

Obrazy w pejzażu miasta - murale

Margorzata Bąkowska

Pictures in City
Landscape - Murals

Jazz mural, wyk. Bill Weber, San Francisco, Broadway-Columbus St.
Fot. M. Bąkowska, 2006



Dusk, projekt: Frank Stella, Los Angeles, Olive St.-Perhing Sqr., 1991
Fot. M. Bąkowska, 2005

Dusk, project: Frank Stella, Los Angeles, Olive St.-Perhing Sqr., 1991

Historia malarstwa ściennego jest równie długa jak historia ludzkości. Towarzysząc przez stulecia architekturze, malarstwo ścienne spełniało funkcje magiczne, symboliczne, estetyczne, mówiło o randze i prestiżu miejsca, pełniło rolę kroniki dziejów i przekazów religijnych w obrazach. Wykonywane w wielu przypadkach przez wybitnych artystów malowidła ścienne – dzieła sztuki – dostarczały ludziom okazji do oderwania się od wyłącznie użytkowego traktowania architektury. Obok formy przestrzennej budowli, malarstwo stanowiło medium nadające jej szczególne znaczenie w życiu społecznym. Zaniegowanie tego stanu rzeczy nastąpiło na przełomie XIX i XX wieku, kiedy pojawiły się radykalne deklaracje odejścia architektury od szeroko rozumianego „zdobienia”, do którego zaliczano wszelki ornament i kolor. Współistnieniu malarstwa i architektury przeczyły postulaty puryzmu; biel ścian jako temat wiodący Adolf Loos uznawał za naturalną kolej rzeczy, charakteryzującą rozwój cywilizacyjny. Bezkompromisowość takiej ideologii, manifestująca się słynnym hasłem „ornament jest zbrodnią”¹, przy całym swoim etosie i zaangażowaniu, nosiła znamiona despotyzmu. Wpisane w ludzką naturę naturalne zapotrzebowanie na kolor i zdobienie zaczęło być postrzegane przez architektów za przejaw złego gustu, jeśli nie prymitywizmu, a chęć zaspokojenia go opatrzone etykietą „zakazane”.



W istocie życie wymyka się kontroli zbyt precyzyjnych i „nakazowych” programów. Świadczą o tym różnego rodzaju symptomy, między innymi – znaki i obrazy powstające w środowisku miejskim, a także obserwowany od jakiegoś czasu gwałtowny zwrot ku kolorowej architekturze. Nazywane czasem „przykrywką biedy” i „antydekoracją” przez jednych lub animacją plastyczną przez drugich, murale – monumentalne obrazy ścienne rozprzestrzeniły się we wszystkich niemal dużych aglomeracjach miejskich obu Ameryk i Europy. Okres najbardziej dynamicznego rozwoju różnego rodzaju form i technik murali w miastach obu Ameryk i w Euro-

pie przypada na lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte. Zjawisko to doczekało się nawet w języku angielskim określenia „Mural Movement”².

Założenie

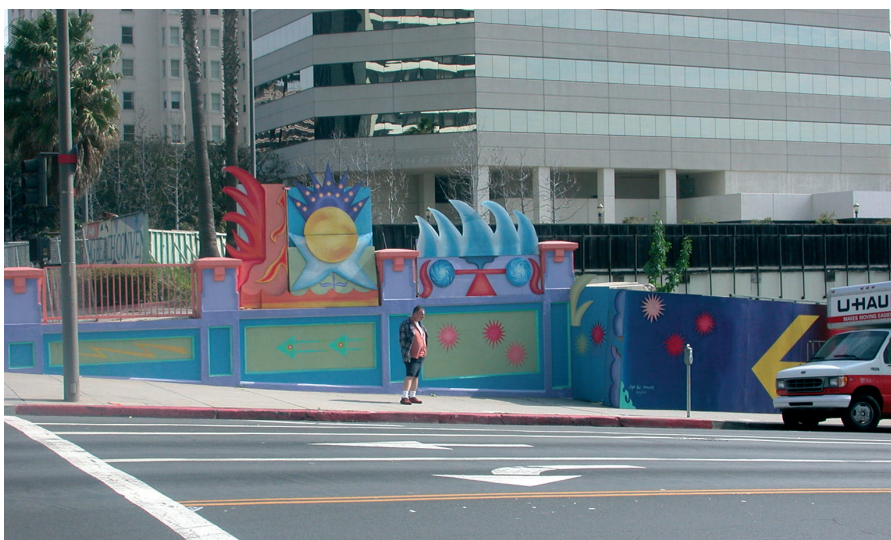
Foundation

Projektowanie zewnętrznego malarstwa ściennego równoległe z kształtem i funkcją obiektu jest w architekturze współczesnej zjawiskiem raczej rzadko spotykanym, jakkolwiek i takie przykłady można wskazać, np. abstrakcyjny mural wykonany wg. projektu Franka Stelli, stanowiący charakterystyczny akcent wizualny na placu Pershinga w Los



Mural, China Town, San Francisco
Fot. M. Bąkowska, 2006

Mural, China Town, San Francisco



Whaling Wall XXXIII, wyk. Wyland, 2002,
Planet Ocean, Long Beach
Fot. M. Bąkowska, 2005

Whaling Wall XXXIII, prod. Wyland, 2002,
Planet Ocean, Long Beach

wyburzane i zastępowane innymi. Jeszcze szybciej zmianom ulega architektoniczny kolor i detal. Nawet stały w danym momencie układ miejski, zmienia swój wygląd pod wpływem pory dnia i roku, czy choćby rodzaju oświetlenia. Na odbiór otaczającej przestrzeni wpływa również punkt i kąt widzenia użytkownika, jego horyzont oraz odległość, z której architektura jest obserwowana. Tym relatywnym zjawiskom podlega także wkomponowany w przestrzeń miasta monumentalny obraz malarski. Obserwacja z dużej odległości umożliwia objęcie wzrokiem całości obrazu; postrzegana jest wówczas przede wszystkim kompozycja, kolor i przekaz autonomicznego dzieła oraz jego związki strukturalne (bądź ich brak) z architekturą. Bardzo ważny okazuje się wtedy także szerszy kontekst obrazu; forma, barwa, ruch, światło całej otaczającej przestrzeni miejskiej, która znajduje się w zasięgu wzroku. Często zdarza się, że malarstwo dobrze współbrzmi z budynkiem, na którym zostało zlokalizowane, natomiast „przedrzeźnia” lub „gasi” kolor sąsiadującej bezpośrednio, bądź w widoku perspektywy ulicy lub placu architektury. Istotny jest także ruch widza. Percepcja obrazu wraz z kolejnymi, zmieniającymi się planami otoczenia zmienia się wraz ze zmianą miejsca obserwatora i szybkością jego ruchu. Lokalizacja malarstwa ściennego w wielu przypadkach umożliwia bezpośredni kontakt z jego powierzchnią; dzieje się tak na przykład wtedy, gdy mur

Angeles. Większość murali powstaje jednak w wyniku działań wtórnych, na istniejących już obiektach architektonicznych. Malarstwem ściennym pokrywane są elewacje kamienic znajdujących się w najbardziej eksponowanych dzielnicach wielkich miast (Broadway w San Francisco, Rynek w Gdańsku, czy ul. Piotrkowska w Łodzi), jeszcze częściej murale pojawiają się często tam, gdzie sytuacja „wymyka się” spod kontroli planistów; w dzielnicach zaniedbanych lub kwartałach przebudowywanych. Typowe elementy

pejzażu miejskiego – szpetne ściany szczytowe, będące efektem wyburzeń lub nie najlepszych projektów, mury fabryk, potężne, przytłaczające elewacje „blokowisk” – oto charakterystyczne lokalizacje murali.

Kontekst

Context

Przestrzeń miejska ma charakter zmienny; obiekty architektoniczne „starzeją się” fizycznie, czasami ideologicznie, bywają odnawiane, modyfikowane, przekształcane lub



„Malowany płot”, Long Beach
Fot. M. Bąkowska, 2005

„Painted Fence”, Long Beach

lub ściana, na której się znajduje graniczy bezpośrednio z chodnikiem lub innego rodzaju ciągiem komunikacyjnym. Przechodzień, chcąc nie chcąc, wchodzi w interakcję z kompozycją malarską, niekiedy staje się jej bohaterem. Dla kogoś, kto widzi sytuację z odpowiednio dużej odległości, ważna będzie cała kompozycja obrazu, łącznie z przechodzącymi akurat ludźmi; dla tych, którzy będą się znajdować tuż obok, a właściwie „wewnątrz” obrazu istotny stanie się kolor, forma i jakość detalu oglądanego z bliska. W przypadku murali zlokalizowanych w przestrzeni miejskiej trudno mówić o pełnej autonomii obrazu, percepcja tego rodzaju malarstwa jest inna niż w przypadku malarstwa sztalugowego. Murale ogląda się „mimochodem” lub „w biegu”, w atmosferze zgoła innej niż niespieszna wizyta w świątyni muzeum³.

Forma

Form

Kompozycja malarstwa ściennego może w istotny sposób wpływać na optyczne walory obiektu architektonicznego. Charakter monumentalnych obrazów jest w stanie sprawić, iż duże powierzchnie i kubatury wydają się mniejsze i lżejsze, z kolei niewielkie obiekty i pomieszczenia sprawiają wrażenie większych i przestronniejszych. Linie pionowe odczytywane są jako skośne lub krzywe (wypukłe, wklęsłe)

i na odwrót – linie krzywe wydają się proste. W rezultacie budynki statyczne i „ciężkie” mogą zyskać na dynamice i ekspresji, a obiekty niestabilne kompozycyjnie – osiągnąć lepsze „zakotwiczenie” w krajobrazie. Takie działanie kompozycji malarskich związane jest na ogół z wywoływaniem różnego rodzaju złudzeń wzrokowych, odpowiednim „operowaniem” skalą obrazu oraz tworzeniem iluzji przestrzeni.

Wielka skala założeń ma działanie dwojakie. Może wywoływać niekiedy silne reakcje emocjonalne w widzu, zdarza się jednak, że działanie jest wręcz przeciwne; znaczne przekroczenie „skali człowieka” powoduje czasem pewną obojętność, a w niektórych sytuacjach wielki obraz może być przez przechodnia wręcz nie zauważony. Odmienność odbioru obrazu, działanie „na zewnątrz”, a nie „do wewnątrz” stanowi jednak interesujące wyzwanie dla wielu artystów, którzy umiejscawiając swoją sztukę w samym środku rwącej rzeki codziennego życia, chcą właśnie, by stała się ona bardziej codzienna, powszechna, a co za tym idzie bliższa i lepiej rozumiana. Mural odznacza się „aktywną” obecnością, uczestniczy w życiu ulicy lub budynku. Pod wpływem warunków atmosferycznych i zanieczyszczeń powietrza obrazy prędzej czy później bledną, ulegają degradacji, podlegają konserwacji lub zanikają.

Dzieła malarskie często wkraczają w architekturę nie licząc się z nią i wykorzystując ją tylko jako

Homage to the Chicago School of Architecture, Richard Haas, Chicago, North La Salle, 1980 (źródło: V. Barthelmeh, *Muurschilderingen*, Meulenhoff, Landshoff, Amsterdam, 1982)

Homage to the Chicago School of Architecture, Richard Haas, Chicago, North La Salle, 1980 (source: V. Barthelmeh, *Muurschilderingen*, Meulenhoff, Landshoff, Amsterdam, 1982)



Mural, Andrzej Dudziński, Sopot, ul. Bohaterów Monte Casino
Fot. M. Bąkowska, 2002

Mural, Andrzej Dudziński, Sopot, str. Bohaterów Monte Casino

Coca-Cola, mural reklamowy, wyk.: P. Chwędzuc,
B. Ziółkowski, Wrocław, pl. Dominikański
Fot. M. Bąkowska, 2003

Coca-Cola, commercial mural, prod.:
P. Chwędzuc, B. Ziółkowski, Wrocław,
pl. Dominikański



podkład dla integralnego obrazu, bądź odwrotnie – są całkowicie jej podporządkowane, spychane czasem do roli powierzchniowej dekoracji. Nie zawsze jednak relacje te mają charakter typu dominacja – podporządkowanie⁴. Te najbardziej interesujące murale poszukują sposobu, który pozwala na znalezienie elementów wspólnych, ustalenie granicy i metody przekroczenia styku przestrzeni architektonicznej i przestrzeni malarskiej. Odpowiednio dobrana, współbrząca z kolorystyką lokalnym paleta barwna, chętnie stosowane iluzje w tradycji *trompe l'oeil*; poszukiwania starych lub proponowanie nowych wątków elewacji obiektu, otwieranie nowych przestrzeni urbanistycznych, światów bardzo podobnych do realnego bądź

zupełnie fantastycznych, a także porządkujące, podkreślające istniejące dominanty i wprowadzające nowe akcenty optyczno-przestrzenne kompozycje abstrakcyjne – oto niektóre z rozwiązań, dzięki którym kompozycja malarska spójnie powiązana zostaje z budynkiem, a czasem z całym jego otoczeniem.

Tematyka murali obejmuje różnego typu pejzaże, obrazy fauny i flory, wyobrażenia szeroko pojętej historii miejsca, iluzji ornamentu elewacji. Pojawiają się portrety i sceny zbiorowe, symbole pop-kultury, swobodnie wkomponowane cytaty z dzieł malarstwa historycznego. W sztuce murali znajdują swe odbicia różne prądy artystyczne; realizm, op-art., hiperrealizm, ekspresjonizm, kubizm, pop-art., abstrakcjonizm geometryczny, motywy graffiti.

Funkcja

Function

Tworzenie malarstwa w architekturze wiąże się z wypełnianiem różnorodnych funkcji. Kompozycje malarskie wpływają na walory artystyczne i estetyczne obiektu poprzez wzbogacanie jego wyglądu i podkreślanie kształtu. Ich zadaniem jest również podnoszenie prestiżu miejsca, nobilitacja, świadczenie o zamożności i uprzywilejowanym statusie właściciela. Z drugiej strony, obrazy w architekturze mogą stać się narzędziem walki i stanowić manifest frustracji ubogich



Mural, projekt: Grupa Art Design Futura, 2001, ul. Piotrkowska 152, Łódź
Fot. P. Winkowski, 2003

Mural, projekt: Grupa Art Design Futura, 2001, str. Piotrkowska 152, Łódź

Mural, Wrocław, ul. Wyszyńskiego 52,
projekt: Aleksandra Kuźmik, 2006
Fot. M. Bąkowska, 2006

Mural, Wrocław, str. Wyszyńskiego 52,
project: Aleksandra Kuźmik, 2006

i zniewolonych grup społecznych. Mocno eksploatowana jest obecnie funkcja informacyjno-reklamowa. W prowadzonych na szeroką skalę kampaniach reklamowych funkcja ta bywa niekiedy rozbudowywana do propagandy komercyjnej lub politycznej. We współczesnych miastach trudno uniknąć reklam, zatem podstawowym zagadnieniem wydaje się sposób ich prezentacji i umiejętne wkomponowanie w pejzaż miejski. Malarstwo ścienne na ogół znacznie lepiej wpisuje się w skalę architektury niż *billboardy*. Ponadto murale stanowią dzieła unikatowe, a przez to z samego założenia bardziej oryginalne i „wyjątkowe”, niż masowo produkowana poligrafia. Trzeba zaznaczyć, że wiele z malowanych na ścianach reklam trudno uznać za kompozycje malarskie, choćby ze względu na zbyt rozbudowaną warstwę literniczą, co powoduje, że komunikat piktograficzny zamieniony zostaje tu na komunikat słowny (ogłoszenie handlowe).

Bardzo istotna jest funkcja identyfikacji miejsca (poszukiwanie *genius loci*) i symboliczne „oznakowanie” terenu. Miejsce można opisać stopniem zaangażowania ludzi z nim związanych⁵. Przestrzeń architektoniczna (tj. zaprojektowana przez człowieka) jest współtworzona poprzez zachowania ludzi ją użytkujących (zachowania terytorialne)⁶. Przykładem może być tu znakowanie „swoich” rejonów przez gangi uliczne⁷, jak również dążenie mieszkańców współczesnych osiedli

do zapewnienia sobie prywatności mieszkańców. Dążenia terytorialne wyrażane są poprzez zawłaszczanie przestrzeni; mogą przybierać formę grabieży, jak i formę pozytywnej działalności pro-społecznej. Tworzenie w przestrzeni blokowisk znaków i enklaw terytoriów prywatnych bywa – w wielu wypadkach – przejawem pozytywnych tendencji. Na rolę murali jako symbolu miejsca, a także ich znaczenia w procesie identyfikacji zwracają uwagę Eva i James Cockcroft⁸. Akceptowane przez członków społeczności lokalnej murale stanowią wizualne, niepowtarzalne „oznakowanie” terenu, który przestaje być „niczyj”, a zaczyna być „nasz”. Liczne przykłady potwierdzają, że przyczyniające się do takiej zmiany myślenia murale powodują większą identyfikację z miejscem i podnoszą poziom dumy, związanej z dobrze pojętym „patriotyzmem lokalnym”⁹. Budowanie niepowtarzalnej atmosfery poprzez tworzenie „symbolu” miejsca, charakterystyczne jest dla murali dedykowanych specyficznym grupom związanym z takimi miejscami jak kluby (zwłaszcza kluby muzyczne), restauracje, domy kultury, świetlice szkolne i pracownice. Wzrastające poczucie dumy mieszkańców w rezultacie działań *City Wall Inco* (realizowanie monumentalnych murali, głównie geometrycznych w zaniedbanych dzielnicach Nowego Jorku) wielokrotnie podkreślane było przez prezydenta tej organizacji, Doris Freedman¹⁰.



Badania nad wiedzą ludzi o ich środowisku przestrzennym (*cognition*) wskazują na istotną rolę tzw. map poznawczych¹¹, tj. „umysłowych reprezentacji otoczenia zakodowanych w umyśle jednostki”¹². Znaczenie obiektów o spektakularnym wyglądzie spotyka się ze szczególnym zainteresowaniem badaczy. Obiekty te (*landmarks*) należą do kategorii elementów doświadczanych indywidualnie, jak i społecznie. Są one podstawowym wyznacznikiem wiedzy środowiskowej, na której opiera się orientacja i nawigacja. „Landmarki” są niezwykle pomocne w ocenie dystansów i kierunku dla ludzi niezbyt obytych z danym otoczeniem, natomiast dla mieszkańców i stałych bywalców stanowią one „punkty zakotwiczenia” (*anchor points*) w indywidualnej mapie poznawczej, która pozwala na zachowanie poczucia tożsamości i identyfikacji z miejscem¹³. W miastach o zunifikowanej zabudowie orientacja w otoczeniu jest znaczą-

nie utrudniona, nawet przy dużej koncentracji uwagi, ze względu na brak czynników wyróżniających. Ze względu na swoją skalę, kolor, symbolikę, a wielu wypadkach również walory artystyczne murale stanowią wyraziste „landmarki”¹⁴ w przestrzeni urbanistycznej i pozwalają na lepsze konstruowanie map poznawczych terenu. Funkcja wyodrębnienia może być rozpatrywana również jako aspekt typowo formalny, pozwalający na tworzenie wizualnych „dominant” w przestrzeni architektonicznej bądź urbanistycznej.

Duża część murali, zarówno spontanicznych, jak i tworzonych przez profesjonalistów realizuje funkcję dostarczenia wizualnej rozrywki (*entertainment*) w przestrzeń architektoniczną. Egzemplifikacje realizowania tego zadania można odnaleźć niemal we wszystkich epokach historycznych, a jego znaczenie zaczyna być współcześnie z powrotem doceniane. Tendencje, jakie można obserwować w architekturze drugiej połowy XX wieku cechuje m.in. zwrot ku tradycji, przejawiający się w historyzmie, rodzimości i regionalizmie, oraz humanizacja środowiska przestrzennego, której jeden z aspektów stanowią tendencje ludyczne¹⁵. Charles Jencks jako jedną z cech stylistycznych architektury postmodernistycznej wymienia hasło „za humorem”¹⁶, a rozkoszowanie się, czy też radowanie się (*enjoyment*) stanowi według tego autora trzecie kryterium postmodernizmu¹⁷. Nie można też zapominać, że ma-

larstwo ściennie, obok realizowania przeróżnych funkcji użytkowych, jest (lub raczej bywa) dziełem sztuki – kreuje formy, materializuje wizje, zmusza do refleksji. Czasami wzrusza, intryguje, zachwyca, działa na podświadomość.

Małgorzata Bąkowska

Wydział Architektury
Politechnika Wrocławska
Department of Architecture
University of Technology, Wrocław

Przypisy

¹ Loos A., *Das Werk des Architekten*, Wiedeń, 1931 [w:] Sławińska J., *Estetyka dla projektantów*, Politechnika Wrocławska, 1979, s. 154.

² Cockcroft E., Cockcroft J., Weber J. P., *Toward a People's Art: The Contemporary Mural Movement*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1998.

³ Bąkowska M., *Współczesne malarstwo ściennie w przestrzeniach architektonicznych i urbanistycznych*, praca doktorska, Politechnika Wrocławska, Wrocław, 2000, mps, s. 72.

⁴ Ibidem, s. 66.

⁵ Teoria *miejsca* integruje zagadnienia przestrzenne i psychologiczne i może stać się pomostem pomiędzy tak odległymi dyscyplinami, jak filozofia, geografia, urbanistyka, architektura, psychologia i socjologia. Za: Lenartowicz J. K., *O psychologii architektury. Próba inwentaryzacji badań, zakres przedmiotowy i wpływ na architekturę*, Kraków, 1992, s. 71.

⁶ Ibidem, s. 72.

⁷ Zachowania terytorialne można ogólnie zdefiniować jako dążenia do posiadania i okupowania jakiegoś kawałka przestrzeni. Za: Bańka A., *Architektura psychologicznej przestrzeni życia...*, Poznań, 1999, s. 70, 71.

⁸ Cockcroft E., Cockcroft J., Weber J. P., op. cit, s. 83, 86-87.

⁹ Ibidem, s. 78-82.

¹⁰ Porter T., Mikellides B., *Colour for Architecture*, Studio Vista, London 1977, s. 29.

¹¹ Według Tolmana pojęcie „mapa poznawcza” (*cognitive map*) oznacza percepcyjną reprezentację przestrzeni, którą człowiek wyrabia sobie opierając się na wskaźnikach środowiska i własnych oczekiwaniach, będących podstawą uczenia się dróg i osiągania celów w przestrzeni. Kevin Lynch (1960) sugerował, że środowisko miejskie jest percypowane jako struktura, składająca się z: obiektów środowiskowych o spektakularnym wyglądzie (*landmarks*), obszarów węzłowych (*nodes*), ścieżek (*paths*), obszarów granicznych (*edges*) i dzielnic (*districts*). Podjęte później kolejne, liczne badania potwierdzają badania Lyncha. Za: ibidem, s. 135, 136.

¹² Ibidem, s. 135.

¹³ Ibidem, s. 137.

¹⁴ Spostrzeganie człowieka jest selektywne; ludzie nie reagują w równym stopniu na wszystkie oddziaływujące bodźce, lecz koncentrują się na nielicznych. Wśród rywalizujących układów bodźców przewagę ma układ o największych rozmiarach, największej intensywności, najczęściej się powtarzający oraz najbardziej żywy, ze względu na swój kształt, kontrastowość lub barwę. Ibidem, s. 132.

¹⁵ Zob. J. K. Lenartowicz, *O psychologii architektury...*, Kraków, 1992, s. 174.

¹⁶ Zob. Ch. Jencks, *Architektura późnego modernizmu i inne eseje*, Arkady, Warszawa, 1989, s. 32.

¹⁷ Ch. Jencks, *Genealogy of Post-Modern Architecture* [w:] *Architectural Design*, No 4, 1977.