

Aleksandra Łukaszewicz: Wybrane wątki pragmatyczne, ontologiczne i estetyczne w filozoficznej analizie obrazów miejskich

Abstract: Selected pragmatic, ontological and aesthetic issues in philosophical analysis of urban images

In the following article I aim to reflect on selected pragmatic, ontological and aesthetic issues, which appear in the philosophical analysis of urban images, which include street-art images, graffiti and visual effects of vandals' activities, leaving signs, words and not much complicated graphics on different surfaces in the urban surrounding.

Artistic and theoretical recognition of phenomena of urban images allows us to analyze them in contemporary aesthetical context, trespassing the field of traditional aesthetics. I argue that the adequate aesthetical discourse, within which we can understand urban images are the aesthetics of engagement and the environmental aesthetics proposed by Arnold Berleant; the formal aesthetics of Lambert Wiesing and a reflection of Alain Badiou on the being and the event.

Keywords: pragmatism, environmental aesthetics, aesthetic engagement, aesthetic experience, event, visibility, intentionality

W prezentowanym artykule chcę poddać refleksji wątki pragmatyczne, ontologiczne i estetyczne, jakie pojawiają się przy próbie filozoficznej analizy obrazów miejskich, do których zaliczam obrazy street-art'owe, graffiti i wizualne efekty działań wandalów, którzy pozostawiają znaki, słowa i proste grafiki na różnych podłożach w środowisku miejskim.

Rozpoznanie artystyczne i teoretyczne fenomenu obrazów miejskich, należących do sztuki ulicy wymykającej się modernistycznemu pojęciu sztuki i realizującej się w przestrzeni publicznej, prywatnej i w wątpliwych obszarach pomiędzy, pozwala na ich analizę we współczesnym kontekście estetycznym, wykraczającym poza obszar tradycyjnej estetyki. Argumentuję, że odpowiednim dyskursem estetycznym, w który wpisuje się rozumienie zjawisk obrazów miejskich w perspektywie praktycznej, jest estetyka zaangażowania i estetyka środowiskowa, proponowane przez Arnolda Berleanta a wyrosłe w znacznej mierze na gruncie pragmatyzmu amerykańskiego. Stosowane przez Berleanta kategorie dotyczące sposobu percepcji i doświadczania miasta pozwalają ponadto na teoretyczne uchwycenie różnic pomiędzy różnymi rodzajami obrazów miejskich z obszarów street-art'u, graffiti i wandalizmu.

Interesująca jest także kwestia ontologiczna, jaka pojawia się w przypadku obrazów miejskich, ponieważ pytanie o obraz powraca, kiedy odnosimy się do fenomenu malowania obiektów, z którymi spotykamy się podczas naszego

codziennego życia w mieście. Po okresie pozostawienia na uboczu pytanie: „czym jest obraz?” powraca ze względów socjologicznych, psychologicznych, fenomenalnych, politycznych, filozoficznych. Odpowiedź na nie może już być tradycyjna, proveniencji pokantowskiej. Uważam, że jako istotne pojawiają się tu dwa wątki: obraz postrzegany jako specyficzna konstrukcja widzialności, z akcentem położonym na widzialność jako *materia prima*, oraz obraz jako efekt wydarzenia, przy czym efekt, który *dzieje się* i wywołuje kolejne ciągi zdarzeń. Zatem obraz stanowi wydarzenie wizualne oraz wizualny efekt tego wydarzenia, wydarzenia, które wynika z intencjonalnego gestu. Obraz jest zatem wydarzeniową, performatywną konstrukcją fragmentu widzialności, która może być badana w ramach estetyki formalnej, jak prezentowana przez Lamberta Wiesinga. Cenne w perspektywie prezentowanej przez Wiesinga jest to, że podkreśla on konstrukcję widzialności od strony ontologicznej. Tym, co zapoznaje jednak jest wewnętrzna dynamika widzialności. Dynamika, wydarzeniowość obrazu jest wyrazista w przypadku różnych form obrazów miejskich. Postrzeganie obrazu przez pryzmat wydarzenia jest teoretycznie płodne. Do takiego podejścia ramy teoretyczne zapewnia refleksja Alaina Badiou na temat bytu i zdarzenia a także wspomniana już estetyka środowiskowa.

Wartość obrazu miejskiego, a zwłaszcza obrazu graffiti i śladu wandalą jest określana przez proces, działanie. Ta wartość niekoniecznie musi mieć komponent tradycyjnie estetyczny. Nie symetria, harmonia, subtelność, wzniosłość, wdzięk, nawet nie zawartość konceptualna określa wartość tych obrazów, choć te wartości estetyczne mogą być wtórnie do nich odniesione. Istotny jest komponent wydarzeniowy, to, co się dzieje: fakt odzyskiwania przestrzeni publicznej, fakt tworzenia, działania samoczynnie, nie z obowiązku czy przyzwolenia, fakt pozostawiania śladu, zmieniania przestrzeni społecznej, przestrzeni wizualnej pewnej wspólnoty; ciało przesączone adrenaliną i kolorem, które maluje obrazy.

Pragmatyczne ujęcie obrazów miejskich

Estetyczne zaangażowanie, które proponuje Arnold Berleant, współczesny amerykański filozof wyrosły na bazie pragmatyzmu Johna Deweya i europejskiej fenomenologii Edmunda Husserla i Maurice Merleau-Ponty'ego, to perspektywa postrzegania sytuacji estetycznej, w której funkcjonuje twórca, dzieło i odbiorca. Berlant pisze o „polu estetycznym” jako o „kontekście przeżycia estetycznego, w którym wzajemnie na siebie oddziałują cztery główne czynniki tworzące jedność doświadczenia normatywnego: twórczy, przedmiotowy, performatywny i wartościujący”¹. W tym polu wszystkie podmioty: twórca, dzieło i odbiorca są

¹ A. Berleant, *Prze-myśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, przeł. M. Korusiewicz, T. Markiewka, red. nauk. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2007, s. 12.

zaangażowane. To zaangażowanie ma charakter integralny, cielesny, somatyczny, percepcyjny. Wpisuje się ono w pojęcie doświadczenia obecnego u Johna Deweya.

W pismach Dewey'a kategorie doświadczenia i praktyki nie są postrzegane jako nieuwarunkowane, ale przeciwnie, jako określone przez społeczne, historyczne i kulturowe tło². W ramach budowanej przez siebie estetyki pragmatycznej Dewey postrzega sztukę jako specyficzny rodzaj wzbogacającego doświadczenia człowieka, które nie wymaga koniecznie odniesienia do konkretnego obiektu, np. do dzieła sztuki.

W swojej ostatniej książce, którą poświęcił właśnie sztuce, Dewey nie przedstawia wyraźnej definicji sztuki, ale raczej stara się ją pokazać jako specyficzną jakość przenikającą nasze codzienne, współczesne doświadczenie³. Wskazuje on, że analiza sposobów, w jakie sztuka wpływa na doświadczenie, formuje je i jest w nim obecna, umożliwia postrzeganie sztuki w sposób partycypacyjny i somatyczny. Łączenie ciała i sztuki w kontekście estetycznego doświadczenia jest linią rozumowania, którą podejmuje Arnold Berleant argumentując na rzecz podejścia zajmującego się estetycznym zaangażowaniem naszych ciał/umysłów w konkretne środowisko powtarzając za Dewey'em, że doświadczenie estetyczne nie ma charakteru tylko mentalnego, ale także zmysłowy i „wymaga zaangażowania całego ciała w doświadczeniu, które jest totalne, a zarazem integralne”⁴.

Z tej perspektywy unika się poszukiwania jakości estetycznych w przedmiocie, nie esencjonalizuje się jakości estetycznych, nie traktuje sztuki jako odrębnego bytu. Z tego względu prezentowane podejście może być obszarem, w ramach którego można analizować z punktu widzenia estetyki obrazy, które nas otaczają w przestrzeni naszego życia, na ulicach naszych miast, tych wielkich i kolorowych, które zyskują aprobatę władz miejskich i wspólnot komunalnych ciesząc oko przechodniów, i tych małych, nabazgranych gdzieś na murach, odrzucanych z odrazą jako przejawów wandalizmu. Obrazów street-art'owych, graffiti i wizualnych efektów działania wandalii.

Arnold Berleant nie zajmuje się zjawiskiem graffiti ani street-art'u, nie odnosi się do kwestii wandalizmu, nawet kiedy zajmuje się problematyką miasta i jego estetycznego doświadczenia. Jednak jego refleksje dotyczące środowiska i – wężiej: także miasta jako specyficznego, określonego kulturowo, społecznie,

² Na pierwszych stronach *Sztuki i doświadczenia* Dewey przedstawia piękny przykład estetycznego ucieleśnionego doświadczenia, kiedy analizuje Partenon: „Ten, kto pragnie teoretycznie zajmować się estetycznym doświadczeniem ucieleśnionym w Partenonie, musi uświadomić sobie, co mieli ze sobą wspólnego ludzie, w których życiu się on znalazł, zarówno ci, co byli jego twórcami, jak ci, których potrzeby zaspokoił, z ludźmi w naszych własnych domach i na naszych własnych ulicach” – J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, przeł. A. Potocki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, s. 6-7.

³ J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, dz. cyt., s. 400-424.

⁴ A. Berleant, *Prze-mysleć estetykę...*, dz. cyt., s. 67.

historycznie, materialnie środowiska, ujęte w perspektywie antropologicznej, psychologicznej, estetycznej określają pole, w ramach którego można w sposób niepowierzchnowy zastanowić się nad znaczeniem, wartością estetyczną i funkcją w społeczno-materialnej tkance miasta obrazów graffiti, street-art'u czy znaków i form drapanych i mazanych na różnych powierzchniach przez wandalów. Berleant sprzeciwia się przeciwstawianiu sobie środowiska i organizmu, starając się przemyśleć ponownie pojęcie środowiska w taki sposób, by uwzględniło ono idee inkluzji i ciągłości⁵.

Określając swoje stanowisko Berleant tak pisze o ludzkim zaangażowaniu i doświadczaniu środowiska:

[E]stetyka środowiskowa denotuje aprecjacyjne zaangażowanie istot ludzkich stanowiące część całościowego kompleksu środowiskowego, w którym przeważa wewnętrzne doświadczenie zmysłowych jakości i natychmiastowych znaczeń (...). Z tego względu estetyka środowiskowa bada środowiskowe doświadczenie w bezpośredniej, wewnętrznej wartości mającej wymiar percepcyjny i kognitywny⁶.

Berleant przedstawia partycypacyjne podejście do przestrzeni naszego życia, w których jesteśmy cielesnie zaangażowani poprzez nasze świadome ciała, postrzegające i działające, określające nas samych i nasze otoczenie poprzez czynności i ich transformacyjny wpływ na środowisko życia. Z tego względu, chociaż nie odnosi się wprost do zjawiska street-artu, graffiti czy wandalizmu to zaproponowane przez niego ramy pojęciowe są odpowiednie do refleksji nad nimi.

Estetyka środowiskowa wskazuje, że każda przestrzeń środowiskowa jest przestrzenią działania, a zatem wymaga partycypacji, przez co staje się przestrzenią społeczną. Jest to odejście od wizualnej fiksacji w odniesieniu do przestrzeni miejskiej, które wymaga podkreślenia multisensorycznego charakteru doświadczania tej przestrzeni jako środowiska, które nas angażuje cielesnie, a nie tylko daje przyjemność wzrokową. W ramach tego modelu percepcji środowiska bardzo istotnym elementem jest nasze, ludzkie ciało, które jest „organicznym, społecznym, świadomym organizmem (...) ujmowanym jako materialny węzeł, który jednocześnie jest generatorem i produktem sił środowiskowych”⁷.

Zwrócenie uwagi na ciało i cielesne zaangażowanie mające jakoś estetyczną pozwala na analizę obrazów street-art'owych, graffiti i śladów wandalów,

⁵ A. Berleant, *Environmental Aesthetics w: Living in the Landscape: Towards an Aesthetics of Environment*. University Press of Kansas, 1997.

⁶ Tamże, [tłum. A. Ł. A.].

⁷ A. Berleant, Chapter II: Models of environmental experience, w: *Aesthetics and Environment. Theme and Variations on Art and Culture*, Ashgate Publishing, Aldershot i Burlington 2005, s. 17-29.

ponieważ są wykonywane często wynikając z irracjonalnego impulsu, potrzeby, odczuwalnej cieleśnie, emocjonalnie i fizjologicznie. Osoby malujące te obrazy, wypowiadając się na temat powodów i założeń swojej twórczości, wskazują na wagę cielesnego, zmysłowego doświadczenia malowania, kiedy czuć zapach farby, wielkość muru czy innego podłoża, które się maluje, to, że się bierze przestrzeń w swoje posiadanie, zawłaszcza ją za pomocą gestu estetycznego.

Wartość estetyczna tego gestu jest oczywiście innym zagadnieniem i nie ulega wątpliwości, że tradycyjne wartości estetyczne występują w stopniu wyższym w artystycznych muralach na ścianach kamienic niż w graffiti czy wandalizmie. Skupienie się na tradycyjnych wartościach estetycznych stanowi jednak ślepą uliczkę w analizie różnicy pomiędzy różnymi rodzajami obrazów miejskich. Jedyne wnioski, do jakich w tym kierunku możemy dojść, dotyczą wartości estetycznych murali, konieczności przekształcania graffiti w street-art i wyrugowania wandalizmu z naszego otoczenia. Do analizy niewątpliwie istniejącej i wyraźnej różnicy pomiędzy różnymi formami obrazów na ścianach naszych miast, przydatne są modele doświadczenia środowiskowego, które omawia Berleant w książce *Aesthetics and Environment. Theme and Variations on Art and Culture* z 2005: psychologiczny model oparty na przeciwstawieniu widza i zewnętrznego środowiska oraz kontekstualny model zajmujący się społeczno-historyczno-materialnym polem doświadczenia przez organizm nie wyróżniony z kontinuum środowiskowego⁸.

Street-art, który przybiera często formę festiwalową i jest realizowany za zgodą władz miejskich, ma charakter bardziej tradycyjny, odnoszący się do tradycyjnej estetyki i uznawanych przez nią wartości, a także reprezentuje wizualny model podejścia do przestrzeni miejskiej. Jego siła społecznej transformacji ma zatem ograniczony zasięg i formę realizacji, wpisując się raczej w praktyki upiększania, uatrakcyjniania fasad budynków miejskich w taki sposób, by współgrały z otoczeniem i wywoływały estetyczną, wizualną satysfakcję.

Natomiast graffiti i wandalizm są obszarami, w których realizowane jest w sposób radykalny estetyczne zaangażowanie w tkankę miejską i estetyczne doświadczenie przestrzeni miejskiej, przekraczające granice tradycyjnych pojęć piękna, wzniosłości, subtelności, symetrii czy harmonii, ponieważ każdy obiekt i każdy obraz na budynkach emituje pewnego rodzaju energię w otaczającej go przestrzeni, a ta aura wpływa na osoby w jego sąsiedztwie. Obrazy nie tylko muszą czy powinny sprawiać nam estetyczną, wizualną przyjemność, ale ich obecność może zarówno wywoływać spokój lub niepokój, dawać poczucie bezpieczeństwa lub opresji, zapraszać lub odstraszać, odpowiadać naszym oczekiwaniom lub onieśmielać.

W tym momencie podkreślam wydarzeniowy charakter obrazu miejskiego, ponieważ jest to wydarzenie estetyczne, wydarzenie wizualne zachodzące w pewnej sytuacji estetycznej. W to wydarzenie jest zaangażowana jest osoba

⁸ Tamże.

malująca na ścianach miejskich. Wydarzeniowy charakter relacji z powstającym obrazem jest zauważalny we wszystkich wyróżnionych przeze mnie rodzajach obrazów miejskich: street-art'owych, graffiti, wandali. Dla przykładu hiszpańska street-artystka Chinarte, przedstawia swoją relację z malowanym przez nią obrazem jako dialog, jaki nawiązuje ze ścianą:

„Malarstwo jest ważną częścią mojego życia, ale ściślej rzecz biorąc najważniejsze są momenty, gdy maluje, działanie artystyczne, które przekształca dane miejsce w przestrzeń artystyczną, w której można poczuć przepływ energii. Jedną z rzeczy, które najbardziej mi się podobają od czasu, gdy maluje, to dialog, który nawiązuje ze ścianą. Jest on dla mnie czymś magicznym”⁹.

Chinarte do swojej działalności odnosi się jako do malarstwa, którego forma, technika i sposób oddziaływania najbardziej odpowiada jej wrażliwości, zarówno artystycznej, jak i miejskiej, tj. wyczuleniu zmysłowemu na przestrzeń miejską. Można próbować analizować takie jej podejście, niepopularne wśród graffiterów, nielegalnych bomberów i malujących *rooftopy* (ściany umieszczone pod dachami budynków) czy pociągi metra, jako wynikające z artystycznego wykształcenia uzyskanego przez Vanessę Abalos Galaz alias Chinarte na Wydziale Sztuk Pięknych na Uniwersytecie Kastylia-La Mancha w Cuenca. Nie jedna Chinarte jednak maluje miejskie ściany mając artystyczne wykształcenie. Są też przypadki, kiedy *street-bomberzy* studiują malarstwo. Oni w inny sposób określają swoją relację z ich działalnością malowania, choć także jest to perspektywa wydarzeniowa, tylko że znacznie silniej osadzona w określonym kontekście miejskim. To, co jest im wspólne to podejście somatyczne, oparte na świadomym, działającym i percypującym ciele. Marcin Papis, alias Krazz86 w następujący sposób wypowiada się na temat doświadczania sytuacji nielegalnego malowania graffiti:

Nielegalne malowanie wyczula nasze zmysły, uczy widzieć i słyszeć to czego inni nie zauważają. Rozwija warsztat: trzeba malować szybko i bez poprawek mieszcząc się w kilku minutach; uczy działać zachowując spokój w ekstremalnych warunkach. Co jest ważne przy wyborze miejsca? Przede wszystkim widoczność malowanej ściany, co wiąże się również z poziomem trudności, gdyż malowanie

⁹ Chinarte w wypowiedzi video w ramach wizualnej korespondencji z duetem graffiterek z Chile Abusa Crew. *Video02Chinarte-Abusa Crew* w publikacji multimedialnej *Burząc Mury Graffiti*, red. nauk. A. Łukaszewicz Alcaraz, Wydawnictwo Akademii Sztuki w Szczecinie, Szczecin 2014.

w centrum miasta jest o wiele trudniejsze i bardziej niebezpieczne niż w pozostałych dzielnicach: więcej ludzi, samochodów i policji¹⁰.

Kiedy natomiast pomyślimy o zjawisku wandalizmu, to komponent wydarzeniowy jest oczywisty a środowisko miejskie niezwykle istotne nie jako tło, ale jako przestrzeń życia i działania, której wandalowie stają się aktywnymi użytkownikami, gdyż nie wystarcza im bierna rola użytkowników i obserwatorów¹¹. W ich aktach agresji wobec opresyjnej i pełnej zakazów przestrzeni miejskiej zauważalna jest kontestacja nieadekwatnych już dziś norm estetycznych. Jak wskazują działacze grupy vlep[v]net wandalizm może stawać się nawet czasem:

narzędziem politycznego, a nawet metafizycznego wyzwolenia. Łamanie pozornie banalnych miejskich zakazów wyzwała do dalszych rewolucyjnych gestów na wielu innych płaszczyznach życia. Oczywiście my skupiamy się głównie na miesiecie i chcemy pokazać, że najtwardsze miejskie regulacje wymagają rozpuszczenia, tak, żeby magma mogła poddać się ponownemu wymodelowaniu przez pulsującą energię życia społecznego¹².

Wydarzenie obrazu miejskiego przez pryzmat rozważań Alaina Badiou

Wydarzeniowy charakter obrazów miejskich można ująć koncepcyjnie przez pryzmat teorii współczesnego francuskiego filozofa Alaina Badiou. Obrazy miejskie są bowiem nierozzerwalnie związane z działaniem podmiotu (*agency*), z wydarzeniem, a podmiot malujący jest możliwym podmiotem (*eventual-subject*), w rozumieniu Badiou, ponieważ przekształca siebie samego lub siebie samą, oddziałując na swoje otoczenie (z tego też względu jest faktycznie rewolucyjnym podmiotem). Osoba malująca, rysująca czy drapiąca ostrym narzędziem jakieś znaki na obiektach w przestrzeni publicznej, ulega przemianie i zmienia jednocześnie rzeczywistość, jednak w rozumieniu Badiou nie on lub ona jest podmiotem sztuki. Faktycznym podmiotem sztuki jest dzieło powstające w relacji pomiędzy wydarzeniem a światem, która nie ma charakteru bezpośredniego, ponieważ mamy tu do czynienia pewną częścią wydarzenia, jaką jest ślad, znak, symptom pozostający po wykonaniu pewnego intencjonalnego gestu, oraz z pewną częścią, a nie totalnością świata. Osoba tworząca obraz w przestrzeni miejskiej jest zatem podmiotem ulegającym przemianie, podmiotem rewolucyjnym, dzięki którego lub której działaniu następuje zmiana, nie będąc

¹⁰ M. Papis, *Graffiti jako odzyskiwanie przestrzeni publicznej*, praca licencjacka pod kierunkiem dr A. Łukaszewicz Alcaraz, Wydział Malarstwa i Nowych Mediów, Akademia Sztuki w Szczecinie, Szczecin 2015, s. 11-12.

¹¹ Postwandalizm [online] Notes na 6 tygodni nr. 60 Warszawa 2005 [za:] http://www.old.funbec.eu/upload/pdf/notes60_internet.pdf, data dostępu 06.02.2005, s. 102.

¹² Tamże, s. 98.

jednocześnie podmiotem sztuki, a ewentualnie – w przypadku realizacji istotnej miary – tą częścią sztuki, która się czynnie poświęca¹³.

Badiou przeciwstawia się ujęciu artysty i artystki jako podmiotu sztuki, ponieważ wówczas sztuka nie miałaby charakteru (względnie) autonomicznego, ale musielibyśmy ją uznać za osobistą, indywidualną ekspresję¹⁴. Rozwiązanie pośrednie, w którym uznajemy ekspresję za przynależącą pewnej wspólnotocie, Badiou uznaje za zrozumiałą ze względu na konieczność przeciwstawiania się abstrakcyjnej formie uniwersalizacji przynależnej współczesnej globalizacji, w której uniwersalny jest kapitał, komunikacja, władza. Tym, co powinno być przeciwstawiane przez współczesną sztukę, jest uniwersalność prawdy i kreacji¹⁵. Na tym też polega odpowiedzialność społeczna i polityczna współczesnej sztuki, która powinna być „kreacją nowego rodzaju wolności poza demokratyczną definicją wolności”¹⁶ poprzez tworzenie nowych możliwości oraz nowego paradygmatu podmiotowości opartego na kreacji niekoniecznie indywidualnej. Osoby tworzące obrazy w przestrzeni miejskiej często pozostają w anonimowości, często malują wspólnie, nie wyodrębniając przynależących poszczególnym jednostkom części (nie prywatyzując ich), czyli faktycznie znikają w tym wydarzeniu, jakim jest malowanie ścian. Malowanie w środowisku miejskim, w przestrzeni miejskiej jest wykonywaniem pewnych intencjonalnych gestów, które pozostawiają po sobie wizualne ślady. Bardzo zatem odpowiednia jest w odniesieniu do nich formuła zaproponowana przez Badiou wskazująca na relację pomiędzy pewnym wydarzeniem pozostawiającym ślad a tą częścią materialnego świata, jaką jest ściana, którą artyści i artystki zawłaszczają, czyniąc ją pustą przestrzenią.

Obrazy miejskie są i ich nie ma, przekraczają granicę pomiędzy istnieniem i jawieniem się (*being and appearing*), są zatem rozłącznymi syntezami, czy paradoksalnymi połączeniami, wykraczającymi poza system logiki formalnej i paradygmatu identyczności. Będąc paradoksalne, jawiące się, zdarzeniowe, znikające, zmienne, wariacyjne, obrazy miejskie jako rodzaj rysunku w ujęciu Badiou są nierozłącznie związane z kobiecością jako tym, co wykluczone z dyskursu słowa, prawa, pieniądza, władzy, Imienia ojca, prawdziwej reprezentacji i odpowiednich wartości estetycznych. Nie są one bowiem nastawione na imitację

¹³ „The artist is the sacrificial part of art. It's also, finally, what disappears in art” – A. Badiou, *Fifteen Theses on Contemporary Art*, w: „lacanian ink.” Vol. 23, Spring 2004 [za:] <http://www.egs.edu/faculty/alain-badiou/articles/fifteen-theses-on-contemporary-art>

¹⁴ „Second thesis: Art cannot merely be the expression of a particularity (be it ethnic or personal). Art is impersonal production of a truth that is addressed to everyone” – Tamże.

¹⁵ Komentarz do drugiej tezy na temat sztuki współczesnej – Tamże.

¹⁶ Komentarz do piętnastej tezy na temat sztuki współczesnej: „I think of artistic creation as the creation of a new kind of liberty which is beyond the democratic definition of liberty” – tamże [tłum. A. Ł. A].

czy reprezentację (w zdecydowanej większości), ale są „istnieniem wielości bezpośrednio jawiącej się w świecie”¹⁷.

Artystyczne wydarzenie, jakim niewątpliwie jest malowanie/rysowanie obrazów miejskich, jest zdaniem Badiou potwierdzającym podziałem/rozłamem (*an affirmative split*)¹⁸ podziałem w obszarze chaotycznej zmysłowości tworzącym możliwość nowych form. Tego tworzenia nowych form nie należy jednak mylić z kapitalistycznym pożądaniami nowości, która nie jest radykalną nowością, ale modyfikacją – powtórzeniem uwzględniającym pewnego rodzaju różnicę. Mamy tu do czynienia z radykalną nowością, która nadaje nowe nazwy, nowe imiona, która tworzy nowy podmiot, nieoparty ani na redukcji do cielesności, ani na jej wykluczeniu. W tej nowej podmiotowości osoba malująca uczestniczy poprzez swoje działanie, które zmienia daną przestrzeń, a przez to także jego lub ją samą.

Myślenie w tych kategoriach na temat obrazów miejskich pozwala ująć poszczególne „malunki” nie jako rzeczy, co jest karkołomnym zadaniem, jako że są one nierozdzielne względem ich materialnego podłoża, niebędącego neutralnym płótnem czy ekranem, ale konkretną rzeczą, służącą czemuś, która została pomalowana. Mamy zatem stający się możliwy podmiot (*eventual-subject*), którego wydarzeniowość wymaga współdziałania z konkretną materialnością w sposób przekształcający. Tym zaś, co pozostaje po wydarzeniu, po momencie, po chwili malowania, jest wizualny efekt pewnego intencjonalnego gestu, gestu, nakierowanego na przekształcenie rzeczywistości, środowiska miejskiego, symbolicznej produkcji i dystrybucji znaczeń.

Widzialność obrazu miejskiego

Obraz miejski stanowi intencjonalne wydarzenie wizualne oraz wizualny efekt tego wydarzenia i jako taki jest performatywną konstrukcją fragmentu widzialności. Z tego względu zasadnym jest refleksja nad performatywnością formy i struktury obrazów miejskich a nie tylko nad ich wartością reprezentacji, zwłaszcza że w przypadku obrazów miejskich jesteśmy poza obszarem historii sztuki i niezależni od wymogów tradycyjnie stawianych sztuce. W obszarze Europy był to przede wszystkim wymóg prawdziwego przedstawienia, odpowiedniej reprezentacji. Jednak wśród obrazów miejskich nie jest istotne, by przede wszystkim przedstawić fragment rzeczywistości. Istotna jest cielesna ekspresja i poczucie zmiany przestrzeni (czasoprzestrzeni) wokół nas poprzez wizualną zmianę ścian, murów, bram, pociągów.

¹⁷ „(...) there is no question of imitation or of representation. The existence of a multiplicity is directly appearing in a world, with a new measure of the intensity of this appearing” – A. Badiou, *Drawing* [w:] „lacanian.ink”, Vol. 28, Autumn 2006, [tłum. A. Ł. A].

¹⁸ Por. A. Badiou, *The Subject of Art*, w: „The Symptom. Online Journal for lacan.com” Vol. 23, Spring 2004 [za: www.lacan.com/symptom6_articles/badiou.html]

Wszystkie rodzaje obrazów miejskich niewątpliwie powstają intencjonalnie. Są to celowo malowane obrazy bez ram, wpisujące się w tkankę miejską. Wizualność tych obrazów współgra z ich taktylnością, ponieważ są one częścią obiektów przestrzeni, w której się poruszamy i ich faktura, podłoże ma znaczenie dla zmysłu dotyku, jak również dla naszej świadomości znaczeń znaków i symboli malowanych na klatkach schodowych, bramach, elewacjach, pociągach. Ponadto tych obrazów doświadczamy w przestrzeni miejskiej, głośnej i frenetycznej, o określonym zapachu. Zatem doświadczenie ich ma charakter integralny pod względem zmysłowym, nie jest czysto wizualne. Idąc ulicami miasta napotykamy obrazy miejskie, *nadarza się* nam spotkać obraz miejski. Przechodząc obok niego wchodzimy w pewną sytuację, a zobaczenie go można określić mianem wydarzenia, analogicznego do wydarzeniowego charakteru jego powstania.

Performatywna konstrukcja wizualności jaką jest obraz miejski jest poddawalna analizie nie pod względem reprezentacji, ale ekspresji i formy. Wagę analizy formalnej wskazuje współcześnie niemiecki filozof i estetyk Lambert Wiesing, która pojawia się w odpowiedzi na podstawowe pytanie względem obrazu: „Dlaczego człowiek ogląda obrazy nawet wtedy, gdy ich treść wydaje się mało ważna, a nawet jest rzeczywiście banalna?”¹⁹. Odrzucając treść, reprezentację i chęć zyskania jakiejś wiedzy na temat świata za pomocą obrazów, Wiesing dochodzi do absolutyzacji powierzchni obrazu, której struktura tak silnie na nas wpływa. Wiesing proponuje ująć powierzchnię obrazu (rozumianą jako czysta widzialność oderwana od materii) jako sieć immanentnych relacji, planimetryczną strukturę. Sieć traktuje on metaforycznie przez pryzmat frazy Maurice Merleau-Ponty’ego, że: „Malarz [abstrakcyjny – przyp. A. Ł. A.] jest jak rybak, co wyrzuca ryby, a zachowuje sieć”²⁰. Jest to sieć relacji o określonej strukturze, przy czym nie jest to tylko ornament²¹. Takie ujęcie obrazu, które nie nakłada na niego wymagań dotyczących ram, miejsc i form ekspozycji, obrazu, który nie musi nic przedstawiać, reprezentować otwiera analizę estetyczną na obrazy street-art’owe, graffiti i ślady wandalii od innej strony, niż czyni to estetyka środowiskowa proponowana przez omówionego powyżej Arnolda Berleanta i od innej niż analizy ontologiczne Alaina Badiou. Można dzięki temu otwarciu poddać analizie te obrazy pod względem formalno-estetycznym.

Obrazy miejskie oglądamy nie po to, by coś poznać, poprzez jego trafną reprezentację. Oglądając obrazy miejskie nie uczestniczymy w życiu muzealnym i galeryjnym wykazując swój status społeczny. Obrazy miejskie oglądamy, ponieważ się z nimi spotykamy, znajdujemy się razem w pewnych sytuacjach i wydarza się spotkanie. Jednak poza stroną wydarzeniową i pragmatyczną warto

¹⁹ L. Wiesing, *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2008, s. 198.

²⁰ M. Merleau-Ponty, *Proza świata. Eseje o mowie*, oprac. S. Cichowicz, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 178.

²¹ L. Wiesing, *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*, dz. cyt., s. 316.

zwrócić uwagę na samą tkanę obrazów powstających na różnych podłożach: murach, blachach, tworzywach sztucznych, w które się wtapiają, z którymi kontrastują, które przekształcają lub oszpecają za pomocą środków estetycznych, obrazowych. Dlaczego patrzymy się na miejskie obrazy nawet wtedy, gdy ich treść wydaje się mało ważna, a nawet jest rzeczywiście banalna?

Metoda filozoficzna Wiesinga, sytuująca się na granicy pomiędzy estetyką formalną a fenomenologią, pozwala na refleksję nad obrazami miejskimi w ich warstwie wizualnej, ponieważ ma na celu uchwycenie bytu obrazu i odnajduje go w czystej widzialności, o określonej strukturze i celowo ukształtowanej. Analizując pisma estetyków formalnych takich jak Konrad Fiedler czy Heinrich Wolffin, wskazuje on na wagę formy symbolicznej, która stanowi narzędzie poznawcze. Perspektywy i sposoby widzenia stanowią treść formy symbolicznej, formy oglądu. „(...) [O]brazy dysponują pewną wartością znaczeniową, która pokrywa się z nadawaniem formy (*Formgebung*)”²². Takie podejście do obrazu jest odpowiednie w przypadku obrazów miejskich, ponieważ ich formy są znaczące poza wartością semiotyczną, poza określoną treścią poznawczą. Obrazy miejskie stanowią wyraz oglądu rzeczywistości miejskiej, miejskiego środowiska, stanowią interesujący materiał badawczy do prób zrozumienia percepcji miasta przez ludzi w nim żyjących. Struktura, forma, kolor obrazów powstających na autobusach, pociągach, w metro, na ścianach kamienic, ale też na klatkach schodowych, garażach, przystankach komunikacji miejskiej mają znaczenie i wywierają wpływ na odbiorcę, kształtując postrzeganie otoczenia. Te obrazy stanowią razem z nami samymi żywą część organizmu miasta, same będąc nieustannie *in statu nascendi*, obecne, ale zamalowywane, usuwane, nakładające się na inne w formie palimpsestu.

Zakończenie

Podsumowując zaprezentowane rozważania chcę wskazać na ich nadrzędny cel, którym jest wykazanie, że obrazy street-artystyczne, graffiti i ślady wandalii mogą być poddane refleksji filozoficznej, w warstwie ontologicznej, pragmatycznej i estetycznej, że nie są tylko przejawem zjawiska będącego przedmiotem badań socjologów i psychologów. Proponuję zatem pewną nobilitację tych obrazów i zarysowuję możliwe przestrzenie ich analizy filozoficznej. Jest jednak jeszcze druga strona mojego zamierzenia, drugi cel, jaki mi przyświeca, a jest nim przededefiniowanie tradycyjnego pojęcia obrazu w horyzoncie wydarzeniowości i performatywności. Optuję za szerokim pojęciem obrazu, to znaczy traktuję jako obrazy wszystkie wykonane przez człowieka fragmenty widzialności, a zatem wliczam do pojęcia obrazu poza obrazami sztalugowymi, ściennymi, analogowymi także obrazy techniczne, medyczne, obrazy na przedmiotach rytualnych, na ciałach ludzi, obrazy cyfrowe nie będące

²² Tamże, s. 203.

Aleksandra Łukaszewicz: Wybrane wątki pragmatyczne, ontologiczne i estetyczne w filozoficznej analizie obrazów miejskich

dzielami sztuki. Odnoszę się zatem do całego obszaru artefaktów. Wykluczam jednak z pojęcia obrazu, którym się posługuję, obrazy senne, marzenia, wspomnienia, halucynacje itp.

Filozoficzna analiza obrazów powstających na ścianach miejskich zmusza do redefinicji pojęcia obrazu i metod jego analizy, wskazując na wagę relacji pomiędzy twórcą, nośnikiem i odbiorcą, która jako taka określa każdorazowo tożsamość dzieła/ obrazu. W takiej perspektywie znaczenia nie są trwale związane z nośnikiem, ale powstają w konkretnych sytuacjach, w relacji do jej elementów (nośnik, twórca i/lub odbiorca). Otwarcie analiz estetycznych na te obrazy może zatem nas doprowadzić do ujęcia sytuacji naszych spotkań z obrazami jako wydarzeń, w których uczestniczymy jako zaangażowane osoby w konkretnym środowisku.



Kala 2



Kala 5



Kala 6



Krazz 1



Krazz 2



Krazz 4