tönnies i społeczeństwo cywilne: Źródła nowoczesnej koncepcji społeczeństwa. *Przegląd Socjologii Jakościowej*. Nr 7/2, ss 72-83.

Założenia do Umowy Partnerstwa na lata 2021-2027 [2019]. Ministerstwo Inwestycji i Rozwoju. Departament Strategii Rozwoju. Warszawa.

Zaremska-Szatan, K. (2016). Fotografia dokumentalna – pomiędzy sztuką a nauką. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione*. Nr XI, ss.115-121.

Zborowski, A. (red.) (2009). *Demograficzne i społeczne uwarunkowania rewitalizacji miast w Polsce*. Tom 5. Instytut Rozwoju Miast. Kraków.

Zgłobiś, M. (2015). Richard Florida a Charles Landry. Dwie wizje – koncepcje miasta kreatywnego w: M. Malikowski, M. Palak, J. Kinal, J. Halik (red.). *Wybrane problemy współczesnych miast. Kultura, symbolika, promocja*. Uniwersytet Rzeszowski. Rzeszów, ss. 7-18.

Zieliński, F. (2005), Szata ideologiczna miasta – pomniki, w: B. Jałowiecki, A. Majer i M.S. Szczepański (red.). *Przemiany miasta. Wokół socjologii A. Wallisa*. Scholar. Warszawa.

Zintegrowany Program Rewitalizacji m.st. Warszawy do 2022 roku: [https://www.tbswp.pl/sites/default/files/2019-12/Zal.%20h%20-%20Zintegrowany%20program%20rewitalizacji%20m.st\\_.%20Warszawy%20do%202022%20roku.pdf](https://www.tbswp.pl/sites/default/files/2019-12/Zal.%20h%20-%20Zintegrowany%20program%20rewitalizacji%20m.st_.%20Warszawy%20do%202022%20roku.pdf) [dostęp: 11.12.2021].

Ziobrowski, Z. (red.) (2000). *Odnowa miast: rewitalizacja, rehabilitacja, restrukturyzacja*. Instytut Gospodarki Przestrzennej i Komunalnej, Oddział w Krakowie. Kraków.

Znaniński, F. Socjologiczne podstawy ekologii ludzkiej. *Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny*. Zeszyt. 1, ss. 89-119

Znaniński, F.(1937). Rola społeczna artysty. *Wiedza i Życie*. Nr 8/9.

Zukin, S. (1982). *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*. Johns Hopkins University Press. Baltimore.

Zukin, S. (1995). *The Cultures Of Cities*. Blackwell Publishers Inc. Massachusetts.

Zwęglińska-Gałecka, D. (2019). Gentryfikacja wsi i jej zasięg. *Wieś i Rolnictwo*. Nr 2 (183), ss.57-87.

## Indeks fotografii:

Fotografia nr 1: Pomnik Sanitariuszki

Fotografia nr 2: Pomnik Obrońców Helu

Fotografia nr 3: Pomnik Turystki w Kołobrzegu

Fotografia nr 4: Pomnik Krzysztofa Jarzyny ze Szczecina

Fotografia nr 5: Pomnik jednoroźca

Fotografia nr 6: Pomnik Juliana Tuwima

Fotografia nr 7: Fortepian Rubinsteina

Fotografia nr 8: Kufer Reymonta

Fotografia nr 9: Anioł Stróż

Fotografia nr 10: Domek herbaciany

Fotografia nr 11: Mutanty

Fotografia nr 12: Ptaki

Fotografia nr 13: Penetracje przestrzeni

Fotografia nr 14: Czajniczek

Fotografia nr 15, 16: Ogród Rzeźb Juana Soriano

Fotografia nr 17: Legenda o Wielkoludach

Fotografia nr 18: Rzeźba „Ślizg”

Fotografia nr 19: Neon „Miło Cię widzieć”

Fotografia nr 20: Kolaż zdjęć pokazujących wybrane fragmenty muru na Służewcu

Fotografia nr 21: Kolaż zdjęć pokazujących wybrane fragmenty muru na Służewcu

Fotografia nr 22: Praca *Tesco Kids*, (Międzynarodowa wystawa "The Art of Banksy. Without Limits", Centrum Praskie Koneser, Warszawa)

Fotografia nr 23 Praca *Sale ends Today* (Międzynarodowa wystawa "The Art of Banksy. Without Limits", Centrum Praskie Koneser, Warszawa)

Fotografia nr 24: (Taki obraz ukazujący dysproporcje ekonomiczne wisiał nas zarośniętym stawem w Dismalandzie, Międzynarodowa wystawa „The Art. of Banksy. Without Limits”, Centrum Praskie Koneser, Warszawa)

Fotografie 25-28 – fotografie (bez tytułu) wykonane pod Mostem Siekierkowskim

Fotografia nr 29: Mural powstały w ramach „Street Art Szczecin 2021”

Fotografia nr 30: Drugie Życie Fabryki

Fotografia nr 31: Szlachetne gatunki

Fotografia nr 32: Mural Łódź

Fotografia nr 33: Mural NCK na warszawskiej Woli

Fotografia nr 34: Mural reklamowy Pepsi w Warszawie

Fotografia nr 35: Mural reklamowy Pepsi w Łodzi

Fotografia nr 36: Mural Polferries

Fotografia nr 37: Mural Pamięta-my – 63 dni z życia Warszawy

Fotografia nr 38: Mural „Sami Swoi”

Fotografia nr 39: Mural „Mistrzowie słowa”

Fotografia nr 40: Kolaż zdjęć z „akcja #zdjęciez...” Narodowego Centrum Kultury

Fotografia nr 41: Gu-Tang Clan (Łódź)

Fotografia nr 42: Gu-Tang Clan (Warszawa)

Fotografia nr 43: Mural „Dziura w całym”

Fotografia nr 44: Mural „Cisza”

Fotografia nr 45: Bloki w Nikiszowcu z klinkierowej cegły i oknami pomalowanymi na czewowono

Fotografia nr 46: Bloki w Nikiszowcu z klinkierowej cegły i oknami pomalowanymi na czerwono

Fotografia nr 47: Widok spod Kościoła św. Anny w stronę wieży ciśnień

Fotografia nr 48: Kościół św. Anny w Nikiszowcu

Fotografia nr 49: Poczta na Nikiszu

Fotografia nr 50: Galeria Szyb Wilson

Fotografia nr 51: Galeria Szyb Wilson

Fotografia nr 52: Galeria Szyb Wilson

Fotografia nr 53: Galeria Szyb Wilson

Fotografia nr 54: Galeria Szyb Wilson

Fotografia nr 55: Galeria Szyb Wilson

Fotografia nr 56: Galeria Szyb Wilson

Fotografia nr 57: Galeria Szyb Wilson

Fotografia nr 58: Galeria Szyb Wilson

Fotografia nr 59: Wystawa stała w Muzeum Historii Katowic „U nos doma na Nikiszu”

Fotografia nr 60: Wystawa stała w Muzeum Historii Katowic: wyposażenie pralni

Fotografia nr 61: Wystawa stała w Muzeum Historii Katowic: typowa izba mieszkania robotniczego

Fotografia nr 62: Wystawa stała w Muzeum Historii Katowic: typowa izba mieszkania robotniczego

Fotografia nr 63: Wystawa stała w Muzeum Historii Katowic: „Wokół mistrzów Grupy Janowskiej”

Fotografia nr 64: Wystawa stała w Muzeum Historii Katowic: „Wokół mistrzów Grupy Janowskiej”

Fotografia nr 65: Mural „Opór”/”Grzejnik”

Fotografia nr 66: Mural „Kajaki

Fotografia nr 67: Ściana od strony podwórka jednej z praskich kamienic. W fasadzie Matka Boska

Fotografia nr 68: Mural „Świątynia”

Fotografia nr 69: Mural „Chodź na Pragę”

Fotografia nr 70: „Odzyskany” mural „Kocham Pragę”

Fotografia nr 71: Mural „Targowisko”

Fotografia nr 72: Mural „Praga jest modna”

Fotografia nr 73: Mural „Jamnik”

Fotografia nr 74: Mural „Alfabet”

Fotografia nr 75: Mural „Wielka Gęś”

Fotografia nr 76: Mural „Kolumny”

Fotografia nr 77: Mural „Praska torebka”

Fotografia nr 78: Mural „Dziura w całym”

Fotografia nr 79: Mural „Warsaw Fight Club”

Fotografia nr 80: Dwa murale na jednym podwórku („Warsaw Fight Club” i „Moonlight Wolf”)

Fotografia nr 81: Mural „Moonlight Wolf”

Fotografia nr 82: Mural „Emocje kobiet”

Fotografia nr 83: Mural przy ulicy Małej 6

Fotografia nr 84: Niebieski Robi Kreski na 11 Listopada 22

Fotografia nr 85: Kolaż dwóch prac: Zbiok i Dariusz Paczkowski na 11 Listopada 22

Fotografia nr 86: Nocny Marek, Skuha (c), Miss Dorys, Niebieski Robi Kreski na 11 Listopada 22

Fotografia nr 87: 3Fala na 11 Listopada 22

Fotografia nr 88: Miss Dorys na 11 Listopada

Fotografia nr 89: Miss Dorys na ulicach Pragi Północ

Fotografia nr 90: Praktis na ulicach Pragi Północ

Fotografia nr 91: Mural „East Side Zbiok”

Fotografia nr 92: Mural „Molozol, muchozol i sanitozol”

Fotografia nr 93: Mural „Ania”

Fotografia nr 94: Mural „Desperados”/”Party”

Fotografia nr 95: Mural „Totalizator Sportowy”

Fotografia nr 96: Kolaż ze zdjęć przedstawiających włóczkowe ubranka na słupkach przy ulicy Kawęczyńskiej