

Agnieszka Gralińska-Toborek

GRAFFITI I STREET ART

SŁOWO, OBRAZ, DZIAŁANIE



GRAFFITI I STREET ART

SŁOWO, OBRAZ, DZIAŁANIE



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Agnieszka Gralińska-Toborek

GRAFFITI I STREET ART

SŁOWO, OBRAZ, DZIAŁANIE

Agnieszka Gralińska-Toborek – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filozoficzno-Historyczny
Instytut Filozofii, Katedra Etyki, 90-131 Łódź, ul. Lindleya 3/5

RECENZENT

Maria Popczyk

REDAKTOR INICJUJĄCY

Beata Koźniewska

REDAKTOR

Tomasz Baudysz

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

KOREKTA TECHNICZNA

Leonora Gralka

PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Turkowska

Zdjęcie wykorzystane na okładce: Ben Wilson, bez tytułu, London – Millenium Bridge
fot. Agnieszka Gralińska-Toborek

© Copyright by Agnieszka Gralińska-Toborek, Łódź 2019

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2019

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.08523.18.0.M

Ark. wyd. 17,0; ark. druk. 17,75

ISBN 978-83-8142-237-6

e-ISBN 978-83-8142-238-3

<https://doi.org/10.18778/8142-237-6>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 665 58 63

*Jadwidze i Mirosławowi Gralińskim
z wdzięcznością*

SPIS TREŚCI

Wstęp	9
ROZDZIAŁ I	
Sztuka bez teorii – czyli o czym nie jest ta książka.	19
O manifestach i ich braku	21
Alternatywny „świat sztuki”	26
Wolność do... wszystkiego	33
ROZDZIAŁ II	
<i>Ut pictura poesis</i>	51
Tagi – pisanie na ścianie	54
Dziki styl. Litery-obrazy	63
Miejska emblematyka	71
Miejska poezja wizualna	84
Uwidocznione słowa i myśli.	99
ROZDZIAŁ III	
<i>Ut poesis pictura</i>	103
Skądś go znam – czyli bohaterowie znanych opowieści.	105
Baśnie i opowieści, których nie znamy – o gigantach i liliputach.	113
Historie, które powinniśmy znać – czyli narracje historyczne w obrazach.	126
Skończona opowieść, czyli od sekwencyjności do animacji	132
Sztuka, która zmienia się w czasie.	138
Opowieści o opowieściach.	143
ROZDZIAŁ IV	
Uwidacznianie i zakrywanie.	147
Ukryte ściany, widoczny obraz – konkurencja obrazu z architekturą.	150
Iluzja – „triumf spojrzenia nad okiem”	161
Widzialne–niewidzialne (banalne–niebanalne) przedmioty	167
Uwidacznianie tego, co niezauważalne.	172
Problemy, których nie chcemy widzieć.	181
Granice, ściany, mury, zasieki.	197
„Akt lokalny widziany globalnie”	203
Widzialny i niewidzialny artysta	204

ROZDZIAŁ V

Komizm	211
Pogoda ducha.	213
Człekopodobne – antropomorfizacja i animizacja	221
Jak dzieci – infantylizacja	225
Zabawa.....	231
Ulga.....	233
Bukiet kwiatów zamiast kamienia.....	236
Groteska	239
Śmiać się z siebie.....	244
Humorysta, ironista i satyryk	247
Zakończenie.....	249
Bibliografia	253
Spis ilustracji	267
Indeks osobowy.....	271
Indeks rzeczowy	279
Summary.....	283

WSTĘP

Ta książka jest pod pewnym względem nieuczciwa. Nie opisuję w niej większości świetnych prac street artu, a te opisane w dużej mierze widziałam tylko za pośrednictwem internetu, inaczej niż autorzy ogromnej liczby albumów o graffiti i street arcie. Charakteryzuje się też ona przewagą tekstu nad obrazem, a także próbuje ująć kilka konkretnych cech street artu bez udowadniania, że są one najważniejsze i wspólne dla całego tego nurtu w sztuce. Nie przedstawiam nowej autorskiej koncepcji, definicji i teorii street artu, lecz idę wydeptanymi ścieżkami: porównuję to, co zachodzi dziś w sztuce, z tym, co już było. Obserwuję relacje słowo–obraz, zastanawiam się, co widzę i jak to rozumiem oraz dlaczego często wywołuje to we mnie radość i śmiech – czyli jak to na mnie działa. Krótko mówiąc, piszę z punktu widzenia odbiorcy posiadającego wiedzę o sztuce wcześniejszej i obserwującego z zainteresowaniem, co obecnie dzieje się poza jej oficjalnym nurtem. Zapraszam czytelnika do wspólnego reagowania na to, co widzimy w przestrzeni publicznej, a co możemy (lecz nie musimy) nazwać sztuką, oraz refleksji nad tym. Nie mam pewnych, stałych poglądów na temat street artu, zbyt szybko się on zmienia. Z pełnym przekonaniem mogę powiedzieć tylko, że jest to obecnie najbardziej żywotny, ekspansywny i globalny nurt w sztuce.

„Czym jednak jest street art, tego nie wiem” – mogłabym strawestować słynne zdanie Albrechta Dürera o pięknie¹, ale byłaby to bezczelność granicząca ze śmiesznością, więc może bliższa skali problemu będzie trawestacja zdania Benedykta Chmielowskiego: „Street art jaki jest, każdy widzi”². A każdy może widzieć go tak, jak chce, nie stawia on bowiem odbiorcom jakichś szczególnych wymagań. Pozwalam sobie na taką banalną i nieoryginalną zabawę w trawestację, gdyż tkwi w niej ukryta prawda o tej sztuce, która jest beztroskim używaniem i zmienianiem wszystkiego, co już było, w celach mniej lub bardziej poważnych, ale też tworzeniem czegoś nowego. Odbiór street artu zasadza się

¹ „Czym jednak jest piękno, tego nie wiem”. Albrecht Dürer, *Projekty i szkice do ogólnego traktatu o malarstwie. 1508–1513*, [w:] Jan Białostocki (red.), *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, PWN, Warszawa 1985, s. 60.

² „Koń iaki iest, każdy widzi”. Benedykt Chmielowski, *Nowe Ateny albo Akademia wszelkiej sciencyi pełna, na różne tytuły iak na classes podzielona, mądrym dla memoriału, idiotom dla nauki, politykom dla praktyki, melancholikom dla rozrywki erygowana*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966, s. 278.

na widzeniu i szybkim kojarzeniu. Zwykle nie jest przedmiotem dłuższej kontemplacji, raczej nie daje ku niej powodów. W końcu zaś każdy może określić, czym dla niego jest street art, ale poszczególne zdania będą się różnić w szczegółach i nie da się uzgodnić jednej wspólnej definicji. Nie chcę zresztą czytelnika przeprowadzać przez wszystkie spory terminologiczne i definicyjne, jakie toczą się w rosnącej w szybkim tempie literaturze na temat tej sztuki, gdyż poświęciłam im, wraz z Wiolettą Kazimierską-Jerzyk, cały rozdział książki *Doświadczenie sztuki w przestrzeni miejskiej. Galeria Urban Forms 2011–2013*, zatytułowany: *Sztuka ulicy – problemy z teorią*³. W tym miejscu chcę tylko uzasadnić stosowanie przeze mnie (na użytek niniejszej książki) konkretnych terminów.

W tytule odnajdujemy osobno wymienione graffiti i street art, mam bowiem pewność, że to pierwsze określa konkretne działania w przestrzeni miejskiej. Nie ma wątpliwości, że są to bardziej bądź mniej plastycznie rozbudowane napisy: poszczególne litery lub słowa, malowane bądź wyskrobywane⁴. Mogą one być zupełnie nieczytelne pod względem treści, bazą dla nich są jednak litery, i nawet gdy będą charakteryzować się one dużym rozmiarem, będę je zaliczać do graffiti (il. 1, 2, 3). Z kolei większego rozmiaru obrazy zawierające już nie tylko stylizowane litery będę zaliczać do murali. Graffiti wyróżnia się swoją techniką – malowane jest farbą w sprayu albo, w mniejszych formach, wydrapywane w szkło lub innym podłożu. I choć zdarzają się graffiti o bardzo dużej powierzchni, skomplikowanej kompozycji, z towarzyszącymi napisom przedstawieniami postaci czy przedmiotów, to są one w miarę łatwe do rozpoznania i zaklasyfikowania. Gdy jednak przed słowem „graffiti” postawimy słowo „sztuka” – możemy mieć już z klasyfikacją problem: czy napisy kibicowskie, wykonywane sprayem nazwy drużyn, są sztuką graffiti? A wulgarne lub dowcipne napisy tworzone bez żadnej dbałości o formę wizualną? Tu nasz wybór będzie już bardziej subiektywny – zaliczymy je do sztuki bądź nie, w zależności od naszego estetycznego upodobania⁵. W przypadku street artu sprawa jeszcze bardziej się komplikuje. Jego formy, techniki, treść i kontekst mogą być niezwykle różnorodne. Są to wlepki, szablony, instalacje, interwencje. Choć wielu znawców za street art uważa

³ Agnieszka Gralińska-Toborek, Wioletta Kazimierska-Jerzyk, *Doświadczenie sztuki w przestrzeni miejskiej. Galeria Urban Forms 2011–2013. Experience of Art in Urban Space Urban Forms Gallery 2011–2013*, tłum. Marta Koniarek, Biblioteka/Urban Forms Foundation, Łódź 2014, s. 11–23.

⁴ W definicjach słownikowych pojawiają się zwykle „znaki, słowa i obrazy”, ale w przypadku obrazów moglibyśmy mieć problem ze stwierdzeniem, czy mural nie jest rodzajem graffiti. Dlatego wolę tym mianem określać napisy i kompozycje liter.

⁵ Dlatego wspominam tylko o dowcipnych napisach kibicowskich typu „ŁKS robi herbatę z wody po pierogach” czy „Widzew nie obiera ananasa ze skórki i w ogóle jest strasznym niejadkiem”. Nie opisuję zaś napisów wulgarnych czy niezawierających innych treści, jak tylko nazwa klubu, nawet jeśli liternictwo przybiera bardziej wypracowaną formę.



Il. 1. Dwa tagi: Loty i TMS, srebro, Łódź



Il. 2. Tag – najprostsza forma, Łódź



Il. 3. Graffiti *wilde style*, Łódź

tylko prace nielegalne⁶, ja zaliczam do niego także murale i malowidła 3D⁷. Nie interesuje mnie natomiast twórczość w przestrzeni publicznej artystów związanych z oficjalnym światem sztuki. Używam określenia „street art”, zdając sobie sprawę z istnienia innych terminów: „urban art” czy „postgraffiti”⁸, uważam bo-

⁶ Por. Carlo McCormick, Marc Schiller, Sara Schiller, Ethel Seno, *Trespass. A History of Uncommissioned Urban Art*, Taschen, Köln 2010; Agnieszka Bułacik, *Moja ściana: dekoracja czy subwersja. O sztuce w mieście rozmawiamy z artystami ulicy*, [w:] Kamila Kamińska (red.), *Sztuka mojej ulicy: Społeczny wymiar street artu*, Stowarzyszenie Edukacji Krytycznej, Wrocław 2014, online: http://archiwum.klamra.org/sites/klamra/files/streetart_12-01-2.pdf (dostęp: 22.08.2018).

⁷ Kryterium nielegalności jest dla przeciętnego odbiorcy mało znaczące i trudno weryfikowalne. Czasami wiedza o tym, że praca jest nielegalna, może wzbudzić głębsze zainteresowanie i mieć wpływ na nasz odbiór, np. nielegalność prac JR w Palestynie i Izraelu wzmacnia nasze zainteresowanie i podziw.

⁸ Ulrich Blanché opisuje historię poszczególnych pojęć: około 1850 roku Raffaele Garucci bada Pompeje i wtedy zaczyna używać się terminu „graffiti”. Używa się także pojęcia *bathroom graffiti* na określenie napisów w toaletach. Po 2004 roku konkurują ze sobą określenia „postgraffiti” i „urban art”. Terminu „street art” w 1975 roku użył Robert Sommer w celu nazwania legalnych murali. Por. Ulrich Blanché, *Street Art and Related*

wiem, że jest to wersja najczęściej używana i utrwalona w polskim piśmiennictwie (także internetowym)⁹. Kłopot jednak polega na tym, że graffiti, choć wcześniejsze i wyraziście odmienne od innych form street artu, także uważam za jego część, a przynajmniej za źródło, dlatego określenie „postgraffiti” byłoby bardziej adekwatne. Termin ten bowiem podkreśla pierwszeństwo graffiti. Jak zauważa Marcin Rutkiewicz:

Bez graffiti na murach i pociągach nie byłoby street artu takiego, jaki znamy dziś. Nie byłoby sztuki, która emocjonuje miliony i wnosi świeży powiew do galerii sztuki jak świat długi i szeroki. Ba, nie byłoby pewnie połowy współczesnej grafiki reklamowej i użytkowej¹⁰.

Termin „postgraffiti” nie jest jednak zbyt często używany i silnie kojarzy się z konkretną formą graffiti¹¹. Tymczasem street art rozrósł się niezwykle, mnożąc techniki i formy, co więcej, wchłonął samo graffiti. Kiedy jest taka konieczność, rozróżniam więc graffiti i street art, ale zwykle traktuję je łącznie¹².

Terms – Discussion and Working Definition, „Street Art & Urban Creativity Scientific Journal” 2015, nr 1, t. 1, s. 33.

⁹ Nie tłumaczę go na język polski, gdyż po pierwsze, traktuję go jak nazwę kierunku w sztuce i dlatego odmieniam jak obcą nazwę własną, po drugie zaś polskie określenie „sztuka uliczna” zwykle kojarzy się z teatrem ulicznym czy działaniem „ulicznych artystów” – muzyków grających na ulicach, mimów, tancerzy. Jeśli zdarza mi się używać polskiego określenia „sztuka ulicy” – to tylko ze względów stylistycznych, by unikać zbędnych powtórzeń. W książce używam też wielu innych terminów wziętych z języka angielskiego, gdyż są przyjęte w globalnym środowisku street artu: graffiti, tag, writer, *yarn bombing*. Jak zauważa bowiem Marco Solaroli, „przyjęcie wspólnego języka artystycznego odgrywa kluczową rolę, ponieważ to język formuje moc nazywania (a zatem społecznej definicji) dzieł i aktorów pola. I to zawsze dzięki językowi aktorzy mogą rozróżniać tych, którzy są z wewnątrz, od tych z zewnątrz, mogą tworzyć symboliczne granice”. Marco Solaroli, *Illegal business? La costruzione dell'identità culturale dei graffiti writers nella pubblicità visuale. Il caso montana*, [w:] Andrea Mubi Brighenti (red.), *The wall and the city / Il muro e la città / Le mur et la ville*, Professional Dreamers, Trento 2006, s. 126. Zdarzają się też czasem polskie odpowiedniki, np. „szablon”, czy neologizm „wlepka”, i wtedy stosuję je zamiast słów angielskich.

¹⁰ Elżbieta Dymna, Marcin Rutkiewicz, *Polski street art. Wydanie nowe*, Carta Blanca, Warszawa 2012 s. 93.

¹¹ Trudno sobie wyobrazić np. nazywanie *yarn bombingu*, czyli robótek ręcznych, postgraffiti.

¹² Proszę czytelników o wybaczenie tego zamętu, wystarczy jednak przywołać definicję dramatu jako rodzaju literackiego, który dzieli się na komedię, tragedię i dramat właściwy. Street art dzieli się więc według mnie na graffiti i street art właściwy, choć określenia „właściwy” zwykle się przecież nie używa.

Sam termin „street art” nie tłumaczy dokładnie specyfiki tej sztuki. Wprawdzie w większości przypadków znajdujemy ją na ulicach miast, lecz może być tworzona również na wsiach i w miejscach odludnych, a także we wnętrzach. Również artystyczność owych prac jest problematyczna. Nie wszyscy twórcy uważają siebie za artystów, a swoje prace za sztukę. Bardziej liczy się dla nich działanie niż rezultat. Także odbiorcy mogą mieć na ten temat bardzo rozbieżne zdania. Trudno jest dziś w ogóle uznać jakąkolwiek definicję sztuki za aktualną, gdyż nie mamy kryterium, do którego moglibyśmy się odwołać, tym bardziej w przypadku street artu. Występuje on bowiem w dużej mierze w opozycji do instytucji sztuki, która do tej pory weryfikowała, co jest sztuką, a co nie. Właściwie nie ma wspólnego zbioru cech, którymi byłoby można objąć zjawisko street artu. Jeff Ferrell pisze we wstępie do podręcznika graffiti i street artu o tym, że z powodu ogromnego rozrostu tej sztuki wszelkiego typu próby wyjaśnień są skomplikowane i mylące: „Twierdzę, że złożoność i zamieszanie są istotowymi składnikami współczesnego street artu i graffiti – że street art i graffiti są dziś definiowane przez niemożliwość ich zdefiniowania”¹³.

Scotty Brave zwraca natomiast uwagę na różnorodność „tożsamości” samych artystów: uważają się za malarzy, dizajnerów¹⁴, pisarzy, ilustratorów, wandalów. Każdy więc mówi nieco innym językiem i inaczej jest odbierany.

Artykuły pisane przez ludzi, którzy próbują zgrupować wszystkie gatunki graffiti razem jako coś, co można powiedzieć o jednej rzeczy, są daremne. To nie jedna rzecz, a wiele. Nie da się go tak łatwo okiełznać ani oznaczyć¹⁵.

Nie można stworzyć definicji równościowej street artu przede wszystkim dlatego, że *definiens* nie zawierałby wartości wspólnych dla każdego dzieła tej sztuki. Trudno też stworzyć definicję, bazując na podobieństwie rodzinnym, jak próbował to wobec sztuki czynić Morris Weitz¹⁶, choć wiele częściowych podo-

¹³ Jeff Ferrell, *Foreword. Graffiti and Street Art. And the Politics of Complexity*, [w:] Jeffrey Ian Ross (red.), *Routledge Handbook of Graffiti and Street art*, Routledge Taylors & Francis Groups, London–New York 2016, s. XXXI.

¹⁴ Słowo *design* i jego pochodne będę pisać w spolszczonej formie „dizajn”.

¹⁵ Bethan Bell, *Street Art: Crime, Grime or Sublime?*, BBC News, 16 December 2016, online: <http://www.bbc.com/news/uk-england-38316852> (dostęp: 22.08.2018). Wszystkie cytaty w książce, o ile nie zaznaczono inaczej, w tłumaczeniu moim.

¹⁶ Morris Weitz, *Rola teorii w estetyce*, [w:] Maria Gołaszewska (red.), *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, t. I, Uniwersytet Jagielloński, Instytut Filozofii, Kraków 1984, s. 347–360. Jak wyjaśnia ten sposób definiowania sztuki Grzegorz Dziamski: „[...] chcąc określić pojęcie «sztuka», należałoby wyodrębnić zestaw własności zwanych artystycznymi, z tym że 1) nie każdy element należący do zbioru «sztuka» musiałby posiadać wszystkie te własności; 2) dwa elementy nie musiałyby dzielić którejkolwiek z wyróżnionych jako specyficzne dla sztuki własności; 3) dzieło, aby być nazwane dziełem sztuki, musiałoby się wyka-

bieństw można by tu wymienić: występowanie w przestrzeni publicznej, nielegalność, efemeryczność, amatorstwo – ale te wartości są niedostrzegalne i niemożliwe do sprawdzenia przez odbiorcę.

Jedyna więc, moim zdaniem, definicja mogąca wyjaśnić i przybliżyć odbiorcy street art, to definicja kognitywna oparta na potocznym rozumieniu, która, jak wyjaśnia Jerzy Bartmiński, zdaje sprawę

ze sposobu pojmowania przedmiotu przez mówiących danym językiem, tj. ze sposobu utrwalonej społecznie i dającej się poznać poprzez język i użycie języka wiedzy o świecie, kategoryzacji jego zjawisk, ich charakterystyki i wartościowania¹⁷.

Niektórzy teoretycy (a czasami też praktycy) próbujący opisać street art, tworzą swoje definicje i na ich podstawie zaliczają bądź wykluczają z tego artystycznego zjawiska poszczególne gatunki: murale albo obrazy 3D. Tymczasem wielu odbiorców nazywa je street artem, nie widząc różnic – i nie możemy zarzucić im niewiedzy, to sami artyści bowiem uciekają od teorii i definicji. Wolna od teorii sztuka uwalnia też swego odbiorcę: „street art, jaki jest, każdy widzi”, dlatego definicja kognitywna wydaje mi się najbardziej adekwatna¹⁸.

Obiegowe, stereotypowe rozumienie street artu, polegające w dużej mierze na intuicji i subiektywnym wrażeniu odbiorczym, kazałoby widzieć go jako wizualnie dostrzegalny owoc takich działań w przestrzeni publicznej (nieobjętej własnością prywatną), które nie mają charakteru komercyjnego, perswazyjnego i użytkowego, a jedynie estetyczny. Street art postrzegany jest jako sztuka, ponieważ zwraca uwagę na formę, czasem zawiera interesującą bądź poruszającą treść, choć pojawia się w miejscach do tej pory niekojarzonych ze sztuką¹⁹.

zać posiadaniem przynajmniej niektórych z wyróżnionych własności”. Grzegorz Dziamski, *Szkice o nowej sztuce*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984, s. 27.

¹⁷ Jerzy Bartmiński (red.), *Konotacja*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1988, s. 169–170.

¹⁸ Od definicyjnego, esencjalistycznego ujęcia street artu odchodzi także Łukasz Biskupski w najnowszej na polskim rynku książce o street artcie. Proponuje on uznanie street artu jako „kategorii komunikacyjnej, aktualizowanej w konkretnych praktykach, które mają miejsce w ramach [obiegu społecznego]”, co pozwala na przyjęcie różnych opisów i wyjaśnień tego zjawiska, stworzonych w zależności od charakteru danej „wspólnoty komunikacyjnej i interpretacyjnej”. Łukasz Biskupski, *Prosto z ulicy. Sztuki wizualne w dobie mediów społecznościowych i kultury uczestnictwa*, Fundacja Bęc Zmiana, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2017, s. 30.

¹⁹ Staram się stworzyć kognitywną definicję street artu w ślad za Kamilą Tuszyńską, która tak tłumaczy charakter swojej kognitywnej definicji komiksowości: „[...] uwzględnia ona wszelkie skojarzenia, przekonania, odczucia, obrazy mentalne, stereotypy, nawyki czytelnicze, kalki, klisze, mówiąc ogólnie: całą potoczną, codzienną (nie encyklopedyczną!) wiedzę o komiksie, wynikającą z doświadczenia konkretnej jednostki oraz jej przyna-

Charakteryzuje się wykorzystaniem zarówno słowa, jak i obrazu, zakrywa bądź odkrywa przedmioty i obrazy słabo dostrzegane w przestrzeni, zmienia ich funkcje, podchodzi w sposób swobodny do praw rządzących przestrzenią publiczną, łamiąc nawyki i przyzwyczajenia jej użytkowników. Jest spontaniczny, śmieszny, zaskakuje, oburza. Jest osobliwością, momentem, estetyczną harmonijną chwilą²⁰ lub niespodziewanym, estetycznym zastrzykiem²¹. W warstwie plastycznej korzysta z wszelkich wcześniejszych wytworów kultury wizualnej, miksując je, przerabiając, trawestując. Dzieła zwykle są nietrwałe, ale ich fotografie rozprzestrzeniają się szybko w internecie, zapewniając im popularność i przedłużając ich istnienie.

Ważny element tak sformułowanej definicji można zapożyczyć od Ulricha Blanchého, który w swoim rozumieniu street artu podkreśla specyficzne autorstwo prac, nazywając je *self-authorized*, czyli firmowane przez autorów. To ciekawe, choć trudne do przetłumaczenia określenie zwraca uwagę na samostanowienie tej sztuki oraz na jej antyinstytucjonalny charakter²². W odniesieniu do graffiti użyłam kiedyś określenia „sztuka samozwańcza”²³ – i może byłoby to najbliższe jego duchowi tłumaczenie, choć mogłoby wskazywać na konkretne działanie manifestacyjne, a obecnie trudno jest już kojarzyć street art, a nawet graffiti, z jakimś świadomym buntem.

Intuicyjnie więc określając, co jest street artem, staram się w niniejszej książce pisać z pozycji odbiorcy, który może przyjmować każdy owoc tej różnorodnej

leżności do danego kręgu kulturowego. Tak skonstruowana definicja kognitywna nie określa – jak definicja taksonomiczna – co *jest* komiksowością, tylko to, co *najbardziej kojarzy (mi) się z* komiksowością (komiksem), co *rozumiem* przez komiksowość”. Kamila Tuszyńska, *Narracja w powieści graficznej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2015, s. 50.

²⁰ Justin Armstrong, *The Contested Gallery: Street Art, Ethnography and the Search for Urban Understandings*, „AmeriQuests” 2005, t. 2, nr 1, s. 9, online: <http://ejournals.library.vanderbilt.edu/ojs/index.php/ameriquests/article/view/46/38> (dostęp: 22.08.2018).

²¹ Nicolas Alden Riggle, *Street Art: The Transfiguration of the Commonplace*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 2010, nr 68/3, s. 249, online: <http://journals.library.vanderbilt.edu/ojs/index.php/ameriquests/article/view/46/38> (dostęp: 22.08.2018).

²² Pełna definicja podana przez Blanchého brzmi: „Street art składa się z firmowanych przed autorów [*self-authorized*] obrazów, postaci i form nakładanych na powierzchnie w przestrzeni miejskiej lub stworzonych na nich, które celowo poszukują komunikacji z większym kręgiem ludzi. Street art jest tworzony w sposób performatywny i często związany z konkretnym miejscem [*site-specific*], efemeryczny i partycypacyjny. Street art jest najczęściej oglądany online. Różni się od graffiti i sztuki publicznej”. Ulrich Blanché, *Street Art and Related Terms – Discussion and Working Definition*, „Street Art & Urban Creativity Scientific Journal” 2015, t. 1, nr 1, s. 33.

²³ Agnieszka Gralińska-Toborek, „*All my city in graffiti*” – czyli bombardowanie przestrzeni miejskiej, [w:] Krystyna Wilkoszewska (red.), *Czas przestrzeni*, Universitas, Kraków 2008, s. 46.

twórczości jako podarunek (nie chcę tu używać zbyt obciążonego teoretycznie słowa „dar”) i przeżywać go tak, jak chce. Ja przeżywam go estetycznie i prawdopodobnie dzielę takie odczucie z większością jego odbiorców²⁴. Jeśli bowiem, jak mówi Rüdiger Bubner, „doświadczenie estetyczne zaczyna się tam, gdzie nasze generalne pojmowanie świata łamie się i rzuca refleksy”²⁵, to właśnie street art daje mi takie momenty odbiorczego zawahania, niepewności, zaskoczenia, zapraszające mnie do estetycznego doświadczenia. Używając jednak pojęcia „doświadczenie estetyczne”, zdaję sobie sprawę z kontrowersji, jakie ono budzi we współczesnej estetyce, od podstawowego pytania o jego istnienie, poprzez szczegółowe pytania o jego powszechność, autonomiczność, stałość, komunikowalność, bezinteresowność itp.²⁶ We wspomnianej już książce *Doświadczenie sztuki w przestrzeni miejskiej...* staraliśmy się z Wiolettą Kazimierską-Jerzyk wyjaśnić, jak rozumiemy doświadczenie estetyczne, i pokazać, jak ono może przebiegać w odbiorze murali w przestrzeni publicznej. Wskazywałyśmy na takie cechy owego doświadczenia, jak nieuchronność, zdarzeniowość, procesualność, performatywność, polisensoryczność, oraz jego związek z medium i miejscem. To pytanie o bezpośrednie doświadczenie estetyczne organizowało rozmowy z naszymi respondentami. W niniejszej książce zaś pragnę bardziej skupić się na specyfice dzieła street artu, które takowe doświadczenie wywołuje. Estetyczny odbiór jest więc dla mnie podstawą doboru przykładów dzieł sztuki i punktem wyjścia do refleksji, porównywania, dochodzenia do sensu dzieła, jak i do rozpoznania własnych nawyków widzenia. Jak bowiem pisze Bubner:

Nasza świadomość, uwolniona od przymusu podtrzymywania regularnego, nieodownego dla zachowania życia i społecznej komunikacji stosunku do rzeczy, zostaje pobudzona do swobodnych refleksji, które *modo aesthetico* uprzytamniają generalne struktury ujmowania rzeczywistości. Rozumieć sztukę oznacza zawsze rozumieć zarazem, na czym właściwie polega rozumienie²⁷.

²⁴ Dowody na to zebrane zostały we wspomnianej już książce *Doświadczenie sztuki w przestrzeni miejskiej...*, będącej raportem z badań jakościowych, opartym na wywiadach z 450 osobami, które opowiadały o swoim odbiorze murali, stojąc bezpośrednio przed dziełem sztuki.

²⁵ Rüdiger Bubner, *Doświadczenie estetyczne*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005, s. 137.

²⁶ Por. m.in.: Martin Jay, *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, tłum. Agnieszka Rejniak-Majewska, Universitas, Kraków 2008; Jonathan Crary, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, tłum. Łukasz Zaremba, Iwona Kurz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009; John Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. Antoni Potocki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975.

²⁷ Rüdiger Bubner, *Doświadczenie estetyczne...*, s. 137–138.

I dalej jeszcze:

[...] Dlatego nieporozumieniem jest utożsamianie doświadczenia estetycznego z głupią przyjemnością zmysłową. Zarzut apologetów dzieła, że zawartość ułatwia się w nieświadomych podnietach, nie jest trafny, jeśli zwracamy uwagę na to, że dzięki sztuce zaczyna grać intelekt. Zazwyczaj wyrażamy to, utrzymując, że dzieło do nas przemawia. Mamy przez to na myśli, że daje nam ono coś do myślenia, co zazwyczaj nie popada pod ścisłe kategorie intelektu²⁸.

Można więc, bez ambicji zamknięcia street artu w nowej teorii, snuć o nim refleksję, myśleć o nim jak o sztuce, cieszyć się chwilą jego istnienia i utrwalać go za pomocą własnych słów.

Książki nigdy nie powstają bez pomocy i sympatii wielu ludzi. Swoje podziękowania kieruję więc do osób, z którymi od dawna współpracuję: Wioletty Kaziemierskiej-Jerzyk, prezes Fundacji Urban Forms Teresy Latuszewskiej-Syrdy oraz Marty Koniarek, a także do tych, których życzliwość towarzyszyła mi w pracy nad książką, szczególnie do Profesora Andrzeja Macieja Kaniowskiego i kolegów z Katedry Etyki Uniwersytetu Łódzkiego. Dziękuję także licznym artystom, którzy udostępnili swoje fotografie na potrzeby niniejszej książki, a których nazwiska zamieszczam w spisie ilustracji. Trudno mi też oprzeć się pokusie i nie wymienić towarzyszących memu życiu mężczyzn, którzy wspierali mnie organizacyjnie i duchowo: Tomasza, Antka i Wojtkę, czyli męża i synów. Za waszą cierpliwość – dziękuję.

²⁸ *Ibidem*, s. 138.

ROZDZIAŁ I

SZTUKA BEZ TEORII – CZYLI O CZYM NIE JEST TA KSIĄŻKA

Modernizm, mówiąc ogólnie, był Epoką Manifestów. Posthistoryczny moment historii sztuki cechuje się między innymi tym, że jest odporny na manifesty i wymaga całkowicie odmiennej praktyki¹.

Tak opisuje współczesną sytuację sztuki Arthur Coleman Danto i jego słowa mogą być bardzo dobrym punktem wyjścia do rozważań nad street artem. Jest to bowiem najbardziej współczesna, najszybciej rozprzestrzeniająca się, ogarniająca niemal cały świat i śledzona przez ogromne rzesze sympatyków sztuka, której nawet nie możemy w sposób zupełnie pewny nazwać sztuką. W przeciwieństwie bowiem do działalności awangardowej, którą nazywano sztuką dzięki jej rozbudowanemu zapleczu teoretycznemu, street art samowładnie nazywa siebie w ten sposób, licząc bardziej na wrażenie odbiorców niż intelektualne wsparcie świata sztuki. Nie wyjaśnia sam siebie, nie definiuje, nie tworzy manifestów ani nie poddaje się ocenie krytyków. Mimo więc sporej liczby publikacji dokumentujących tę sztukę, nie możemy powiedzieć, że została ona opracowana, wyjaśniona czy zinterpretowana. Rozmach, różnorodność i dynamika tych działań artystycznych przewyższa nawet pomysłowość i ekspansywność awangardy, przy czym towarzyszą jej dużo większy dystans do siebie i bezpretensjonalność. Nawet jeśli niektórzy próbują określać street art jakąś konkretną cechą, jak nielegalność, demokratyczność czy występowanie bezpośrednio na ulicy, natychmiast pojawiają się nowe przykłady dzieł zaprzeczających takim wymaganiom. Niejednokrotnie sama, próbując znaleźć jakiś wspólny mianownik prac street artu, musiałam godzić się z bezradnością². Nie można jednak ulegać

¹ Arthur Coleman Danto, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, tłum. Mateusz Salwa, Universitas, Kraków 2013, s. 6.

² Gdy w artykule o humorze napisałam, że street art nie poucza, Ulrich Blanché zwrócił mi uwagę, że może podać mnóstwo przykładów zaprzeczających tej tezie. I rzeczywiście, nawet ta cecha nie ujmuje całego street artu. Por. Agnieszka Gralińska-Toborek, *Art of Serenity. Aesthetic Function of Humour in Street Art*, [w:] Ulrich Blanché,

wrażeniu, że street artu nie da się opisać, choć jako sztuka nam współczesna, wciąż ewoluująca, nie powinien być obejmowany myśleniem historycznym, dążącym do ujęcia całościowego. Wprawdzie unikać będę stwierdzenia, że street art jest sztuką posthistoryczną, nie zgadzam się bowiem na zbyt szybkie pożegnanie czy bagatelizowanie historii wraz z jej wielkimi narracjami, to jednak muszę przyznać, że w przeciwieństwie do historycznych stylów, a potem nurtów i ruchów w sztuce nowoczesnej, street art jest „post-”, jest „po-” i „ponad-”, jest sztuką powtarzającą, ale i przekraczającą to, co było do tej pory. Przychyliam się raczej do zdania Martina Irvine’a, iż:

Sytuacja tworzenia sztuki dziś nie jest już obciążona programem postmodernizmu – oplakiwaniem ruin muzeum i odhistoryzowanych mieszanek kultury popularnej, katalogowaniem granic wysokiej i niskiej kultury i poszukiwaniem zastosowań dla lęków przed postkolonialną globalną hybrydyzacją i polityką tożsamości³.

Jak wspominałam już we wstępie, aby określić street art, należy raczej uciekać się do intuicji i ogólnych sądów, ale też można go przybliżyć i zrozumieć dzięki znalezieniu punktu odniesienia. I takim dla mnie będzie w tym rozdziale przede wszystkim dwudziestowieczna awangarda⁴.

Ilaria Hoppe (red.), *Urban Art: Creating the Urban with Art. Preseedings of the International Conference at Humboldt-Universität zu Berlin 15–16 July, 2016*, Urbancreativity.org, Lisbon 2018, s. 73.

³ Martin Irvine, *The Work on the Street: Street Art. And Visual Culture*, [w:] Ian Heywood, Barry Sandywell (red.), *The Handbook of Visual Culture*, Berg Publishers, London 2012, s. 256.

⁴ Niejednokrotnie zresztą, by wyjaśnić fenomen street artu czy graffiti, używa się tego typu porównań. Marcin Rutkiewicz, opisując (czy może raczej usprawiedliwiając) twórczość nielegalnego, anonimowego grafficiarza, KRAC-a, porównuje jego działania z twórczością Romana Opalki (sic!): „Jednym z najgłośniejszych polskich twórców jest człowiek, który poświęcił kilkadziesiąt lat na malowanie w zaciszu swojej pracowni kolejnych liczb na płótnie. KRAC poświęcił pewnie połowę swojego młodego życia na malowanie jednego, jedynego słowa w przestrzeniach miasta, słowa powtórzonego setki, a może tysiące razy w dziesiątkach form. Malowanie nie w cieple komfortowej pracowni, ale zwykle nocą, pewnie i zimą albo w deszczu, z postawieniem na szali własnego zdrowia, wolności, majątku, a czasem może i życia”. Idąc dalej, Rutkiewicz wskazuje, że graffiti może zadawać nam podobnie trudne pytania, co sztuka awangardowa czy krytyczna, o to, czym jest przestrzeń publiczna i do kogo należy. Przykład ten wyraźnie wskazuje, że konceptualizm sztuki nie musi wynikać z założeń artysty, nie musi być manifestowany w tekstach artystów, ale może zrodzić się w sposobie odbioru pracy. To odbiorca może zintelektualizować sztukę, nawet wtedy, gdy nie nosiła ona takich znamion w procesie tworzenia. Elżbieta Dymna, Marcin Rutkiewicz, *Polski street art. Wydanie nowe*, Carta Blanca, Warszawa 2012, s. 93.

O manifestach i ich braku

Sięgnijmy jeszcze raz do rozważań Danto: „Manifest wyodrębnia sztukę, którą uzasadnia jako jedyną i prawdziwą, jak gdyby prąd, którego jest wyrazem, dokonał filozoficznego odkrycia tego, czym sztuka jest w swej istocie”⁵. Wszystkim intelektualnym nurtom w sztuce, tak dawnym, jak i nowoczesnym, towarzyszyły teksty teoretyczne – traktaty, rozprawy, manifesty. Miały one pomagać artystom w rozwijaniu własnej twórczości, ale i sztuki w ogóle. Szczególnym, skrajnym wręcz przykładem była w dziejach sztuki awangarda, której odkrycia i eksperymenty miały być kolejnymi krokami w pochodzie ku lepszej przyszłości. Rosalind Krauss już w 1972 roku zwracała uwagę, że historię awangardy budowano jak szereg pokoiów w amfiladzie, przy czym wejście do każdego kolejnego jednocześnie wiązało się z zatrzaśnięciem drzwi poprzedniego⁶. Jedynym wspólnym mianownikiem (czy inaczej *genus*) w definicjach awangardy było nowatorstwo⁷. I to właśnie nowość ogłaszano każdorazowo w manifestach, które były zapowiedzią kolejnej artystycznej praktyki, a niejednokrotnie także jej częścią. Postępowanie po sobie kolejnych idei ułatwiało tworzenie historii awangardy, a także spojrzenie wstecz. Mimo ogromnej różnorodności prądów, nurtów i grup artystycznych łatwo było szeregować je w liniowej historii, ewentualnie ustawiać w kilku szeregach, przeciwstawiać je sobie lub krzyżować.

Street art w wielu przypadkach podobny jest do awangardy. Artyści eksperymentują, tworzą nowe techniki, nadają im terminy, używają nowoczesnych mediów, są rozpoznawalni dzięki swoim oryginalnym pomysłom. Nie wszyscy jednak i nie zawsze. Artyści nie bronią swoich idei, pozwalają ingerować w swoje dzieła, kopiuje innych, rozprzestrzeniają cudze pomysły, nie stawiając cudzysłowa. Nie zawsze posługują się terminem „sztuka”, nie wszyscy uważają siebie za artystów, nie wyjaśniają sensu swoich prac, co więcej, zwykle nie są o to pytani. I nie zapominajmy, że niektórzy w ogóle się pod swoimi dziełami nie podpisują. Nie wszystkim przyświecają idee artystyczne, estetyczne czy społeczne, nie wszyscy chcą być zrozumiani, wielu nie ma ambicji zmieniania świata, a niektórzy chcą po prostu zrobić karierę. Jedni nie mają żadnego artystycznego wykształcenia, inni wybrali ulicę za swoją galerię po odebraniu starannej akademickiej edukacji. Jedni potrafią zabierać głos w ważnych dyskusjach i są cenieni w świecie sztuki, dla innych sztuka jest czystą ekspresją własnych emocji, których nie da się nawet

⁵ Arthur C. Danto, *Po końcu sztuki...*, s. 67–68.

⁶ Rosalind Krauss, *A View of Modernism*, „Art Forum. New York”, September 1972, [za:] Charles Harrison, Paul J. Wood (red.), *Art in Theory 1900–2000. Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, Oxford–Cambridge 2003, s. 978.

⁷ Por. Ryszard Kluszczyński, *Awangarda. Rozważania teoretyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1997, s. 12.

zwerbalizować. Właściwie w street arcie możemy znaleźć wszystko, tylko nie manifesty udowadniające, że któryś z nurtów jest ważniejszy albo oddziałuje bardziej. W zasadzie historia street artu kończy się na graffiti. Tu jeszcze można szukać prekursorów, odtwarzać mity założycielskie, tworzyć idee *ex post* (zwłaszcza społeczne). Gdy jednak mnożą się techniki, osobowości, kopie, prace pojawiają się i znikają, poddają się globalizacji, komercjalizacji, wirtualizacji i konwergencji, każda teoria okazuje się nietrwała i nieadekwatna.

Jedną z ciekawszych publikacji próbujących oddać charakter street artu jako świadomej sztuki „bez teorii” (choć sama stanowi specyficzny manifest) jest *Untitled: Street Art in the Counter Culture* oraz dwie jej kolejne części opracowane przez Gary’ego Shove’a⁸. Autor tekstów, Patrick Potter, zastrzega, że nie łączy ich żaden związek z fotografiami, a mają jedynie sprawić, byśmy wydawali się bystrzejsi, niż w rzeczywistości jesteśmy⁹. Powtarza się w nich niechęć do teorii i definiowania jako „akademickiej manii”, która zamyka, ściąga sztukę w dół, unieruchamia. Możliwe, że lęk przed akademickim rozważaniem łączy się z ucieczką od wartościowania. Od dawna jednak, a przynajmniej od czasów awangardy, teoria i krytyka sztuki nie polegają już na ocenianiu poszczególnych artystów czy dzieł, ale na neutralnym diagnozowaniu kultury i ujawnianiu dyskursów, w których one uczestniczą¹⁰. To sami artyści oraz towarzyszący im blogerzy i promujący ich właściciele galerii „wyceniają” dziś sztukę i informują o jej wartości (głównie zresztą rynkowej)¹¹. Potter zdaje sobie sprawę, że street art musi zostać steoretyzowany, ale obawia się, że to może być początek jego końca.

Sztuka ulicy do tej pory pozostawała w przestrzeni w dużej mierze nienaruszonej przez teorię sztuki. To się zmienia. W miarę jak artyści będą przyciągać większą

⁸ Kolejne książki z cyklu to: Gary Shove (red.), *Untitled: Street Art in the Counter Culture*, Pro-Actif Communications, Darlington 2008; Gary Shove (red.), *Untitled II: The Beautiful Renaissance: Street Art and Graffiti*, Pro-Actif Communications, Darlington 2009; Gary Shove (red.), *Untitled III, This is Street Art*, Pro-Actif Communications, Darlington 2010.

⁹ *Untitled...*, s. 191.

¹⁰ W street arcie nie można już ustalić kryteriów, według których dałoby się oceniać prace. Jak zauważa D*Face: „Nie ma krytyków galeryjnych mówiących, że to jest dobre, a to złe. To jest wolność słowa, i to czyni tak niezwykłym wyjście na zewnątrz i tworzenie. Myślę tylko, że ci ludzie, którzy wychodzą i pracują, powinni robić to, co robią, a nie to, co robią inni. Alternatywą zaś jest to, że wszystkie dzieciaki patrzą, co już zostało zrobione, i w końcu mamy tysiące Banksy’ch”. Manuel Bello, *D*Face Interview*, „Fecal Face” 2008, online: <http://www.fecalface.com/SF/features-mainmenu-102/1097-dface-interview> (dostęp: 22.08.2018).

¹¹ Por. Katja Glaser, *The ‘Place to Be’ for Street Art Nowadays is no Longer the Street, it’s the Internet*, „Street Art & Urban Creativity Scientific Journal” 2015, t. 1, nr 2, s. 11.

uwagę, a ich prace staną się bardziej różnorodne, będzie to nieuchronnie budzić zainteresowanie środowisk akademickich. Tak naprawdę to prawdopodobnie już się tak dzieje. Czy uczestnicy tej sceny powinni obrócić się na pięcie i rzucić do ucieczki? Czy artyści ulicy powinni stawić opór teorii?¹²

Teorie, choć są przydatne, zawsze pochodzą z drugiej ręki¹³. Jedyną autentyczną teorią dla street artu jest praktyka.

Nie próbuję sprzedawać jakiegś logiki czy filozofii ani celowo komunikować się za pośrednictwem ezoterycznego środka w postaci sztuki. Pracuję instynktownie, starając się iść za moim wewnętrznym wyczuciem koloru i przestrzeni, dobrze się przy tej okazji bawiąc¹⁴.

[...] Nie próbuj rozgryzać tego wszystkiego. Weź swoje niedokończone pomysły i baw się nimi. Myśl, robiąc i rób, myśląc. Ostatecznie jest to właśnie to, co się dzieje w tej świętej chwili, gdy klaruje się ten pomieszany worek zebranych fragmentów, które są twoimi myślami i uczuciami¹⁵.

Nie można się jednak oprzeć wrażeniu, że te hasłowe i pozornie nie roszcujące sobie prawa do szczególnej deklaratywności komentarze są jednak formą manifestu. Zadziwia bowiem retoryka tych krótkich wypowiedzi na temat sztuki, która ma być tylko zabawą i remedium na powagę awangardy: „Możesz to zrobić w domu”¹⁶, „Zabronić tej książki”¹⁷, „Możemy spędzić wieczność, próbując napisać plan utopii, albo możemy już zacząć ją budować i patrzeć, jak działa”¹⁸, „Think! Say! Make! Do!” – to kilka przykładów haseł, jakie znajdziemy w drugim tomie *Untitled*. I choć autor cały czas podkreśla, że street art jest swobodną zabawą z widzem i z przestrzenią, że każdy może tworzyć to, co chce, to przecież też formułuje swoisty manifest sztuki. Zresztą w przypadku Pottera sprawa ma się jeszcze poważniej. Pisz bowiem:

Zauważyłeś [*ever notice*], że twoje życie jest jak nic nieznacząca bajka opowiadana przez idiotę, pełna dźwięków i furii? Cóż, ja miałem ten problem, dopóki nie odkryłem sztuki graffiti. [...] W ciągu dziesięciu dni moje życie wypełniło się głębokim sensem, poczuciem celu i duchowej głębi¹⁹.

¹² *Untitled II*, s. 93.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*, s. 160.

¹⁵ *Ibidem*, s. 93. Podobnie Martin Irvine nazywa street art „manifestem w praktyce”.

Por. Martin Irvine, *The Work on the Street...*, s. 254.

¹⁶ *Untitled II*, s. 185.

¹⁷ *Ibidem*, s. 157.

¹⁸ *Ibidem*, s. 155.

¹⁹ *Untitled*, s. 65.

Sztuka jest więc dla niego wypełnieniem życia, substytutem duchowości, religią²⁰. Takie deklaracje można znaleźć u niektórych grafficiarzy, ale raczej nie w środowisku street artu. Brzmi to zbyt podniosłe, sztuka mająca stać się życiem²¹. Street art zaś może być działaniem przygodnym, rozrywką, dodatkiem, dowcipem, dekoracją. Jest w nim miejsce na powagę, wzniosłość, intelektualizm, ale tuż obok pojawia się ironia, błazenada, infantylność, a nierzadko wulgarność. Jest to sztuka, która nie ma już żadnych ograniczeń – jak styl, tematyka, miejsce, czas, umiejętności, autentyczność czy autorstwo.

Jak zauważył Arthur Danto: „Nie ma dzisiaj wszakże form, które byłyby dla nas zakazane. Jedyne, co jest dla nas zakazane, to takie ich znaczenie, jakie miały one wówczas, gdy były dla nas zakazane”²². Nie ma więc potrzeby, by unikać manifestów, byleby one nie niosły za sobą dawnego ciężaru zobowiązania; nie ma powodu, by uciekać od awangardowych pomysłów, byleby tylko nie uważać ich za awangardowe. Street art jest bowiem sztuką, która uchyla się od stałości, trwałości i... konsekwencji. Dzieło dziś jest, jutro go nie będzie, artysta jest anonimowy, ale chętnie sprzedaje swoją pracę, pracuje nielegalnie, ale buntuje się przeciwko karaniu za swoją działalność, deklaruje niezależność, ale podejmuje się stworzenia reklamy, tworzy na ulicy, ale nie odmówi wystawienia swoich prac w galerii itd., itd.

Problemy z definiowaniem street artu, które opisywałam we wstępie, na tym właśnie polegają, że nie ma nic stałego, co mogłoby określić tę sztukę jako całość. Jest ona raczej nieograniczonym zbiorem wciąż zmieniających się pomysłów i powtórzeń. Indywidualne działania mogą podlegać próbom opisu i wyjaśnienia, jednak nurt w sztuce wydaje się zbyt różnorodny, by go zamknąć w konkretnej teorii. Korzystać więc można z wielu teorii proponowanych dla sztuki najnowszej, zwłaszcza postmodernistycznych, ale żadna nie obejmie całości street artu. Czy będzie to estetyka relacyjna Nicolasa Bourriauda, czy „estetyka jako polityka” Jacques’a Rancière’a, czy teorie partycypacyjne, są one tworzone w celu wyjaśnienia twórczości związanej z oficjalnym obiegiem sztuki, nawet jeśli pojawia się ona w przestrzeni publicznej. Street art teorii nie potrzebuje, podobnie jak jego

²⁰ Por. *Untitled*, s. 39.

²¹ Może warto tu przypomnieć słowa Martina Jaya, który opisując postawy i oczekiwania wobec nowoczesnej sztuki, zauważa także takie, według których celem estetycznego przeobrażenia tego, co istnieje, jest „estetyczna teodycea [...], w której zwyczajne przedmioty oraz praktyki – niekiedy nawet gwałtowne i niemoralne – mogły zyskać estetyczne usprawiedliwienie”. Czyż nielegalne, agresywne graffiti nie znajduje w ujęciu Pottera swojego usprawiedliwienia? Martin Jay, *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, tłum. Agnieszka Rejniak-Majewska, Universitas, Kraków 2008, s. 245.

²² Arthur C. Danto, *Po końcu sztuki...*, s. 83.

odbiorcy. Teorii potrzebują teoretycy. I jeśli jakieś teorie mogą nam przybliżyć czy wytłumaczyć twórczość na ulicy, to szczególnie te, które wychodzą poza esencjalizm, autonomię sztuki, modele opozycyjne i teleologiczne. Nicolas Bourriaud słusznie zauważa, że:

Modernizm nurzał się – żeby wykorzystać pojęcie Gilberta Duranda – w „urojonych opozycjach”, stwarzając podziały i przeciwieństwa, deprecjonując przeszłość na rzecz przyszłości. Polegał na konflikcie, podczas gdy sztuka naszej epoki polega na negocjacjach, fuzjach i współistnieniu. Dzisiaj nikt nie stawia na rozwój oparty na konfliktowych opozycjach, lecz na wymyślanie nowych połączeń, możliwych relacji między oddzielnymi od siebie jednostkami, konstruowanie porozumień między różnymi partnerami. Umowy estetyczne, tak jak umowy społeczne, mają wartość ze względu na to, czym są. Nikt nie chce już ustanawiać złotego wieku Ziemi, wystarczy nam, gdy stworzymy *modus vivendi*, który umożliwi bardziej owocne relacje międzyludzkie, bardziej zagęszczone sposoby życia, wielorakie i płodne kombinacje istnienia. Tym samym sztuka nie zmierza już w kierunku przedstawiania utopii, lecz konstruuje namacalne miejsca²³.

Dlatego nie dziwią już nagle wolty i niekonsekwentne, wydawałoby się, działania artystów, owe „ale”, które wymieniałam przed chwilą jednym tchem. Artyści nie zajmują sztywnych postaw; manifestując swoje idee, przyjmują istnienie innych za równorzędne, sami zmieniają stanowiska, zakrywając te zmiany ironią, grą czy praktycyzmem. Budowanie tożsamości sztuki na dychotomiach typu: tradycyjne–nowoczesne, legalne–nielegalne, racjonalne–irracjonalne, autonomiczne–zależne, nie jest już modelem obowiązującym. Stąd Martyna Sliwa i George Cairns widzą w takich ambiwalencjach nie hipokryzję, ale wybrany styl życia:

Proponujemy, aby przykład graffitiarzy ukazał zdolność indywidualnych artystów, jak i grup do życia „postdychotomicznego”, w którym terminy takie jak „wartość”, „wandalizm”, „własność”, „legalność” nie mogą już być odczytywane jako symbolizujące pojedyncze znaczenia, albo pozytywne, albo negatywne w konkretnym

²³ Nicolas Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, tłum. Łukasz Borkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2012, s. 77–78. Oczywiście trzeba tu poczynić kilka zastrzeżeń, gdyż koncepcja Bourriauda nie dotyczyła street artu. W tym przypadku to widzowie reagują coraz bardziej społecznie, niektórzy zaś artyści wciąż toczą walki. Jeśli rozumiemy szeroko street art, włączając do niego graffiti, to pamiętać musimy o jego buntowniczym i konfliktowym nastawieniu. Choć płomień tego buntu już wygasa, to niektórzy artyści, tak jak Potter, powołują się jeszcze na niezależność i bezpardonowość graffiti. Bezsprzecznie jednak dzieło street artu wchodzi w relacje – z otoczeniem, widzem i innymi pracami, dzięki czemu tworzy namacalne, ale i wirtualne miejsca. Por. Agnieszka Gralińska-Toborek, *Dual Place Of Street Art – The City vs The Internet*, „Folia Philosophica. Ethica – Aesthetica – Practica” 2017, nr 30, s. 99–109.

społecznym kontekście. Taki styl życia niekoniecznie wynika z apatii, braku zainteresowania, hipokryzji czy samomarginalizacji, ale konstituuje ścieżkę, którą podąża z wyboru pewna część społeczeństwa²⁴.

Gdy więc próbuje się opisywać street art w opozycji do graffiti albo w opozycji do sztuki głównego nurtu, wydaje się to już nieadekwatne. Street art bowiem w swojej różnorodności korzysta ze wszystkiego, z czego da się korzystać: ze sztuki dawnej i modernistycznej, z technik tradycyjnych oraz z nowoczesnych mediów, i wcale nie czyni z tego doktryny czy wymogu. Co jednak najciekawsze, street art nie odżegnuje się od dotychczasowej sztuki, nie ogłasza jej końca, wręcz przeciwnie, jest jej żywiołową kontynuacją. Nowe pokolenie artystów działających w przestrzeni publicznej nie podziela pesymizmu swoich poprzedników i nie przyjmuje do wiadomości ani kryzysu, ani tym bardziej śmierci sztuki. Afirmuje twórczość, która nie wymaga ani nie wyklucza: wiedzy o sztuce, umiejętności, oryginalności, szczerości, zaangażowania. Czy oznacza to, że nie da się o tej sztuce nic powiedzieć? Wręcz przeciwnie, można o niej pisać w nieskończoność, wydaje się niewyczerpywalnym źródłem pomysłów otwierających nas ciągle na nowe zagadnienia. Będą to jednak narracje tworzone przede wszystkim z punktu widzenia odbioru, a nie twórczości. Stąd też street art można nazwać sztuką bez teorii, tzn. bez odautorskich manifestów, które nosiłby charakter programowy.

Alternatywny „świat sztuki”

Awangardowe manifesty, koncepcje i teorie nie zrodziłyby się i nie rozprzestrzeniałyby się tak łatwo, gdyby nie „świat sztuki”²⁵, czyli sieć osób i instytucji związanych ze sztuką: rynkiem, promocją, krytyką, kolekcjonerstwem. Trzeba pamiętać, że podstawowym miejscem dla sztuki nowoczesnej było muzeum czy galeria²⁶. I choć awangardowym artystom tworzącym akcje, happeningi czy performanse sztuka zawdzięcza wyjście z owych „świątyń” w przestrzeń publiczną (pomijając oczywiście sztukę, która zawsze była publiczna – jak architektura czy

²⁴ Martyna Sliwa, George Cairns, *Exploring Narratives and Antenarratives of Graffiti Artists: Beyond Dichotomies of Commitment and Detachment*, „Culture and Organization” 2007, t. 13(1), s. 74.

²⁵ Twórcą pojęcia *art world* był Arthur Danto, dla którego była to „atmosfera teorii sztuki”. Artur Coleman Danto, *Świat sztuki*, [w:] idem, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum. Leszek Sosnowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, s. 35–46.

²⁶ Wszak nawet „źródłowy” dla awangardy Salon Odrzuconych powstał na polecenie cesarza Napoleona II w 1863 roku. Por. Maria Poprzęcka, *Akademizm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989, s. 41.

rzeźba pomnikowa), to jednak ich prace albo dokumentacje działań prezentowane były w galeriach i publikowane w katalogach. Najślynniejsi artyści tworzący dzieła nie tylko prezentowane w przestrzeni miejskiej, ale i organicznie z nimi związane, tacy jak Krzysztof Wodiczko czy Jenny Holzer, także należeli do owego *art worldu* – byli akceptowani przez kuratorów, krytyków, muzealników, korzystali z ich wsparcia, tak intelektualnego, jak i przede wszystkim finansowego. Można wręcz odnieść wrażenie, że innego, „drugoobiegowego” świata sztuki nie było, przynajmniej nie takiego jak underground muzyczny²⁷. A nawet jeśli się pojawiał, to nie tyle jako alternatywny, co pretendujący do tego pierwszego. Tak wyjaśnia to Arthur Danto:

Muzeum amerykańskie zawsze uważało, że jego podstawowa funkcja ma charakter edukacyjny i, by tak rzec, duchowy – zawsze było bardziej świątynią piękna niż władzy. Ta jego relatywnie skromna rola powoduje, że dekonstrukcjonistyczne ataki na muzeum jako instytucję ucisku brzmią tak barbarzyńsko w uszach tych, którzy zawsze myśleli o nim w sposób jak najbardziej wzniosły. W rzeczywistości jednak nie została dotąd wymyślona żadna wyraźna alternatywa dla muzeum. Wielu artystów – którzy należą do oficjalnej dekonstrukcjonistycznej kategorii jako poddani uciskowi – czasem to wykluczenie z muzeum postrzega jako pewną formę ucisku: ich projekt nie polega na tym, by ominąć muzeum, a tym bardziej nie na tym, by je rozwiązać. Chcą się do niego dostać²⁸.

Z graffiti i street artem było jednak inaczej, niż to opisuje Danto. Jeśli można by uważać street art za sztukę „wykluczonych”, to nie z *art worldu*, czy dokładnie z muzeum, ale z przestrzeni publicznej. Nie chodzi tu o hierarchię wertykalną – wspinanie się po szczeblach kariery artystycznej od ulicznego graffitiarza po salonowego artystę – ale o horyzontalne rozplenianie się twórczości tak w mieście, jak i w galeriach, przy czym przestrzeń wewnątrz galerii nie jest lepsza ani ważniejsza niż przestrzeń na zewnątrz. Są więc przynajmniej dwie zasadnicze różnice pomiędzy rozwojem street artu a procesem przedstawianym przez Danto.

²⁷ W undergroundowych zinach – czyli wydawanych własnym sumptem pismach – sztuki plastyczne reprezentował przede wszystkim komiks. Oczywiście można wskazać twórców, którzy przeciwstawiali się konkretnym reżimom (np. w państwach bloku komunistycznego) i nie współpracując z oficjalnymi instytucjami, tworzyli „podziemny” obieg sztuki. Tak było w czasach stanu wojennego w Polsce w latach 80., gdy artyści zbojkotowali państwowe instytucje kultury i o jednym z przejawów takiej sztuki, Pomarańczowej Alternatywie, piszę w rozdziale poświęconym komizmowi.

²⁸ W tym miejscu autor podaje przykład feministycznej grupy Guerrilla Girls, która walczyła o równouprawnienie kobiet artystek w świecie sztuki. Arthur C. Danto, *Po końcu sztuki...*, s. 223.

Po pierwsze, to świat sztuki znalazł i wypromował artystów, którzy stali się prekursorami street artu, takich jak Keith Haring czy Jean-Michel Basquiat, wyciągając ich z undergroundu na oficjalne salony, obudowując ich twórczość teorią²⁹ i orzekając oficjalnie, że mamy do czynienia ze sztuką³⁰. Tylko osoby związane ze środowiskiem artystycznym mogły bowiem decydować, co zasługuje na miano sztuki, w konsekwencji bowiem coraz śmielszych gestów artystycznych, trudniejsze stawało się odróżnienie dzieła sztuki od innych przedmiotów i jedyną definicją, jaka jeszcze się sprawdzała, była definicja instytucjonalna i jej pochodne³¹. Tak więc nobilitujące graffiti wystawy w galeriach organizowane od połowy lat 70. były swoistym wprowadzeniem go do świata sztuki, a jednocześnie pozabawieniem subkulturowej energii, czerpanej z ryzyka, nielegalności, poczucia „życia na krawędzi”³². Dlatego artyści street artu unikają jawnego zaangażowania

²⁹ Choć Keith Haring studiował w School of Visual Arts w Nowym Jorku, to jego prawdziwa kariera zaczęła się dopiero, gdy zaczął go reprezentować Tony Shafrazi. Sam Haring twierdził: „Dla studenta sztuki będącego w undergroundzie i mającego bardzo precyzyjne i cyniczne myśli na temat świata sztuki tradycyjna galeria «sprzedażna» reprezentowała wiele rzeczy, których nienawidziłem w świecie sztuki. Ale ludzie zaczęli dostrzegać możliwość zarobienia dużych pieniędzy na kupnie mojej pracy”. David Sheff, *Keith Haring: Just Say Know*, „Rolling Stone” 1989, 10.08., online: <https://www.rollingstone.com/culture/culture-news/keith-haring-just-say-know-71847/> (dostęp: 22.08.2018).

³⁰ Co ciekawe, choć w latach 70. pokazywano graffiti wprost z pociągów (tzw. *subway graffiti*), to jednak nie Lady Pink czy Futura 2000, ale właśnie Haring i Basquiat trafili do podręczników sztuki współczesnej. Prawdopodobnie dlatego, że ich sztuka jest rozpoznawalna, indywidualna i łatwiejsza do opisanie, gdyż zawiera jakiś konkretny przekaz. Graffiti z pociągów sprowadzało się do rozbudowanych tagów, a stylistyka poszczególnych wykonawców jest trudno rozróżnialna dla przeciętnego widza.

³¹ Teoria instytucjonalna sztuki, jak ją charakteryzuje Bohdan Dziemidok, „głosi, że wyróżników (istotnych wspólnych cech) sztuki należy szukać nie w cechach przedmiotowych lub funkcjonalnych dzieła sztuki, lecz we właściwościach kontekstu, w którym ona się pojawia i funkcjonuje. Tym najbliższym kontekstem kulturowym sztuki jest jej własna praktyka artystyczna, czyli inaczej mówiąc, świat sztuki. [...] Sztuką jest to, co przez świat sztuki zostało za takie dzieło uznane”. Bohdan Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 129. Instytucjonalną definicję sztuki zaproponował George Dickie (por. George Dickie, *Czym jest sztuka? Analiza instytucjonalna*, [w:] *Estetyka w świecie. Wybór tekstów...*, s. 9–30), zmienioną wersję podał Timothy Binkley. Przeglądu definicji sztuki dokonują m.in.: Lilianna Bieszczad, *Kryzys pojęcia sztuki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003; Grzegorz Dziamski, *Szkice o nowej sztuce...*; Bohdan Dziemidok, *Główne kontrowersje...*

³² Por. Lynn A. Powers, *Whatever Happened to the Graffiti Art Movement?*, „Journal of Popular Culture” 1996, t. 29, s. 141–142.

w oficjalny obieg sztuki, obawiając się paternalistycznych gestów z jego strony³³. Czasem pozwalają sobie na prowadzenie gry z *art worldem*, czego najlepszym przykładem są działania Banksy'ego.

Po drugie zaś, ulica stała się rzeczywistą alternatywą dla muzeum. Trzeba bowiem przyznać, że to dopiero street art wywołał prawdziwą eksplozję sztuki w przestrzeni publicznej, która przynajmniej początkowo nie potrzebowała żadnego wsparcia – ani intelektualnego, ani ekonomicznego³⁴. Większość twórców, którzy wyrosli z nielegalnego graffiti, podkreśla swoją opozycyjność do tzw. mainstreamu, pomimo sławy, jaką cieszą się w świecie oficjalnej sztuki. Można wręcz powiedzieć, że bliżej jest im do świata dizajnu i kultury masowej niż do muzeum³⁵. Mimo że ogromna część prac street artowych powstaje legalnie, nawet na zamówienie, a wielu artystów dostosowuje prace do warunków galeryjnych (np. sztalugowe obrazy graffiti), to jednak miejscem naturalnym jest dla nich ulica. Bethan Bell cytuje kilku artystów:

Sam Fishwick, artysta graffiti z Liverpoolu, odrzucił pomysł galerii street artu.

„To nie jest już street art, jeśli jest zawieszony w muzeum”.

„Jest surowy, jest brutalnie szczery, jest na ulicy, nie nadaje się do galerii. Kiedy idziesz i widzisz go w galerii, traci swój urok, traci swój charakter”.

Artysta John Doh zgadza się: „Kiedy praca zostaje zabrana z ulicy i umieszczona w muzeum lub galerii, to może być zabójcze posunięcie. Często umiejscowienie jest tak samo ważne jak dzieło”³⁶.

³³ Dwie głośne wystawy street artu w Tate Modern w 2008 roku i Moca LA w 2011 roku opisuje Łukasz Biskupski, *Prosto z ulicy...*, s. 47–56.

³⁴ Aaron Rose, od początku lat 90. zaangażowany w nurt nowojorskiego graffiti i subkultury skaterskiej, właściciel galerii Alleged Gallery promującej sztukę graffiti, w tekście do katalogu słynnej wystawy *Beautiful Losers* pisze o świecie sztuki: „Był to nudny świat. Unikałem go jak ognia. Wszystkie te galerie sprawiały wrażenie chłodni dla zwłok sztuki, która i tak traciła swoje znaczenie”. Aaron Rose, [bez tytułu], [w:] *Beautiful Losers. Contemporary Art and Street Culture* [katalog wystawy], Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2007, nlb.

³⁵ Unikają oni oficjalnego świata sztuki także dlatego, że stawia on pewne wymagania, które oparte są na namyśle i świadomości celów. Jak zauważa M-City: „Część środowiska streetartowego niespecjalnie chce wylądować w galeriach, a jeżeli już tam trafia, to brakuje im tego, czego instytucje kultury oczekują – większej świadomości tego, po co i dlaczego się coś robi, a także umiejętności zaprezentowania swojego dorobku”. Jakub Knera, *Street art w czasach festiwalu. Rozmowa z Mariuszem M-CITY Warasem*, „Magazyn Szum”, 13.04.2014, online: <http://magazynszum.pl/rozmowy/street-art-w-czasach-festiwalu-rozmowa-z-mariuszem-m-city-warasem> (dostęp: 27.10.2018).

³⁶ Bethan Bell, *Street Art: Crime, Grime...*

Podobnie uważa Sławomir Czajkowski:

Galeria jako *white cube* jest takim wygłuszonym studium, w którym za pomocą białych ścian jesteś pozbawiony zewnętrznych bodźców – możesz się skupić tylko na obcowaniu z pracą. A na ulicy tych bodźców, zakłóceń jest strasznie dużo: architektura, ludzie, ruch uliczny, reklamy. [...] Ile razy oglądasz wystawę street artu w galerii i czujesz, jakby ktoś te prace z czegoś odarł, zabrał im coś. Kiedy wrzucasz te prace, zrobione właśnie w całym otoczeniu wielu ulicznych bodźców, do białych ścian galerii – to po prostu kompletnie nie działa, to dobrze nie wygląda. Bez zrozumienia tej różnicy kiepsko kuratorować street art. Są też artyści, którzy zaczynali na ulicy, a dziś to porzucili i malują tylko w studiu. Ale ich korzenie uliczne mają ogromny wpływ na ich płótna, i to widać. [...] Czasami są to rzeczy nienamacalne, trudne do opisania słowami³⁷.

Street art podlega jednak swoistemu procesowi „instytucjonalizacji”. Jej charakterystyczną formą są inicjowane przez organizacje pozarządowe (często wspólnie z władzami miast) festiwale, w czasie których powstają głównie murale. To zaś, mimo wewnętrznej krytyki w samym środowisku, odróżnia street art od *art worldu*. Mariusz Waras, asystent w Akademii Sztuk Pięknych w Gdyni, w świecie street artu znany jako M-City, słusznie zauważa, że:

Street art ciągle wydaje się deprecjonowany i traktowany jako zabawa. Festiwale, które się nim posługują, obniżyły jego możliwości połączenia z rynkiem sztuki – kojarzą się z festynami, a to z kolei nie przystaje do poważnie rozumianej twórczości. Mało jest projektów, które powstają jako przemyślane i spójne dzieła – prace w galeriach, w kontekście street artu, w większości nie są dobre ani technicznie, ani treściowo. Zyskują, gdy odczytuje się je przez pryzmat kontekstu prac na ulicy, głównie murali. Dla kogoś zainteresowanego sztuką, a niezaznajomionego ze street artem, nie jest to ciekawe, bo poza ulicą będzie miałkie³⁸.

Street art, pomimo ogromnej popularności, nie jest postrzegany jako „poważna sztuka”, ale jako zabawa. I sami twórcy street artu to potwierdzają:

Środowisko wbrew pozorom jest małe, poza tym niemal każdy z artystów festiwalowych traktuje swoje działanie nie jako formę działania artystycznego, ale jako zabawę, przygodę po prostu. I to jest zasadnicza różnica w stosunku do *art worldu*. [...] Każdy tu przeżywa swoją przygodę na własny rachunek³⁹.

³⁷ *Wizualne zgniłe jaja. Rozmowa ze Sławkiem Czajkowskim (Zbiok)*, [w:] Sebastian Frąckiewicz, *Żeby było ładnie – rozmowy o boomie i kryzysie street artu w Polsce*, Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2015, s. 305.

³⁸ Jakub Knera, *Street art w czasach festiwali...* W wypowiedzi Warasa uwyrażnia się jednak jego akademickie przygotowanie – wartościowanie dzieł pod względem warsztatu, spójności, treści.

³⁹ *Wizualne zgniłe jaja...*, s. 308.

Taki stosunek do sztuki – jako przygody – jest bardziej bądź mniej świadomą reakcją na „przeintelektualizowanie” sztuki oficjalnej i swoistą „plemienność” art worldu. Arthur Danto zauważa, że muzeum „zachowuje ważność dla tej grupy społecznej, dla której członków znajdujące się w nim obiekty stanowią «ich własną sztukę»”⁴⁰. Nawet gdy okazjonalnie znajdzie się w nim graffiti czy street art, a widzami takiej wystawy będą ich miłośnicy, nie oznacza to, że staną się oni bywalcami muzeum, a sztukę współczesną uznają za swoją.

Jest to jeden z powodów, dla którego street art wytwarza swój własny, alternatywny „świat sztuki”. Po części powiela on model oficjalny – powstają galerie reprezentujące poszczególnych artystów, magazyny promujące tę sztukę, albumy z fotografiami prac w przestrzeni miejskiej⁴¹. Jednocześnie wokół street artu rozwija się internetowy świat sztuki – profesjonalne portale i blogi, strony artystów, konta na portalach społecznościowych oraz kolekcje amatorskich zdjęć⁴². Charakterystyczna dla tych wszystkich mediów służących street artowi jest przewaga obrazu nad słowem. Opisy są krótkie, często się powtarzają (fotografie i komentarze wędrują z portalu na portal), wartościowanie dzieł w artykułach typu „the best of” nie jest argumentowane czy oparte na jakichś ustalonych kryteriach, z kolei wywiady z artystami zwykle dotyczą problemów komercjalizacji street artu, własnych korzeni artystycznych i preferencji, inspiracji, miejsc i wydarzeń. Wszystko to daje wrażenie „odteoretyzowania” tej sztuki. Jeśli jednak przyjmiemy, że zbytnia intelektualizacja sztuki nowoczesnej była powodem jej elitarności, nie oznacza to wcale, że street art i jego świat jest w pełni demokratyczny i dostępny dla wszystkich. Nawet śledzący internetowe portale odbiorcy nie są w stanie objąć całości tego globalnego nurtu w sztuce, nie zawsze identyfikują anonimowych artystów, nie mają świadomości, czy prace są legalne, czy też nie (co jest często elementem ich wartościowania w środowisku), nie rozumieją też wewnątrzśrodowiskowych antagonizmów i rywalizacji. Warto też zaznaczyć, że dla liczного grona miłośników street artu wiele prac znanych jest nie tyle z bezpośredniego doświadczenia, ale z fotografii umieszczanych w internecie, gdzie selekcja jest subiektywna. Odbiorcy, którzy w ten sposób obserwują street art, pozostają pod wpływem tych subiektywnych wyborów. Ma to też wpływ na samą sztukę.

⁴⁰ Arthur C. Danto, *Po końcu sztuki...*, s. 271.

⁴¹ Nie podaję konkretnych nazw i tytułów, by uniknąć wrażenia hierarchizacji czy wartościowania. Internet zaś jest przepełniony informacjami na ten temat.

⁴² O roli internetu w street artcie zob. Łukasz Biskupski, *Prosto z ulicy...*; Katja Glaser, *The 'Place to Be'...*; Hela Zahar, Jonathan Roberge *Street Art: Visual Scenes and the Digital Circulation of Images*, „Street Art & Urban Creativity Scientific Journal” 2016, t. 2, nr 2; Agnieszka Gralińska-Toborek, *Dual Place of Street Art...*

kę, coraz częściej tworzoną po to, by dobrze prezentować się w sieci. Niejednokrotnie to blogerzy, fotografowie, jak i organizatorzy festiwali mają realny wpływ na wygląd, wielkość i lokalizację prac artystów⁴³. Jak zauważa Giada Pellicari, pisząc o graffiti:

Środki te nie są już postrzegane po prostu jako dokumentacja jako taka, do użytku osobistego lub dla fanzinów, ale bardziej jako wizualne memy do wymiany w sieciach społecznościowych oraz jako środek do samostanowienia i demonstracji własnych możliwości w grupie rówieśniczej. Warto więc zauważyć, że na stronach internetowych graffiti, które ze swojej natury jest ulotne, zostaje zamrożone i reprezentowane w ten sposób jako wieczna, cyfrowa teraźniejszość, co w konsekwencji przesądza o jego upadku wraz z upływem czasu⁴⁴.

Internet, jako narzędzie popularyzacji street artu i dzielenia się własną twórczością lub własnym przeżyciem, stał się w szybkim tempie środkiem tworzenia street artowego *art worldu*. O wartości dzieł zaczyna decydować internetowa popularność.

Działania artystów w przestrzeni publicznej i ich współpraca z instytucjami i organizacjami, które tę przestrzeń zagospodarowują, użytkują i odzyskują, wiążą się często z oczekiwaniami społecznego zaangażowania. Niejednokrotnie artyści są zapraszani do współpracy z lokalnymi społecznościami, prowadzenia warsztatów, projektowania działań kolektywnych. Nie pozostaje to bez wpływu na charakter ich twórczości, która traci źródłową dla siebie dzikość, autentyczność i zawadiackość⁴⁵. Niejednokrotnie więc prowadzą oni podwójną, a nawet potrójną grę: tworzą na zamówienie publiczne, w celach komercyjnych (np. projektują reklamy) i nielegalnie – dla siebie i środowiska.

⁴³ Katja Glaser, *The 'Place to Be'...*, s. 9–10.

⁴⁴ Giada Pellicari, *Graffiti and New Media. The Correlations Between the Two Cultures*, [w:] Pedro Soares Neves (red.), *Lisbon Street Art & Urban Creativity. 2014 International Conference*, Urbancreativity.org, Lisbon 2014, s. 207.

⁴⁵ To zjawisko nie omija także artystów głównego nurtu. Jak zauważa Karolina Golinowska, artysta „z twórcy estetycznego przedmiotu zmienia się w edukatora i jednocześnie koordynatora działań społecznych. Pozostając nieustannie w kontakcie z instytucjami artystycznymi, przyswaja on niezbędną wiedzę odnośnie marketingu i zarządzania w sektorze kultury. Realizacja dzisiejszych działań o charakterze społecznym jest zatem w dużej mierze uzależniona od posiadanych funduszy otrzymanych we współpracy z zapleczem instytucjonalnym. Nie osłabia to zatem napięcia powstającego między artystą a strukturami rynkowymi czy instytucjonalnymi. [...] Ich popularność przekłada się na ilość zaproszeń na prestiżowe imprezy artystyczne”. Karolina Golinowska, *Narracje sztuki w kulturze płynności*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2014, s. 2.

Wolność do... wszystkiego

Tworzenie bez manifestów, teorii, wcześniejszych założeń, ale i bez konieczności wyjaśniania gotowych dzieł oraz odpowiedzialności za nie, daje nieograniczone wręcz możliwości. Artyści korzystają z wolności do posługiwania się wszystkim, co do tej pory zostało stworzone w kulturze, bez względu na dotychczasowe podziały chronologiczne, stylistyczne, a także na wartości estetyczne czy artystyczne.

Artyści street artu głównie pracują intuicyjnie w społeczności praktyków o różnorodnych źródłach kulturowej historii, a nie poprzez sformalizowaną teorię. Jednak poziom wyrafinowania w ich pracach ujawnia konceptualne powinowactwa, a czasem jawne intencjonalne sojusze z wcześniejszymi nurtami w sztuce⁴⁶.

Dlatego na ulicach miast możemy znaleźć każdą sztukę: iluzjonistyczne anamorfozy sięgające do technik rodem z manieryzmu, malarstwo ściennie odwołujące się do tradycji mimetyzmu dawnej sztuki, a także wszelkiego rodzaju abstrakcje, surrealizmy i dadaizmy, pop-art i *ready made*, folk i prymitywizm, op-art, a nawet sztukę bizantyjskiej ikony. A do tego brikolaże, assamblaże i wszelkie formy „zrób to sam” (DIY). Oczywiście, pewnych form jest zdecydowanie więcej, inne zaś są tworzone przez nielicznych artystów.

Pozwolę sobie o niektórych formach wspomnieć teraz, bez żadnej ambicji ich zgłębienia, a jedynie po to, by wskazać, czego w niniejszej książce nie znajdziemy, a co jest ciekawym problemem wartym analizy, a także by zwrócić uwagę na niekończącą się ilość źródeł, z których czerpie street art. I choć cisną się na usta takie strategie artystyczne jak eklektyzm, synkretyzm, czy szerzej postmodernizm, to jednak powstrzymam się od stosowania tych terminów i wyjaśniania ich, podtrzymując twierdzenie, iż artyści uwalniają się od tego rodzaju określeń zamykających i definiujących ich twórczość⁴⁷. Nie widzę na razie sensu w poszukiwaniu klucza, który pasowałby do street artu jako całości, im bardziej bowiem będziemy się cieszyć z tego, że w którymś momencie odnaleźliśmy istotę zjawiska – tym szybciej nam ona umknie, pokazując kolejne przykłady na zaprzeczenie naszej tezy. Przejdźmy więc do bardzo krótkiego przeglądu.

Sztuka dawnych mistrzów, zwłaszcza ta w wydaniu najbardziej iluzjonistycznym, jest bezsprzecznie najbardziej szanowaną tradycją wśród artystów graffiti

⁴⁶ Martin Irvine, *The Work on the Street...*, 239.

⁴⁷ O eklektyzmie w sztuce postmodernistycznej por. Wioletta Kazimierska-Jerzyk, „Strategia rewaloryzacji” we współczesnej refleksji nad sztuką. *Piękno, eklektyzm, epigonizm, infantylnizm*, Universitas, Kraków 2008.

i części street artu⁴⁸. Techniki perspektywiczne wykorzystywane w tzw. malarstwie 3D oczywiście mają swoje korzenie w nowożytnych fascynacjach złudzeniem optycznym. Nie sposób wymienić tu wszystkich artystów street artu, a szczególnie graffitiarzy, którzy ćwiczą się w biegłości mimetycznego naśladowania, chcą tylko wykorzystać jeden przykład, który mnie szczególnie zafrapował. Znany w środowisku nowojorskiego graffiti pod pseudonimem SUB artysta Tony Curanaj przeszedł drogę od nielegalnego malowania tagów do olejnego malarstwa realistycznego. Zdaniem Curanaja graffiti nigdy nie sprzeciwiało się sztuce oficjalnej.

Zanim zacząłem malować sprayem, chciałem się uczyć malować i rysować jak dawni mistrzowie. Postanowiłem zdobyć większą wiedzę o klasycznej starej szkole. Było to trudne. Gdzie masz jej szukać w świecie nastawionym w większości na sztukę współczesną? Wydaje się, że graffiti ma bardziej ugruntowaną pozycję niż inne formy sztuki. Dziś łatwiej jest osobie interesującej się sztuką zaczynać od graffiti niż od innych form sztuk pięknych⁴⁹.

Curanaj maluje dziś klasyczne obrazy sztalugowe, wśród których znajduje się *Nom de Plume* z 2008 roku⁵⁰. Jest to alegoryczna kompozycja, która paradoksalnie może być rodzajem symbolicznego manifestu sztuki graffiti. Obraz przedstawia używaną przez graffitiarzy maskę gazową, wiszącą na ścianie oklejonej wzorzystą tapetą. Obok maski wiszą dwie kartki – jedna to szkic rozbudowanego graffiti, druga to wykres tzw. złotego prostokąta z wpisaną w niego spiralą. Z drugiej strony widzimy dwa kartoniki z wzornikami barw w odcieniach szarości i brązu. Na pasku od maski gazowej siedzi, niczym na holenderskich martwych naturach, motyl. Całość kompozycji utrzymana jest w ciepłych barwach odpowiadających gamie z wzorników. Nie trzeba chyba głębokiej analizy ikonograficznej tego dzieła, by uświadomić sobie, że manifestuje ono przywiązanie i szacunek graffiti do sztuki dawnych mistrzów – do techniki malarstwa mimetycznego i alegoryczne-

⁴⁸ Jest to szczególnie zadziwiające w przypadku graffiti, gdzie własny styl jest jednym z najważniejszych celów twórcy. Tymczasem, jak zauważa Mateusz Salwa, iluzja zakłada „poziom stylu zerowego”, gdyż technika nie może wyróżniać artysty, jest zbyt uniwersalna. Por. Mateusz Salwa, *Iluzja w malarstwie. Próba filozoficznej interpretacji*, Universitas, Kraków 2010, s. 71. Paradoksalnie, ci graffitiarze, którzy zaczynają się fascynować przedstawieniami realistycznymi aż ku iluzji włącznie, tracą styl na rzecz techniki. Czy zresztą nie jest podobnie z samym graffiti, gdzie styl tak naprawdę jest rozpoznawalny tylko przez wąskie środowisko, i to właściwie nie styl, a tag jest elementem rozpoznawalnym? Dlatego dla przeciętnego odbiorcy graffiti prawie na całym świecie jest podobne.

⁴⁹ Mirko Reisser, Gerrit Peters, Heiko Zahlmann, *Urban Discipline 2001: graffiti-art Ausstellung, Getting up*, Hamburg 2001, s. 24.

⁵⁰ Por. <http://www.tonycuranaj.com/painting/> (dostęp: 22.08.2018).

go zarazem. Atrybuty graffiti – maska i kartka ze szkicownika (tzw. *blackbook*) – połączone są z najbardziej klasyczną, pitagorejską tradycją rozumienia piękna jako harmonii wyrażonej w postaci „boskiej proporcji”, złotego cięcia, którego doskonałą konstrukcją jest złoty prostokąt⁵¹. W ten sposób graffiti przedstawione jest jako spadkobierca malarstwa klasycznego. Można jednak w interpretacji tego obrazu iść jeszcze dalej, doszukując się w nim motywu *vanitas*, w którym zamiast czaszki pojawia się maska, a dodatkowym symbolem przemijania jest zniszczona, podarta u dołu tapeta. Te dwa wątki: z jednej strony przemijalności, a z drugiej – ciągłości tradycji, dostrzec można w obrazie, który łączy, wydawałoby się tak odległe dziedziny sztuki, jak graffiti i klasyczne malarstwo. Po raz pierwszy także pojawiają się w sztuce, w momencie zupełnie nieoczekiwanym, zaniechane dążenia do doskonałego mimesis i obiektywnego piękna.

Iluzjonistyczne i anamorficzne malarstwo w przestrzeni miejskiej nie raz będzie jeszcze wspominane, pozwolę więc sobie nie rozwijać w tym miejscu tego wątku. Proponuję zaś przyjrzeć się wpływowi awangardy, która staje się ważnym punktem odniesienia dla street artu. Nie ma wątpliwości, że najbardziej widocznym, nowoczesnym rysem tej sztuki, wręcz znakiem rozpoznawczym, jest ekspresja barwy i formy. Feeryczne, dynamiczne, atakujące widza kompozycje są dostrzegalne z daleka i dominują w miejskim krajobrazie. Czasem jest to ekspresja o charakterze przedmiotowym⁵² – by wspomnieć prekursora graffiti i street artu Jean-Michela Basquiata⁵³ – gdzie ekspresyjnie zdeformowane kształty i agresywne kontrastowe barwy znajdują jeszcze odpowiedniki w rzeczywistości i wydają się uzewnętrznieniem emocji samego autora. Innym razem zaś jest to bezprzedmiotowa ekspresja zbliżona technicznie do action painting (jak wszelkiego

⁵¹ Por. Matila C. Ghyka, *Złota liczba. Rytuały i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej*, tłum. Ireneusz Kania, Universitas, Kraków 2006.

⁵² Zdecydowanie odpowiada mi podział sztuki nieprzedstawiającej na dwa rodzaje – abstrakcję i bezprzedmiotowość – który proponuje Jerome Ashmore. I choć autor w swoim podziale podaje aż dziewięć wyróżników, w dużym uproszczeniu można powiedzieć, że sztuka abstrakcyjna abstrahuje od rzeczywistości, zawierając jednak w sobie choć jej rzęby, w sztuce bezprzedmiotowej natomiast, która nie ma żadnego fizycznego modelu, punktem wyjścia jest czysta, czy wręcz absolutna przestrzeń. Jerome Ashmore, *Some Differences between Abstract and Non-objective Painting*, „Journal of Aesthetic” 1954–1955, t. XIII, s. 486–495.

⁵³ Choć powszechnie uznawano Basquiata za przedstawiciela neoekspresjonizmu, wielu badaczy i krytyków nie zgadza się, uważając to za uogólnienie, m.in. Leonhard Emmerling. Podaje on przykład idei „kreola”, jaką dla opisu twórczości Basquiata stworzył Farris Thompson, która „jest odpowiednia do ratowania Basquiata przed wąskimi granicami neoekspresjonizmu i wyzwolenia go z programowych etykiet autentyczności i oryginalności”. Leonhard Emmerling, *Jean-Michel Basquiat: 1960–1988*, Taschen, Köln 2003, s. 91.

rodzaju użycie zacieków czyli tzw. dripping, np. w wykonaniu KR – Craiga Costello, czy rzucanie jajkami lub balonami napełnionymi farbą⁵⁴) albo abstrakcji nawiązującej do *color field* (jak murale Momo). Równie wiele przykładów street artu nawiązuje do tradycji abstrakcji geometrycznej (np. Kenor, Nelio, Perner), także z nurtu konstruktywistycznego (Seikon, Moneyless) i minimal artu (CT, Eko), a nawet neoplastycyzmu (Elian). Osobno wymienić należy tradycję op-artu, którą kontynuują m.in. Felice Varini, 1010, Felipe Pantone, Astro i wielu innych. Atrakcyjność takiej sztuki, zwłaszcza w przestrzeni miejskiej przeznaczonych dla turystów, nie słabnie, dlatego zajmujący się nią artyści są chętnie widziani na rozmaitych oficjalnych festiwalach.

Stylistykę surrealistyczną podtrzymują twórcy zajmujący się przede wszystkim muralami o charakterze narracyjnym, którym poświęcę więcej uwagi w kolejnych rozdziałach. Oczywiście, ilustracyjny street art chętnie posługuje się wyrafinowanymi, nierealnymi formami, nie przyjmuje jednak awangardowej teorii, czy wręcz „światopoglądu” surrealistycznego⁵⁵. Wpisuje się natomiast często w ideę sztuki *lowbrow*, czyli „niskich lotów”, zwanej też pop-surrealizmem, którą to nazwę nadał Robert Williams, malarz i twórca komiksów. Sztuka spod znaku *lowbrow* manifestacyjnie tworzyła swój obieg poza oficjalnym „światem sztuki” i obejmowała wszelkie uznawane za niskie rodzaje twórczości, takie jak komiks, ilustracje, tatuaże, malarstwo na samochodach i bakach motocykli, deskorolkach oraz graffiti i street art. Jednym słowem – afirmowała to, co uznawane było za kicz. W 1994 roku powstał magazyn „Juxtapoz”, pokazujący i promujący ten rodzaj sztuki.

Lowbrow, który stworzył własną kulturę wywrotową, wypełnioną abstrakcyjnymi obrazami i marzycielskimi postaciami komiksowymi malowanymi i rysowanymi z imponującymi umiejętnościami technicznymi – na pewno nie zasługuje na ignorowanie. Osiągnięcia twórczości *lowbrow* / pop-surrealizmu zostały docenione przez magazyn „Juxtapoz”, założony w 1994 przez [...] Roberta Williamsa. Jest on pionierem i największą postacią ruchu; twierdzi, że wymyślił pojęcie *lowbrow*, i nikt tego nie kwestionuje, tak samo jak faktu, że wsparcie, którego magazyn udzielał i wciąż udziela artystom i produkcji, jest ogromne i ważne. Magazyn „Juxtapoz” dał tym dziełom widoczność, popularność i zaplecze piśmiennicze, co było czymś

⁵⁴ Elementy takiego drippingu wykorzystuje m.in. Opiemme w pracy *Taurus* w Łodzi. Tło dla jego kompozycji stworzyli mieszkańcy, rzucając w ścianę wyduszkami jajek wypełnionymi farbą.

⁵⁵ Jak wyjaśnia Krystyna Janicka, termin „surrealizm” (nadrealizm) łączy się zarówno z określoną praktyką artystyczną, jak i z odpowiadającą tej sztuce teorią, a w końcu z postawą wobec życia, z pewnym światopoglądem stanowiącym podstawę tej pierwszej oraz tej drugiej. Krystyna Janicka, *Światopogląd surrealizmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985, s. 5.

przełomowym; uwolnił ten rodzaj sztuki spod „dyktatury” sceny nowojorskiej i jej predysponujących reguł tego, co sztuka powinna oznaczać i jak wyglądać⁵⁶.

Dziś „Juxtapoz” jest znanym magazynem o sztuce, która trafiła na salony. Podobnie jak pop-art, ruch *lowbrow* doprowadził do zatarcia granicy pomiędzy sztuką wysoką a niską. Przyczynił się także do nobilitacji kiczu, a może raczej należałoby powiedzieć: do jego nierozpoznawalności⁵⁷. Sławomir Czajkowski, jeden z najbardziej znanych polskich artystów street artu o pseudonimie Zbiok, stwierdza, że sztuka ta podzieliła się na dwa dominujące kierunki: „jeden to *lowbrow* – te wszystkie szablony, estetyka tatuażu, skupienie się na technice, a drugi to abstrakcja geometryczna, ale taka, która wywodzi się najbardziej z estetyki graffiti niż od Mondriana”⁵⁸.

Angielskie słowo *lowbrow*, oznaczające „nieokrzesany”, „prostacki”, odnosi się tutaj nie tyle do stylistyki czy sposobu wykonania (bo znajdujemy w tym nurcie realistyczne i fotorealistyczne malarstwo o klasycystycznych ambicjach, jak i prymitywne w formie obrazy), co do tematyki i sposobu jej ujęcia. Do tego, co budzi odrazę, niesmak czy niechęć, jak wszelkie deformacje, potworności, hybrydy, obsceniczność, infantylizm zmieszany z okrucieństwem, demoniczność i zderzanie motywów religijnych z wulgarnym erotyzmem. W street artcie niejednokrotnie pojawiają się motywy czaszek, kościotrupów, zwierzęcych wnętrzności, fallusów, pożerania się nawzajem albo wymiotowania. Wystarczy wymienić twórczość tak znanych artystów jak Blu i jego hybrydyczne postaci, *danse macabre* Broken Fingaz Crew, dziecięce w stylistyce i okrutne w treści ilustracyjne obrazy Adora, rozplątane zwierzęta Roa (il. 4a, 4b) czy monstra RallitoX. Oczywiście, w sztuce awangardowej można było znaleźć podobne motywy, były one jednak usprawiedliwione przez teorię – antysztuki, antymieszczańskości, buntu politycznego czy wyobraźni wyzwolonej z rzeczywistości⁵⁹. Manifesty futurystyczne,

⁵⁶ Andie Kordic, *What is the Lowbrow Art Movement? When Surrealism Took Over Pop*, „Widewalls” 2014, 4.07., <https://www.widewalls.ch/lowbrow-art-pop-surrealism/> (dostęp: 22.08.2018).

⁵⁷ Jak zauważa Małgorzata Bacińska: „Kicz jako klasyczna emancypacja mieszczańskiej *middle-class* dość przewrotnie stał się więc dzisiaj «dystynkją» dla intelektualistów. Wobec tego ogromna popularność kiczu niekoniecznie musi oznaczać utratę zmysłowej wrażliwości i wtórny analfabetyzm estetyczny, ale właśnie wyraz snobistycznego gustu. Z tego właśnie powodu na określenie czegoś w tym charakterze lepiej używać słowa «kiczowe», a nie «kiczowate», które niesie z sobą znacznie bardziej negatywną konotację”. Małgorzata Bacińska, *Casus kiczu we współczesnych sztukach plastycznych*, „Estetyka i Krytyka” 2011, nr 2(21), s. 10.

⁵⁸ *Wizualne zgniłe jaja...*, s. 307.

⁵⁹ Por. Umberto Eco (red.), *Historia brzydoty*, Rebis, Poznań 2007, szczególnie rozdział *Awangarda i triumf brzydoty*.



Il. 4. a) i b) Roa, b.t., Chicago, kompozycja wykorzystująca załamanie muru

surrealistyczne czy dadaistyczne formułowane były przeciwko czemuś – pięknu, dotychczasowej sztuce, burżuazyjnej moralności i smakowi, zakłamaniu klasy panującej, systemowi społecznemu itp.

Największy dług street art zaciągnął jednak u pop-artu i kultury masowej. Dla większości artystów i odbiorców street artu to nie sztuka (dawna czy nowo-czesna) jest punktem odniesienia i „wspólnotą znaczeniową”, ale właśnie kultura popularna. W przeciwieństwie do pop-artu, który w sposób prowokacyjny podnosił wytwory masowe do rangi sztuki wysokiej, street art traktuje je jak swoje, tzn. akceptując je, wykorzystuje bez ostentacyjności czy otoczki sensacji. Jest bowiem zdomowiony w kulturze popularnej i sam do niej należy, gdyż jest lubiany, dostępny (dzięki mediom), egalitarny, różnorodny, kolorowy, oddolny⁶⁰. Jest też podobny do pop-artu opisywanego przez Richarda Hamiltona: przejściowy, pod-

⁶⁰ John Fiske, broniący popkultury jako „kultury oporu”, twierdzi, że „tworzy się ona oddolnie i nie jest narzucana z góry”. John Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, tłum. Katarzyna Sawicka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 25.

legający zużyciu, tani, młodzieżowy, dowcipny, seksualny, oparty na sztuczkach, urzekający⁶¹. Jedyne, co oddziela wyraźnie street art od pop-artu, to dystans wobec ostatniej, kluczowej cechy wymienianej przez Hamiltona – pieniędzy. Choć Andy Warhol jest bezpośrednim antenatem street artu, a jego wizerunek jest wykorzystywany na wiele sposobów, to jednak rzadko który twórca manifestacyjnie realizowałby dziś jego ideę sztuki jako biznesu⁶², co właściwe jest wielu artystom postmodernistycznym z oficjalnego obiegu.

Graffiti i sztuka ulicy pochodzą z subkultury, która sprzeciwia się komercyjnemu wynagradzaniu za sztukę. Co więcej, najczęściej to najbogatszy jest celem krytyki i szyderstwa ze strony artystów ulicy. Ideą street artu jest nietrwała sztuka publiczna, którą każdy może cieszyć się za darmo, a to sprawia, że milioner jest niepożądany wśród artystów ulicy. To nie jest bynajmniej nasza opinia, ale przypuszczalnie powód dla artystów ulicy, by nie ujawniać, ile zarabiają⁶³.

Niemniej jednak pop-artowe techniki wprowadzone przez Warhola oraz cytaty i trawestacje jego dzieł są w sztuce ulicy na porządku dziennym. Słabej jakości odbitki, płaskie, kontrastowe plamy barwne niedokładnie wypełniające kontury, użycie skopiowanych wycinków z gazet i różnych odpadów, a w końcu popkulturowa ikonografia – portrety celebrytów i gwiazd (szczególnie Marilyn Monroe), polityków, puszka zupy Campbella oraz banany – to wszystko bardzo czytelne odwołania do sztuki Warhola. Martin Irvine dokładnie nazywa te strategie

⁶¹ Dokładnie definicja Hamiltona brzmiała: „Pop-art jest popularny (zaprojektowany dla masowego odbioru), przejściowy (rozprzestrzeniający się szybko), podlegający zużyciu (łatwo zapominany), tani, produkowany masowo, młodzieżowy (lubiany przez młodzież), dowcipny, seksualny, oparty na sztuczkach, urzekający, przynoszący wielki dochód”. Cyt za: Wojciech Włodarczyk, *Wokół pop-artu. Przedmiot i postać*, [w:] idem (red.), *Sztuka świata*, t. 10, Arkady, Warszawa 1996, s. 86.

⁶² Słynna Fabryka Warhola miała służyć produkowaniu sztuki dla pieniędzy: „Jako grafik reklamowy zacząłem od sztuki komercyjnej i chciałem stać się «artystą biznesmenem». A więc po «sztuce» zająłem się «sztuką biznesu». Pragnąłem być «biznesmenem sztuki» albo «artystą biznesu». Dobry «biznes» jest najbardziej fascynującą sztuką. [...] Zarabianie pieniędzy to sztuka, praca jest sztuką, a dobry interes to największa sztuka”. Andy Warhol, *Filozofia Warhola od A do B i z powrotem*, tłum. Joanna Raczyńska, Wydawnictwo Twój Styl, Warszawa 2005, s. 76.

⁶³ Nie oznacza to jednak, że sztuka nie przynosi im zysku. Na liście najlepiej zarabiających artystów street artu wymienionych w tym artykule są: David Choe (zaliczający się do najlepiej zarabiających artystów świata obok Damiena Hirsta czy Jeffa Koonsa), Banksy, Shepard Fairey, Mr. Brainwash, Retna, Maximilian Braun, *5 Wealthiest Street Artists Who Know How To Earn Their Living*, „Wildewalls” 2014, February 28, online: <https://www.wildewalls.ch/5-wealthiest-street-artists/> (dostęp: 22.08.2018). O karierze Sheparda Faireya zob. Ł. Biskupski, *Prosto z ulicy...*, s. 89–126.

„postpopartowymi” i wśród nich wymienia: reprodukcję, serializację, repetycję, interwencję oraz logikę przywłaszczenia idei, argumentów, akcji, pomysłów.

Street art jednak nie potrzebuje pop-artu jako usprawiedliwienia czy pośrednika w kontakcie z kulturą popularną. Świat reklamy, telewizji, muzyki, komiksu oraz gier komputerowych jest nie tylko magazynem obrazów, z którego czerpie inspirację, ale naturalnym środowiskiem, w którym jest zanurzony. Dlatego pozwalam sobie na stwierdzenie, że street art jest częścią popkultury, choć tyle w nim krytyki wobec konsumpcjonizmu i niechęci do komercjalizacji sztuki.

Niewątpliwie, wymieniając awangardowe kierunki, z których czerpie dziś street art, należy zwrócić uwagę także na dadaizm i twórczość Marcela Duchampa, choć jego wizerunek nie pojawia się tak często i nie jest tak rozpoznawalny jak oblicze Warhola. Absurd, ironia, przypadek, wykorzystywanie odpadów, kolaż i montaż to cechy łączące dadaizm ze street artem. Chcę zwrócić szczególną uwagę na technikę montażu, którą Peter Bürger uważa za jedną z najistotniejszych cech dzieła awangardowego – czyli nieorganicznego⁶⁴. Poszczególne, często przypadkowe części nie składają się już w takim dziele w całość, nie są niezbędne, nie dopełniają się nawzajem ani formalnie, ani znaczeniowo. Prace Judith Sulpine czy Daina (il. 5) to montaż złożony z wycinków starych rycin, gazet i reklam, dodatkowo podkolorowane fluorescencyjną farbą bądź podkreślone ściekającym tuszem. Wprawdzie ich centralnym elementem jest twarz – zwykle kobieca – gwiazdy filmowej, modelki, celebrytki, to jednak jest ona tak zniekształcona, pooblepiana i zamazana, że nie stanowi już organicznego portretu, ale dadaistyczny montaż⁶⁵.

Co jednak wydaje mi się najciekawsze, takim dadaistycznym montażem są nie tylko prace niektórych artystów, ale całe ściany czy inne obiekty wypełnione różnymi formami street artu (il. 6). Typowe *hot-spot*, np. ściany domów na Shoreditch w Londynie, to niekończące się montaż kolejnych szablonów, wlepek, graffiti, tagów, vlakatów, napisów i innych form, które tworzą kalejdoskopowe, krzykliwe i chaotyczne płaszczyzny przemieszanych obrazów przypominające kompozycje Merz Kurta Schwittersa⁶⁶. To spotęgowanie montażu, jakby wykwit

⁶⁴ Peter Bürger, *Teoria awangardy*, tłum. Jadwiga Kita-Hubert, Universitas, Kraków 2006, s. 94–106.

⁶⁵ Montażowy charakter mają też prace Madame Moustache, artystki z Paryża, ale jej prace zwykle uzupełnione są napisami i mają bardziej pogodny charakter niż dwu wymienionych artystów.

⁶⁶ Słowem *merz* Schwitters opisywał wszelkie swoje działania artystyczne: kolaże, teksty oraz instalację – kolumnę „Merzbau” konstruowaną wciąż we własnym mieszkaniu z różnych przedmiotów. Słowo, które wyciął z nazwy „Commerzbank” było jak tag czy logo dzisiejszego street artysty. Jak pisze Hans Richter: „Z wyklejanek gazetowych Schwitters przeniósł ten swój «znak firmowy» na pisemko «Merz», a w końcu na samego siebie”. Hans Richter, *Dadaizm*, tłum. Jacek St. Buras, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 250.

dadaistycznego wirusa, powoduje coś, co uchwycił w swoich rozważaniach już Bürger – nowy sposób odbioru:

Jedna z decydujących zmian w rozwoju sztuki, jakie przyniosły historyczne prądy awangardowe, polega zatem na nowym typie recepcji, który sprowokowało awangardowe dzieło sztuki. Uwaga odbiorcy nie kieruje się już na ujęty dzięki lekturze części sens całości dzieła, lecz na zasadę konstrukcyjną. Ów typ recepcji zostaje odbiorcy narzucony, ponieważ część [...] jest w dziele awangardowym jedynie wypełnieniem pewnego schematu strukturalnego⁶⁷.



Il. 5. Dain, b.t., Brooklyn, Nowy Jork

Oczywiście taki typ odbioru jest narzucony tylko w tych miejscach, gdzie spontanicznie artyści pozostawiają ślady swojej aktywności bez szczególnego planu czy swobodnego dialogu, jak w przypadku wszelkich kooperacji. Dotyczy on, co też warto podkreślić, odbioru bezpośredniego, w przestrzeni miejskiej, gdzie nagle w środku usystematyzowanego i funkcjonalnego porządku życia pojawia się chaos obrazów połączonych bez związku i bez wyraźnego celu. Ten sposób recepcji zniesiony zostaje jednak przez fotografowanie poszczególnych prac i umieszczanie ich w internecie. Tu znów wygrywa pojedyncza praca jako pewna skończona i autonomiczna całość.

⁶⁷ Peter Bürger, *Teoria awangardy...*, s. 105.



Il. 6. SR.X, *Electric Larva Love*, Londyn

Spadkiem po dadaizmie w street artcie jest także zapoczątkowane przez Marcela Duchampa *ready made*. Przedmiot gotowy jest dla artystów street artu oczywistym materiałem do wykorzystania, tym bardziej że zaakceptowała go już i zaanektowała oficjalna sztuka w postaci konceptualnych, pop-artowych i postmodernistycznych asamblaży, instalacji, akumulacji. Różnica pomiędzy rozumieniem *ready made* przez Duchampa a wykorzystaniem przedmiotu przez street artystów jest znacząca. Dla autora *Fontanny* przedmiot był przede wszystkim okazją do wyeksponowania gestu⁶⁸, nie pełnił żadnej funkcji estetycznej, na co wskazywał sam artysta: „Rzuciłem im w twarz suszarkę do butelek i pisuar, a oni podziwiają je teraz dla ich estetycznego piękna”⁶⁹. Street artyści zaś podkreślają właśnie estetyczny, formalny element rzeczy. Zauważając konkretny kształt przedmiotu, wykorzystują go i uwypuklają na tyle, by oddał on nowy sens, często zupełnie sprzeczny z funkcją tej rzeczy⁷⁰. Nowe znaczenie nobilituje przedmiot, który staje się wart naszego zainteresowania dzięki estetyzującemu, a nie tylko artystycznemu gestowi – angażuje najpierw zmysły, a potem umysł. Co więcej, takie podejście do przedmiotu, który staje się dla nas estetycznie znaczący, bo wywołuje konkretną reakcję – podziwu, śmiechu, zaskoczenia – podkreślone zostaje jeszcze poprzez anonimowość artysty. Większość interwencji miejskich, gdzie przedmiotom zastanym artyści nadają nowy, zwykle dowcipny charakter, nie jest w żaden sposób sygnowana. O ewentualnym autorstwie dowiadujemy się dopiero ze stron internetowych artystów. To jest działanie zdecydowanie wbrew awangardowemu uwypuklaniu roli podmiotu⁷¹.

Street art dziedziczy po awangardzie nie tylko techniki i strategie, ale także (a może przede wszystkim) wolność artystyczną, której nie musi już manifestować i celebrować jako zdobycz, gdyż należy ona do nich w pełni. Artysta awangardowy, jak pisze Grzegorz Sztabiński:

[...] chce być wolny nie po to, żeby coś stworzyć, ale raczej po to, żeby poprzez podjęte działania ujawnić swą wolność. Odrzuca więc niewolę związaną z dą-

⁶⁸ Na przykład Duchampa powołuje się Martin Jay, dowodząc dominacji podmiotu nad przedmiotem w sztuce współczesnej i jej odbiorze: „Sam przedmiot pozostawał mniej istotny niż podmiotowy akt zdefiniowania go lub wskazania jako obiektu estetycznego (lub mniej ważny niż podmiotowa zdolność oceny takich gestów)”. Martin Jay, *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, tłum. Agnieszka Rejniak-Majewska, Universitas, Kraków 2008, s. 231.

⁶⁹ Cyt. za: Grzegorz Dziamski, *Teoria awangardy...*, s. 14.

⁷⁰ Piszę o tym przede wszystkim w rozdziale o komizmie.

⁷¹ Jak pisze Jay: „W niemal wszystkich swoich przejawach doświadczenie estetyczne oznaczało bowiem uprzywilejowanie podmiotu – czy to kontemplującego, wytwarzającego, czy kreującego samego siebie – w stosunku do samego przedmiotu sztuki”. Martin Jay, *Pieśni doświadczenia...*, s. 231.

zeniem do uczynienia ze swojego utworu środka wyrazu określonych wartości, podporządkowania swej twórczości propagowaniu ich. Nie pragnie też silnej identyfikacji z dziełem. Nie musi powoływać go od początku, od zera, jako rezultatu całościowej wizji. Ogranicza się do interwencji w coś zastanego, a więc zakłada wcześniejsze istnienie czegoś, co jego działanie wywołuje, prowokuje i do czego odnoszą się czyny wykorzystujące zastane treści i formy. [...] Nie traktuje on ich jako własnych, a przyjmuje jako to, co pozwala mu zmanifestować swą wolność. Wolność zaś jest wyrazem swobody myślenia i działania, ale wobec czegoś obcego – istniejącego w przestrzeni publicznej, w sferze społecznej reprezentacji i funkcjonujących języków. [...] Można więc powiedzieć, że jest to celebrowanie przez artystę wolności poprzez pokazywanie jej różnych odmian i aspektów, manifestowanie jej wobec odbiorców i samoutwierdzanie się we własnej niezależności⁷².

Artysta ulicy podobnie może interweniować w zastaną rzeczywistość, wykorzystując istniejące już przedmioty, ale nie po to (czy nie tylko po to), by afirmować własny gest wolności, lecz by zwrócić uwagę na zmieniony przedmiot, by podjąć za jego pomocą grę z przestrzenią i z widzem, a przede wszystkim by przywrócić sztukę życiu, tak by krążyła ona w krwioobiegu miasta:

Zamiast myśleć o tym, jak stworzyć dzieło, które wyraża twoją indywidualność, pomyśl o stworzeniu idei i rozpowszechnianiu środków, dzięki którym można odtworzyć tę ideę, a nie o ostatecznym produkcie. Kto wie, czy zbiorowy umysł zaakceptuje to, czy nie. Twoje idee dotyczące oryginalności i pretensjonalne poczucie autorstwa należą do mrocznych wieków. Baw się ludzkim, zbiorowym umysłem. Wyobraź sobie rozprzestrzenianie się nowych memów ogarniających świat jak plaga! Niszczących granice między sztuką a życiem codziennym⁷³.

Nie chodzi tu bynajmniej o awangardowe „zatarcie granic między sztuką a życiem”, które jak udowodniał Mike Featherstone, polegało na pozbawieniu dzieła nimbu niezwykłości czy wręcz świętości i udowodnieniu, że każda rzecz może być sztuką dzięki artystycznemu gestowi⁷⁴. Street art nie jest antysztuką. Jest raczej powtórным nadaniem rzeczom estetycznego charakteru, tzn. dążeniem do tego, by rzecz, która już raz została zaprojektowana i uformowana, ukazała się w nowy sposób wywołujący w nas estetyczne doświadczenie – czyli przeżycie. Jest to więc powrót do przeżycia. Jest to możliwe dlatego, że street art ma wy-

⁷² Grzegorz Sztabiński, *Inne idee awangardy. Wspólnota, wolność, autorytet*, Neriton, Warszawa 2011, s. 178–179.

⁷³ *Untitled*, s. 179.

⁷⁴ Por. Mike Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, [w:] Ryszard Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Kraków 1998, s. 304.

pływać z samego życia jako twórczego działania, ma być symptomem życia, jego ujawnieniem. Adam Jarzębski, reprezentujący jeden z najstarszych i największych polskich portali o street artcie Vlep[v]net, stwierdza:

Zbudowaliśmy sobie taką wizję, że przestrzeń miejska to jest nieustanne pole walki między popędem życia i popędem śmierci. Z jednej strony mamy popęd śmierci, reprezentowany przez modernizm, czyli próbę budowania miasta z góry, w sposób teoretycznie doskonały i skończony. Gotowe, zamknięte, funkcjonalne. Z drugiej strony – mamy życie i wszystkie siły, które ten porządek podgryzają. Mam na myśli działania natury, jak i działania ludzkie: te nieświadome, związane ze zużywaniem, i świadome: celowy wandalizm graffiti, street art, sztukę w przestrzeni publicznej. W skrócie: postvandalizm to śledzenie tego, jak życie funkcjonuje (i sublimuje się w sztukę) w tym modernistycznym planie⁷⁵.

Wizja modernizmu jako sztuki chcącej formować odgórnie nasze życie jest tu przeciwstawiona sztuce, która wymyka się wszelkim prawom i zasadom, która ujawnia i akcentuje najmniejsze nawet prześłyki twórczości⁷⁶. Może ona polegać na wytwarzaniu czegoś nowego, wykorzystywaniu tego, co zastane, albo tylko na wskazywaniu możliwości innego spojrzenia na jakiś fragment rzeczywistości. Portal Vlep[v]net jest najlepszym przykładem takiego właśnie działania, gdzie dokumentowane i prezentowane są nie tylko wszelkie przejawy intencjonalnej twórczości – od murali po tagi, a nawet napisy kibicowskie, tablice z napisami, stare neony, szyldy, mozaiki, meble miejskie, tak nowe, jak i te nadszarpnięte przez czas, ale także wszelkie interesujące przypadkowe i naturalne kształty i odmienności itp.⁷⁷

Street artowe prace, szczególnie szablony czy różnego rodzaju montaże bazujące na obrazach z kultury popularnej, wydają się zrobione nieporadnie, chałupniczo, odręcznie, i przywołują na myśl subkulturową (zwłaszcza punkową) twórczość DIY (*Do It Yourself* – „zrób to sam”)⁷⁸. Z tą ideą łączy street art

⁷⁵ *Unikać dróg na skróty. Rozmowa z Adamem Jarzębskim (Ixi Color), do niedawna członkiem Fundacji Vlep[v]net*, [w:] Sebastian Frąckiewicz, *Żeby było ładnie...*, s. 13.

⁷⁶ Stąd często o street artcie mówi się jako o partyzantce, czyli *guerrilla art*.

⁷⁷ W zakładce „O nas” na portalu czytamy: „Skupiamy się na działaniach niezależnych, niekomercyjnych i oddolnych. Dostrzegamy zjawiska efemeryczne, doceniamy artystyczne drobiazgi, penetrujemy miejskie peryferia. Jednocześnie cenimy wyraziste, destrukcyjne gesty protestu, surowe piękno i radość postvandalizmu”. <http://vlepvnet.bzzz.net/about> (dostęp: 22.08.2018).

⁷⁸ W opracowaniach na temat kultury DIY zwraca się uwagę przede wszystkim na muzykę oraz wszelkie społeczne i polityczne oddolne działania, czyli aktywizm, jednak wspomina się także o graffiti i pewnych formach street artu. Co ciekawe, na okładce jednej z książek na ten temat znajduje się fotografia drzewa „ubranego” w dziergane na drutach *yarn bombing*. Por. Matt Ratto, Megan Boler (red.), *DIY Citizenship: Critical Making and Social Media*, The MIT Press, Cambridge–London, 2014.

potrzeba samowystarczalności i wolności do twórczego powtórnego wykorzystywania, przerabiania, łączenia wszystkiego, co już wcześniej powstało. Stąd zaś już niedaleko jest do „kultury remiksu” (by użyć terminu wprowadzonego przez Lawrence’a Lessiga, twórcę organizacji Creative Commons⁷⁹), która polega na dowolnym używaniu wcześniej istniejących materiałów do tworzenia czegoś nowego. Wykorzystanie zaś wcześniejszych dzieł w remiksie nie jest uważane za nieświadome bądź celowe nadużycie (jak bywało w montażach awangardowych). Jak wyjaśnia Martin Irvine, zwolennik remiksu jako napędzającego współczesną kulturę⁸⁰:

zawłaszczenie nie jest naśladowaniem, kopiowaniem czy kradzieżą. Jest konwersacją, interpretacją, dialogiem, znakiem uczestnictwa w tradycji (dosłownie tym, co jest przekazywane z pokolenia na pokolenie) bez względu na to, czy ta tradycja jest formą dominującą, czy subkulturową, albo czy artysta przyjmuje przeciwną, afirmującą czy konfliktową pozycję wobec tradycji⁸¹.

Oczywiście, strategię tę znano od dawna, jednak nigdy nie była stosowana na tak wielką skalę przez nieprofesjonalistów. „Barierą dla ich szerszego upowszechniania był drogi i skomplikowany sprzęt, a także brak możliwości publicznej prezentacji”⁸². Dziś technologie cyfrowe, jak dowodzi Lessig, wyeliminowały te problemy:

Mamy więcej sposobów wypowiedzi, większy jest jej zasięg. Więcej osób może korzystać z większego wyboru narzędzi, żeby na różne sposoby wyrażać idee i uczucia. Więcej osób może, więc więcej osób z tego skorzysta, chyba że na drodze stanie prawo⁸³.

⁷⁹ Por. Lawrence Lessig, *Remiks. Aby sztuka i biznes rozkwitały w hybrydowej gospodarce*, tłum. Rafał Próchniak, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.

⁸⁰ Irvine twierdzi: „Remiks jest dziś widziany jako jeden z głównych motorów kultury, choć długo był zamknięty i schowany w czarnej skrzynce ideologii. Za tak kreatywną twórczością w sztuce, muzyce, literaturze, dizajnie kryje się dziś sens kultury jako zawsze i wciąż hybrydowej mieszanki «nieczystych», rozwiązłych i często nieuznawanych, stłumionych źródeł lokalnych i globalnych, utrzymywanej przy życiu w ciągłym dialogu pytań i odpowiedzi”. Martin Irvine, *The Work on the Street...*, 256.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Andrzej Radomski, *Remiks jako sposób przedstawiania historii w informacjonizmie*, [w:] Piotr Biliński (red.), *Przeszłość we współczesnej narracji kulturowej. Studia i szkice kulturoznawcze*, t. 1, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 142.

⁸³ Lawrence Lessig, *Remiks...*, s. 89.

Street art jest świetnym przykładem kultury remiksu, która może rozwijać się bez żadnych przeszkód: nie wymaga umiejętności ani specjalnego sprzętu, by opanować przestrzeń publiczną (zarówno tę fizyczną, jak i wirtualną). Irvine jako cechy street artu podaje, obok remiksu, hybrydowość, zawłaszczenie i dialogiczność:

Artysta street artu używa miasta jako wizualnego studia mikserskiego [*dub studio*], powiększając kombinatoryczne zasady multiplikowanego obrazu i graficznych gatunków, aby rozszerzyć zawłaszczenie, remiks i hybrydowość we wszystkich kierunkach: źródła obrazowe, współczesne i historyczne style, lokalne i globalne kulturowe odniesienia zremiksowane zostają do kontekstów i form nigdy nieprzewidywanych we wcześniejszych postmodernistycznych wywodach. Street art przyjmuje też dialogiczność, w której każdy akt twórczy wstawiony w kontekst ulicy jest reakcją, odpowiedzią, zaangażowaniem w poprzednie prace i trwającą debatą o publicznych, wizualnych przestrzeniach miasta⁸⁴.

I choć Irvine, jako jeden z najlepiej rozumiejących street art teoretyków, świetnie diagnozuje street artową strategię twórczą, nie chciałabym sprowadzać tej sztuki tylko do kultury remiksu, gdyż byłaby to teoria klucz, ostatecznie objaśniająca nam ogromnie różnorodną sztukę wraz z motywacjami jej twórców. Tymczasem pośród rzeszy artystów działających w przestrzeni publicznej są też tacy, którzy wypracowali własne techniki, formy i wyobrażenia będące autentyczną pracą ich wyobraźni. Czy szczególne graffiti eL Seeda jest remiksem dlatego, że wykorzystuje arabskie pismo i arabską literaturę? A prace Opiemme ilustrujące poezję i wpisujące się w awangardową tradycję typografii? JR prawdopodobnie nie wie nawet o istnieniu fotografii Witkacego, na których robi on miny. Jeśli wszystko to już było, a teraz jest tylko przetwarzane z poczuciem nieograniczonej wolności, to nie oznacza, że nowa twórczość jest jedynie remiksem. Strategia remiksu pozwala natomiast na zrozumienie szerszego zjawiska, moim zdaniem odnawiającego i poszerzającego pole sztuki, a przede wszystkim wprowadzającego pozytywne traktowanie jej wytworów. Pozwolę sobie na stwierdzenie, że w oficjalnej sztuce klasyfikowanej jako postmodernistyczna można było do niedawna wyczuwać nastawienie na „podtrzymywanie” jej przez zawłaszczenie i przeróbkę, które oceniane było jeśli nie z krytycznym dystansem, to z przyzwalającym zrozumieniem płynącym z niewiary w odrodzenie się sztuki w jakiejś autentycznej i nieprzewrotnej postaci. Tymczasem ekspansja street artu w przestrzeni publicznej i jego radosna niefrasobliwość obezwładniają teoretyczną

⁸⁴ Martin Irvine, *Remix and the Dialogic Engine of Culture. A Model for Generative Combinatoriality*, [w:] Eduardo Navas, Owen Gallagher, xtine burrough (red.), *The Routledge Companion to Remix Studies*, Routledge, Taylor & Spencer Group, New York–London 2015, s. 32.

i krytyczną podejrzliwość. Street artowe używanie wszystkiego, co do tej pory stworzyła kultura, polega na traktowaniu jej w całości jako domeny publicznej, niechronionej żadnymi prawami własności, wspólnego, niewyczerpywalnego źródła, wciąż wzbogacanego dzięki samonapędzającej się twórczości. To zaś pozwala rozszerzyć także wspólnotę twórców. Nieograniczony dostęp do obrazów i technik ich powielania oraz do przestrzeni ich prezentowania czyni realną ideę Josepha Beuysa o tym, iż każdy może być artystą, i to bez legitymizacji *art worldu*. Jak zauważa bowiem Danto:

Beuys, choć był prorokiem, pozostał skażony instytucjami, które go ukształtowały. Prawdziwa sztuka oparta na wspólnocie podlega pewnym kryteriom, jednak kryteria te nie stosują się do dominującej kultury artystycznej, zamkniętej w świątyni muzeum i instytucji mu pokrewnych⁸⁵.

Awangarda uwalniała się **od** dotychczasowych zasad sztuki, street art natomiast korzysta z owej wolności **do** nieograniczonego tworzenia ponad wszelkimi zasadami czy autorskimi prawami. Kreatywność street artu wypływa wprost ze współczesnego przekonania o najwyższej wartości wolności (i dowolności). Jak zauważa Roman Kubicki:

Właśnie przyzwyczajenie do wolności odróżnia myślenie postdemokratyczne od demokratycznego, dla którego wolność ciągle pozostaje wciąż niezrealizowanym celem. W postdemokracji przyzwyczailiśmy się do wolności; wydaje nam się, że jest naturalnym dobrem każdego życia [...] ⁸⁶.

Street art czerpie więc ze wszystkich zdobyczy sztuki dawnej, awangardowej, ale i kultury popularnej, ani się do niej specjalnie nie przyznając, ani jej nie negując; nie buduje swojej tożsamości na sprzeciwie ani na udowadnianiu swego szlachetnego pochodzenia⁸⁷. Nawet jeśli niektórzy powołują się na jakieś zasady, np. nielegalność – inni chętnie wchodzą w mariaże z oficjalnym obiegiem sztuki lub wykonują prace na zamówienie publiczne; gdy jedni podkreślają miejskość street artu – inni pozostawiają swoje prace w najbardziej odludnych miejscach na

⁸⁵ Arthur C. Danto, *Po końcu sztuki...*, s. 279.

⁸⁶ Roman Kubicki, *Egzystencjalne konteksty dzieła sztuki. Studium z pogranicza estetyki i filozofii kultury*, Wydawnictwo Epigram, Bydgoszcz 2013, s. 188.

⁸⁷ Nawet jeśli przedstawia swoje korzenie w buncie graffiti, to trzeba przyznać, że ów bunt niejednokrotnie zamyka się w dość ogólnikowym hasle *Bomb the system*, co w praktyce oznacza zamalowywanie pociągów włącznie z oknami, a potem uciekanie przed zniechęconą policją. Połączenie takiego działania z ideą sztuki odzyskującej przestrzeń publiczną jako dobro wspólne wydaje się nieautentyczne i przesadzone.

świecie⁸⁸. Gdy jedni kładą nacisk na podmiot, pozostawiając wszędzie swoje tagi – inni tworzą przedmioty i obrazy zupełnie anonimowo.

Trudno stworzyć definicję street artu, a zatem i jego spójną teorię. Nie są one jednak potrzebne, by swobodnie tworzyć sztukę, znajdować w niej odbiorczą satysfakcję, a nawet snuć rozważania na jej temat czerpiąc, jej śladem, z tego, co już było – czyli z elementów koncepcji, idei, spostrzeżeń odnoszących się do sztuk wcześniejszych.

⁸⁸ Norweski artysta o pseudonimie Pøbel na swojej stronie internetowej ukazuje fotografie prac wykonanych „nigdzie” lub „gdziekolwiek” – na ścianach zrujnowanych chat na odludziach. Por. <http://www.pobel.no/nowhere.html>. Na wystawie Banksy’ego *Turf War* zorganizowanej w magazynie przy Kingsland Road na londyńskim East End w 2003 roku pokazano graffiti namalowane na żywych krowach. Zob. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3077217.stm> (dostęp: 22.08.2018).

ROZDZIAŁ II

UT PICTURA POESIS

Nie ma wątpliwości, że graffiti, a także spora część street artu, posługując się słowem lub tylko literą – wkracza w jedno z najstarszych w refleksji nad sztuką zagadnień związku słowa z obrazem. W odniesieniu do sztuki tradycyjnej zwykle ujmowano ten problem w horacjańskiej formule *ut pictura poesis*, sugerując siostrzaność sztuk – literatury i malarstwa¹. Powinowactwo obu sztuk zaś podkreślone zostało w uzupełnieniu: *ut poesis pictura*². Dziś formuła ta stała się o wiele bardziej pojemna i ująć nią można obszar wszelkich relacji pomiędzy słowem pisanym a obrazem, jakie widoczne są w kulturze (nie wyłączając nowoczesnych mediów oraz reklamy). Ten praktyczny wymóg sprawnego i efektywnego łączenia słowa i obrazu interesuje przede wszystkim twórców, stał się jednak także niezwykle żyznym polem dla badaczy. Jak zauważa Maria Poprzęcka:

Idea, że jedną sztukę można wyrażać przez inną, idea leżąca u podstaw dziewiętnastowiecznych dążeń do syntezy sztuk, przetrwała w następnym stuleciu. Nastąpiło tu jednak znamienne przesunięcie. Wzajemne związki sztuki, które były problemem teoretycznym i artystycznym, stały się w głównej mierze problemem badawczym. Dawne wielkie zagadnienia: *ut pictura poesis*, *paragone* sztuk, spór lessingowski – przeszły z dziedziny artystycznej praktyki i myśli o sztuce do badań nad nią. Badania nad sztuką jakby zaanektowały dawne problemy artystyczne, czyniąc je własnymi problemami. Spór o wyższość sztuk przerodził się w spór o wyższość metod różnych dyscyplin, zaś problem syntezy sztuk stał się problemem integracji odpowiadających im nauk³.

¹ N.R. Schweizer o określeniu „sztuki siostrzane” w XVII wieku pisze: „Pojęcie *ut pictura poesis* sugerowało, że wszystkie sztuki są bardzo do siebie podobne i przedstawiają po prostu różne oblicza tego samego zjawiska uniwersalnego. Uważano, że poezja, malarstwo i rzeźba – a do pewnego stopnia także muzyka – stanowią sztuki ściśle z sobą związane i w pewnych okolicznościach nawet wymienne”. Niklaus Rudolf Schweizer, *Tradycyjna pozycja „Ut pictura poesis”*, „Pamiętnik Literacki” 1985, R. LXXVI, z. 3, s. 269.

² O pochodzeniu formuły *ut pictura poesis* zob. Seweryna Wysłouch, *Ut pictura poesis – stara formuła i nowe problemy*, [w:] Marek Skwara, Seweryna Wysłouch (red.), *Ut pictura poesis*, Słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2006, s. 5–6.

³ Maria Poprzęcka, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1986, s. 16.

Cytat ten pochodzi z książki wydanej w 1986 roku, czyli zanim na dobre rozwinęły się studia nad komiksem, reklamą czy szeroko rozumianą kulturą wizualną. Trzeba jednak przyznać, że pomiędzy tymi dwoma elementami, słowem i obrazem, w poszczególnych dziełach zwykle nie zachodzi równowaga. Pokrewieństwo nie oznacza wcale relacji harmonijnych i zgodnych. Paweł Gąsowski, badający poetykę komiksu, czyli sztukę tych dwu mediów, pisze:

Nierozzerwalna więź słowa i obrazu opiera się na ciągłych zmianach w zakresie ich relacji – jednocześnie rywalizują ze sobą i współpracują, dominują nad sobą i przechodzą w stan harmonii, wymieniają się funkcjami przy zachowaniu tylko sobie właściwego instrumentarium środków, funkcjonują w ramach jednego komunikatu, jednocześnie pozostając autonomicznymi⁴.

W badaniach nad relacjami pomiędzy słowem a obrazem także nie ma równowagi. Gdy tylko na ścianach pojawiają się napisy, bez względu na swoją formę graficzną – opisywane są przez filologów i lingwistów⁵. W odniesieniu do form bardziej rozbudowanych, gdy słowu towarzyszy obraz albo gdy samo staje się obrazem, spodziewać by się można dużo większego zainteresowania ze strony badaczy obrazu, nie wykluczając historyków sztuki⁶, jednak opracowania, w których napis traktowany byłby jako integralna część obrazu, pojawiają się rzadko⁷. Ko-

⁴ Paweł Gąsowski, *Wprowadzenie do kognitywnej poetyki komiksu*, Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2016, s. 178.

⁵ Henryk Markiewicz za główną linię refleksji podejmowanej w ramach formuły *ut pictura poesis* uważa badanie wyobraźniowego potencjału literatury, a więc w nawiązaniu do *Listu do Pizonów* Horacego ukazywanie literatury jako „wywołującej” obrazy. Obok tego kierunku zauważa też inny, gdy rozpatrywana jest wizualna strona tekstu, zwłaszcza takiego, którego „kształt graficzny jest integralnym składnikiem zawartości semantycznej”. Henryk Markiewicz, *Ut pictura poesis... Dzieje toposu i problemu*, [w:] Jan Białostocki (red.), *Tessera. Sztuka jako przedmiot badań*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981, s. 179. Seweryna Wysłouch natomiast w Horacjańskiej formule widzi miejsce nie tylko dla obrazowości lingwistycznej, ale i dla gatunków słowno-obrazkowych, łączących znaki werbalne i wizualne: Seweryna Wysłouch, *Ut pictura poesis – stara formuła...*, s. 7.

⁶ Coraz wyraźniejszy nurt przekształcania się historii sztuki w badanie kultury wizualnej jest widoczny w pismach m.in. Hansa Beltinga. To jednak, że tak mało historyków sztuki zajmuje się sztuką miejską, świadczy o problemach metodologicznych, z jakimi spotkać się muszą badacze, o czym wspominałam już w pierwszym rozdziale.

⁷ Najciekawszą chyba propozycją takich badań jest książka Armando Petrucciego *Pismo. Idea i przedstawienie*. Tekst ten pierwotnie był esejem zamieszczonym w *Historii sztuki włoskiej*, bez wątpienia więc ujmując pismo jako sztukę, ale przede wszystkim dotyczy rozwoju kaligrafii, epigrafii i typografii, a nie związków obrazu z pismem. Armando Petrucci, *Pismo. Idea i przedstawienie*, tłum. Anna Osmólska-Mętrak, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.

rzystając więc z badań z kręgu filologii, warto zwrócić uwagę na możliwe podziały i typologie. Beata Jarosz, nazywając wszystkie napisy na ścianie „graffiti”, wyjaśnia:

Graffiti niejęzykowe stanowią: (1) zazwyczaj szkicowe i niestaranne obrazy-symboly, wśród których najczęściej pojawiają się: swastyki, szubienice, męskie narządy płciowe, symbole satanistyczne, znak anarchii, serca, emotikony, schematyczne postacie ludzkie, a także (2) wielkie, feeryczne kompozycje, nierzadko stanowiące wyraz najwyższego kunsztu artystycznego (tzw. murale). Graffiti językowe natomiast to z jednej strony niedbałe, pojedyncze litery, sylaby, wyrazy, a z drugiej – dłuższe wypowiedzi, zwykle zapisane wersalikami, czasem starannie wykaligrafowane⁸.

Autorka zauważa też, że istnieją „muralia językowe mieszane”, nie wyjaśniając jednak, czym są dokładnie, można się wszakże domyślać, że chodzi o napisy, którym towarzyszy jakiś rysunek⁹. Z punktu widzenia badacza sztuki wizualnej taki podział jest niewystarczający. Czy rozbudowanych, „feerycznych kompozycji” stanowiących tag artysty nie należy uznać za graffiti językowe? A starannie wykaligrafowany, ozdobny napis nie staje się w pewien sposób obrazem wywołującym przeżycie estetyczne?

W sztuce miejskiej zakres zjawiska łączenia obrazu ze słowem jest niezwykle szeroki. Począwszy od graffiti, które może być zwykłym napisem na ścianie – nieprzejawiającym żadnej wartości wizualnej, przez komiksowe wlepki, aż po wyszukane formy murali z wpisanymi w nie tekstami. Uporządkowanie tej różnorodności jest trudne, dlatego problematykę tę rozdzielam na dwie części (dwa rozdziały): *ut pictura poesis* oraz *ut poesis pictura*. W pierwszej analizuję prace street artu, w których punktem wyjścia jest słowo, w drugiej zaś pokazuję przykłady zjawisk obrazowych starających się włączyć element czasowości i narracji. W niniejszym rozdziale napisy będę przedstawiał według dwu podstawowych porządków – treści i formy¹⁰, co jednak wcale nie oznacza, że po jednej stronie będą się znajdowały napisy graffiti,

⁸ Beata Jarosz, *O wielogatunkowości tekstów graffiti*, „Polonica” 2013, t. XXXIII, s. 83.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Jak trudno jest dziś uporządkować formy i funkcje pisma, widać najlepiej we wspomnianej już książce Armanda Petrucciego. Do wieku XX podział jest w miarę przejrzysty: jest pismo uroczyste (oficjalne, monumentalne, o bardzo określonej formie służącej przekazowi) oraz prywatne (indywidualne, okolicznościowe, niewielkich rozmiarów i technicznie ubogie). W wieku XX zaś, a zwłaszcza w drugiej jego połowie, te podziały stają się nieaktualne. Jak, na przykład, zaklasyfikować teksty reklamowe – jako prywatne czy oficjalne? A napisy polityczne, zwłaszcza te sprzeciwiające się władzy? A eksperymenty sztuki awangardowej? Choć książka wydana została w roku 1986 i w ostatnim rozdziale odwołuje się także do amerykańskiego nurtu graffiti, to przecież wybuch naściennej sztuki, w tym pisma, nastąpił w latach 90. i wciąż jest niezwykle dynamiczny, co więcej, panujący do niedawna podział na sztukę legalną i nielegalną także przestaje być użyteczny.

a po drugiej działania street artowe. Wręcz przeciwnie – większość prac graffiti, choć polega na pisaniu, nie ma semantycznego charakteru, natomiast w wielu artystycznych pracach street artu treść przeważa nad formą. Idąc więc dwoma drogami: tropem tego, co widzimy i co czytamy, oraz tropem rozwoju gatunków, postaram się prześledzić na wybranych przykładach, jak bardzo sztuka miejska jest zanurzona w starym jak pismo problemie *ut pictura poesis*.

Tagi – pisanie na ścianie

Zaczął się wszak od graffiti, a jego twórcy sami siebie nazywają writerami. Nie tłumaczy się zwykle tego słowa na język polski – ale gdyby spróbować, byłoby... pisarzami. A może tylko piszącymi? Wyraźnie podkreślając czynność pisania, chcą oni odróżnić się od malarzy, choć nie są też ani poetami, ani literatami. Najwłaściwiej byłoby nazwać ich kaligrafami, ale do pięknego, czytelnego, starannego pisma doszli tylko niektórzy i nie wszystkim akurat na tym zależy. Zanim więc przejdziemy do analizy tej części graffiti, w której *kállos* wygrywa z *graphos*, zajmijmy się pokrótce „bazgrołami” czy „gryzmołami” – a więc pismem niestannym i nieczytelnym, za to zwykle bardzo trwałym i widocznym.

Najbardziej prymitywna forma graffiti to tag, czyli składający się z kilku liter pseudonim. Zaznaczyć muszę, że za prymitywne uważam tu nie tyle (czy może nie tylko) coś, co jak podaje *Słownik języka polskiego*, jest „na niskim stopniu rozwoju”¹¹, ale także, podążając za łacińskim źródłosłowem – jest pierwotne, pierwsze. Niemal w każdej publikacji próbującej uporać się z historią graffiti wymieniana jest anonimowa postać o pseudonimie Taki 183, którą niektórzy uważają za „ojca graffiti”¹². Jego proste napisy TAKI 183 rozsiane w wielu miejscach Nowego Jorku zyskały rozgłos w 1971 roku po opublikowaniu krótkiego artykułu w „The New York Timesie”¹³. Jego tagi, choć nie pierwsze, były najbardziej znane na początku lat 70. Nie było w nich nic szczególnego, żadnej wymyślnej formy, jedyne, co zaskakiwało, to ich nagłe pojawianie się w różnych miejscach.

Gdy ktoś chce gruntownie zbadać genezę graffiti, sięga aż po napisy odkryte na ścianach domów w Pompejach. Te okazały się szczególnie trwałe, ponieważ zwykle były ryte w tynku. Właśnie owo wydrapywanie kształtów pozwolę sobie nazwać formą najbardziej prymitywną. Jest to tzw. *scratching*, czyli wydrapywanie napisów na szkłe, zwłaszcza na szybach pojazdów komunikacji miejskiej, najbardziej agre-

¹¹ Mieczysław Szymczak (red.), *Słownik języka polskiego PWN*, t. 2, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999, s. 907.

¹² Wśród innych słynnych taggerów wymienia się pseudonimy: Eva 62, Barbara 62, Tracy 168. Por. Cedar Lewisohn, *Street art: The Graffiti Revolution*, Tate Publishing, London 2008, s. 31.

¹³ *Taki 183' Spawns Pen Pals*, „The New York Times” 1971, 21.07., s. 37.

sywna forma pozostawiania śladu po sobie. To prosty napis, nieposiadający żadnego innego znaczenia poza odniesieniem do wybranego przez autora pseudonimu. Trudność, z jaką szkło ulega zarysowaniu, sprawia, że niemożliwe staje się uzyskanie indywidualnego kształtu. Liczy się tylko wielkość i trwałość. Zaliczenie tej formy pisarstwa do *ut pictura poesis* może zakrawać na kpinę, wszak ani *pictura*, ani tym bardziej *poesis* tu nie odnajdziemy. Jadąc pociągiem czy autobusem z zarysowaną szybą, właściwie niewiele przez nią widzimy. Jakby nieświadomie (bo trudno podejrzewać autorów *scratchingu* o takie lektury) writer dopisywał ciąg dalszy do opowieści Joségo Ortegi y Gasset o sztuce awangardowej¹⁴. Obraz awangardowy przestał być „przezroczysty” i zamiast widoku za szybą pokazywał samą szybę. Podobnie w przypadku *scratchingu* – uświadamiamy sobie istnienie szyby, która traci swoją transparentność i staje się nośnikiem śladów nieznaney nam, destrukcyjnej siły. Nie możemy dostrzec tego, co za oknem, za to doskonale widzimy szybę i widniejące na niej litery, które uosabiają konkretnego, choć dla nas nieuchwytnego sprawcę, niemal odczuwamy zgrzyt skrobienia po szkłe i czujemy dyskomfort, niepokój. To synestezyjne oddziaływanie wyrytych w twardym materiale liter jest jak szum czy jazgot, przerywający nam anestetyczne prześlizgiwanie się po scenerii za oknem¹⁵. Jak w przypadku każdego zniszczenia, deformacji, dewastacji – widz nie pozostaje obojętny, zawsze doświadcza (mniej lub bardziej) wrażenia napięcia, rozdrażnienia, rozstrojenia. To odczucie, spowodowane brakiem harmonii w wewnętrznej formie, funkcjonowaniu i umiejscowieniu, będziemy jeszcze śledzić dokładnie w odniesieniu do wielu przykładów sztuki miejskiej, teraz skupić się należy tylko na doświadczeniu związanym z czytaniem lub oglądaniem owego pisma. W przeciwieństwie do innych form graffiti *scratching* do niczego nas nie zachęca, nie skłania do czytania-odcyfrowywania znaków, do śledzenia linii w celu rozpoznania całości, gdyż prosty kształt liter narzuca nam się niemal od razu. W przeciwieństwie też do inskrypcji słownych, nawet napisów kibicowskich – odczytanie owych liter niczego nam nie wyjaśnia. Forma także nie ma w sobie nic zaskakującego, nowatorskiego, efektownego. I może właśnie dlatego ten rodzaj graffiti jest szczególnie trudny do zaakceptowania przez użytkowników miasta, gdyż nie pociągając estetycznie, narzuca się niezwykle silnie poprzez swoją trwałość, nieusuwalność, uciążliwość i antyspołeczny, czy też antywspółnotowy, charakter.

Tagi pisane markerami czy farbą w sprayu są semantycznie identyczne z tagami wydrapywanymi. Są to pojedyncze litery składające się na pseudonim¹⁶. Oczy-

¹⁴ José Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, tłum. Piotr Niklewicz, Czytelnik, Warszawa 1980, s. 284.

¹⁵ Nie należy mylić tego z *culture jamming*, czyli zakłócaniem fal kultury, świadomym i walczącym o wolność przestrzeni publicznej, o którym piszę w rozdziale IV.

¹⁶ Jak zauważa Cedar Lewisohn: „Tag jest rdzeniem graffiti, a graffitiarz bez tagu nie mógłby być graffitiarzem”. Cedar Lewisohn, *Street art...*, s. 21.

wiecie może to być wyraz posiadający jakieś znaczenie, jak np. LOT, KOLOR, URAN czy w języku angielskim FRESH, SHOW...¹⁷ W momencie wykorzystania danego słowa jako tagu odbiera mu się pierwotne znaczenie i traktuje jako identyfikację konkretnego writera. Trzeba też zwrócić uwagę, że tag zazwyczaj nie jest przydomkiem, tzn. nie niesie w swojej treści żadnej charakterystycznej cechy danej osoby, wręcz przeciwnie, jest przecież sposobem na ukrycie tożsamości¹⁸. Inaczej jest w przypadku street artystów, których pseudonimy zwykle składają się z więcej niż trzech liter, dają się łatwiej wymówić, bo zawierają samogłoski, i często noszą ze sobą jakieś znaczenie, np. charakteryzują swojego „nosiela” albo jego twórczość¹⁹. W tagu, graffiti stworzonym z przypadkowych liter, Jean Baudrillard widzi pustkę semantyczną:

Niepokonane ze względu na swe ubóstwo, opierają się wszelkiej interpretacji i wszelkiej konotacji. Niczego ani nikogo nie denotują. W ten sposób wymykają się zasadzie produkcji znaczenia i jako *puste znaczące* wdzierają się w sferę *pełnych znaków* miasta, które w kontakcie z nimi ulegają natychmiastowemu rozkładowi²⁰.

Tę kontrowersyjną ocenę graffiti niejednokrotnie już ripostowano²¹. Między innymi Rafał Drozdowski podkreśla, że:

prawdą jest nie tyle to, że graffiti jest znaczeniowo puste, ale to, że jego struktura semantyczna jest bardzo głęboko ukryta; na tyle głęboko, że ujawnia się jako komunikat i jako sensowna całość wyłącznie wtajemniczonym. [...] Graffiti prezentuje się [...] prawie wyłącznie jako rodzaj wizualnego slangu²².

Trudno jednak podejrzewać Baudrillarda o brak tej najprostszej wiedzy, że tag jest pseudonimem. Uważał jednak, pisząc swój tekst w latach 70. i odnosząc

¹⁷ Podaję tu przykłady tagów polskich writerów.

¹⁸ W kulturze hip-hopowej, z którą wiąże się graffiti, zwykle pseudonimy charakteryzują cechy personalne osoby, mówią o roli, byciu w czymś dobrym, o sławie, sugerują uliczną bystrość, siłę i dominację, czasem są ironiczne i żartują z siebie. Por. Tricia Rose, *A Style Nobody Can Deal With: Politics, Style and the Postindustrial City in Hip Hop*, [w:] Raiford A. Guins, Omayra Zaragoza Cruz (red.), *Popular Culture*, Sage, London 2005, s. 409.

¹⁹ Na przykład Os Gemeos (port. „bliźniacy”), Pöbel (nor. „chuligan”), El Teeneen (arab. „smok”).

²⁰ Jean Baudrillard, *Kool Killer albo bunt znaków*, [w:] idem, *Wymiana symboliczna i śmierć*, tłum. Sławomir Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2007, s. 103–104.

²¹ Por. Sonja Neef, *Killing Kool: The Graffiti Museum*, „Art History” 2007, t. 30, nr 3, s. 418–431.

²² Rafał Drozdowski, *Obraza na obrazach. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006, s. 105.

się do fali graffiti gangów, że napisy owe nie kryją w sobie indywidualnego „ja”, lecz „ja” zbiorowe: „Czarna młodzież nie ma osobowości, której mogłaby bronić, broni przede wszystkim wspólnoty”²³. Miasto wytatuowane napisami, jak sam zauważa, staje się „plemienne, jaskiniowe, przedpiśmienne”²⁴. Graffiti jest bowiem plemienne, podobnie jak napisy kibicowskie²⁵. Nie sposób nie odnieść się tu do zjawiska opisanego przez Michela Maffesoli²⁶. Środowisko graffitiarskie to właśnie „plemię”, które łączy wspólne działanie i wspólna estetyka – z jednej strony czynność tagowania, z drugiej – obserwacja osiągnięć innych członków tej wspólnoty oraz emocjonalne przywiązanie do własnych prac – chwalenie się nimi w internecie, kolekcjonowanie zdjęć, spotkanie się na jamach i mityngach²⁷. Warto jednak zaznaczyć, że owo „plemię” znacznie się zmieniło od czasów tekstu Baudrillarda, gdyż poszerzyło się grono tak twórców, jak i odbiorców, zmienił się także ich status społeczny. Graffiti przechwycone przez popkulturę nie nosi już znamienia buntu i przestępstwa; na tysiącach stron internetowych można zobaczyć najnowsze prace albo uczyć się malowania graffiti według podanych wskazówek²⁸.

Wróćmy jednak do doświadczenia „czytelniczego”. Co nam po wiedzy, że krótki napis kryje za sobą konkretną, choć niezidentyfikowaną osobę? Jeśli poszczególne litery ułożą się w „nowe imię” autora, nie stworzą jeszcze nowego języka, nie jest to

²³ Jean Baudrillard, *Kool Killer...*, s. 111.

²⁴ *Ibidem*, s. 109.

²⁵ W graffiti kibiców plemienność jest najbardziej widoczna – jest to bowiem walka zwaśnionych klubów i rywalizacja na ilość, wielkość, wulgarność i groźby.

²⁶ Według Maffesolego plemienność (trybalizm) to zjawisko kulturowe, współczesny rodzaj więzi społecznych – budowanych na wspólnych emocjach, preferencjach, wierzeniach, estetykach, zwyczajach życia codziennego oraz terytoriach. Poszczególne grupy krzyżują się ze sobą, tworząc nietrwałe, powierzchowne sieci spajane poszczególnymi „wartościami”. Więzy tworzą się „ze względu na coś”, a nie „po coś” („bycie razem bez celu”). Trybalizm charakterystyczny jest dla życia wielkomiejskiego. Michel Maffesoli, *Czas plemion. Schylek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*, tłum. Marta Buholc, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008. Por. Wojciech Pigla, *Webplemię – próba eksplikacji pojęcia*, „Kultura i Historia”, online: <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/3837> (dostęp: 22.08.2018).

²⁷ Pierwsze pokolenie graffitiarzy dziś zajmuje się w sposób profesjonalny kolekcjonowaniem i porządkowaniem dokumentacji własnych prac, tworzeniem wystaw, galerii, a nawet muzeów. W Polsce przykładem takiego podsumowania jest liczący 655 stron album *Graffiti Goes East 1990–2012, Concrete / Whole City*, Warszawa 2013. Rolę filmów wideo w tworzeniu więzi plemiennych opisuje Luciano Spinelli, *Un regard vidéo participatif: les graffitis sur le Web*, [w:] Andrea Mubi Brighenti (red.), *The Wall and the City / Il muro e la città / Le mur et la ville*, Professional Dreamers, Trento 2006, s. 109–120.

²⁸ Nie spełniło także oczekiwań socjologów, zainteresowanych graffiti jako sposobem na odzyskanie przestrzeni publicznej. Por. Agnieszka Gralińska-Toborek, Wioletta Kazimierska-Jerzyk, *Doświadczenie sztuki...*, s. 12–14.

więc slang. To tylko logo, sygnatura, stempel, powtórzenie pojawiające się w wielu miejscach. Jeśli graffiti jest komunikatem dla wtajemniczonych, jak zauważa Drozdowski, to jest to nader prosty komunikat – „istnieję”, „tu byłem”, „ja”. Owo „ja” powtarzające się w każdej nieomal publikacji na temat graffiti jest też swoistą wprawką, „tekstem próbnym”, treningiem przed większymi przedsięwzięciami. Wbrew całej tradycji graffiti pozwolę sobie stwierdzić, że wybór pseudonimu (drugiej tożsamości) jako treści kompozycji jest wyborem najprostszym i odruchowym, związanym po prostu z umiejętnością pisania. Któż z nas, sięgnąwszy po nowe narzędzie pisarskie – długopis czy pióro – nie wypróbował go, zapisując swoje nazwisko? Odruchowo piszemy to, co nam najbliższe i najczęściej powtarzane. Tak jak próba mikrofonu zwykle polega na liczeniu do trzech, tak rozpisywanie pióra na kilku fałistych liniach, a w końcu – parafce. Najprostszy tag (a o takim tu na razie mowa) to właśnie podpis kreślony jedną linią bez odrywania ręki – jak autograf (il. 2). Chodzi tu o przyjemność pisania, perfekcyjną powtarzalność. I chyba rozumie to każdy, kto „ćwiczył” kiedyś własny podpis. Najpierw szuka się najciekawszej formy, a potem powtarza ją dziesiątki razy, by ręka zapamiętała ten ruch. Tak samo jest w przypadku taggerów (bo writer to ktoś, kto poszerza swoją aktywność o bardziej rozbudowane kompozycje): najpierw szuka się kształtów, a potem ćwiczy rękę. Jest to więc doświadczenie somaestetyczne²⁹, satysfakcja płynąca z jednej strony z działania czysto fizycznego – tak oto pracuje moja ręka, wykonuje dokładnie to, czego od niej oczekuję – z drugiej zaś strony przyjemność wizualna – podoba mi się to, co moja ręka stworzyła. Nic dziwnego, że w poradnikach typu „jak wykonać tag” często porównuje się pisanie do tańca. Piszący musi być sprawny fizycznie, wykorzystywać całe swoje ciało, mieć świadomość jego możliwości, działać energicznie i szybko. Także litery muszą być dynamiczne, zamasywiste, kanciaste albo zaokrąglone, przekrzywione, zakręcone, odwrócone, zachodzące na siebie, wpisane jedne w drugie itp. Dodatkowo kompozycję liter mają uzupełniać strzałki, gwiazdki, oczka, serduszka, najlepiej pisane ciągłą linią. Ekspresji dodawać też może zmienna grubość linii osiągnięta za pomocą narzędzia – końcówki markera czy puszki sprayu. Jest to forma zubożonej kaligrafii – pisania „wypracowanego”, ale nieczytelnego dla wszystkich, z pozoru spontanicznego i nonszalanckiego – w rzeczywistości jednak starannie wyćwiczonego aż do automatyzmu. Cedar Lewisohn stwierdza wręcz, że owa forma „wysoko zestetyzowanego wandalizmu” jest „dandysowska w swej jakości: jak kaligraficzne pawie, writerzy spędzają lata, praktykując i kultywując ich spersonalizowane alfabety, przede wszystkim po to, by pisać wciąż to samo słowo”³⁰.

²⁹ O somaestetyce por. Richard Shusterman, *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, tłum. Wojciech Małecki, Atla2, Wrocław 2007; idem, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, tłum. Wojciech Małecki, Sebastian Stankiewicz, Universitas, Kraków 2008.

³⁰ Cedar Lewisohn, *Street art...*, s. 19.

Nie tyle piękno, co pomysłowość, oryginalność i eksperyment, czyli dążenie do własnego, rozpoznawalnego stylu, jest tutaj najważniejsze. Taggerzy zostawiający swoje znaki na wszelkich dostępnych i widocznych płaszczyznach czerpią więc ze swego pisania przyjemność estetyczną, choć nie jest ona czysto bezinteresowna – co było warunkiem dla wielu filozofów, twórców „klasycznej” estetyki, od Arystotelesa począwszy – lecz łączy się z innymi korzyściami: uznanie („respekt”) w środowisku, sprawdzian odwagi, aktywność, oznaka władzy lub rewanzu na tych, którzy władzę sprawują³¹.

W „naturalnych” warunkach na widzu robi wrażenie natłok tagów w jednym miejscu. Ilość różnorodnych napisów, często różnobarwnych, wypełniających szczerlnie płaszczyznę, tworzy rodzaj *environment*, sytuacji przestrzennej, w której czasem odczuwamy dyskomfort, czasem zaciekawienie. Nie chodzi tu jednak o przyjemność płynącą z analizy formy poszczególnych napisów, ale o wrażenie natłoku nieznanomych informacji – jakby słuchania odgłosów z orientalnego targu, gdzie mieszają się nieznane nam języki. Zdajemy sobie sprawę, że są to tylko poszczególne podpisy, a jednak układają się w jakieś tajemnicze, hieroglificzne pismo. Szczególnie brazylijskie *pixação*³² wywołuje takie wrażenie, co zauważa Massimo Canevacci: „*pixos* nie są po prostu dziwnymi literami ani zanieczyszczeniem, ale raczej niosą ukryte i obrazowe znaczenie do rozszyfrowania, jak tajny alfabet”³³.

Nie rozszyfrowujemy go jednak, gdyż jest dla nas „bardziej do patrzenia niż czytania”³⁴. W opisach *pixação* często pojawia się wspomniane już estetyczne odczucie synestezji – muzyczności (a czasem tylko hałaśliwości) napisów. Odbieramy je więc bardziej zmysłami niż umysłem, intuicyjnie odczuwając też obecność wszystkich autorów, bez względu na to, czy mamy do czynienia z napisem, czy obrazem. W.J.T. Mitchell zauważa:

³¹ Mike 171, jeden z pierwszych amerykańskich writerów, stwierdził w wywiadzie: „Teraz moje imię jest ponad wszystkimi imionami – fabrykanta metra, inspektorów, administratorów miasta. Moja obecność jest ponad ich obecnością, mój pseudonim jest zawieszony ponad ich sceną”. Cyt. za: Władysława Jaworska, *Kilka uwag o folklorze plastycznym w środowisku miejskim*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1987, nr 1–4, s. 83.

³² Wprawdzie w języku portugalskim słowo to zapisywane jest jako *pichação*, to w większości anglojęzycznych publikacji znajdujemy pisownię *pixação*. Świadomie wybieram tę drugą wersję, gdyż język angielski w środowisku graffiti i street artu stał się językiem uniwersalnym.

³³ Massimo Canevacci, *Preface*, [w:] idem (red.), *Polyphonic Anthropology*, InTech, Rijeka. Cyt. za: Benjamin Juarez, *The Visual and Social Indeterminacy of Pixação: The Inextricable Moods of São Paulo*, „Street Art & Urban Creativity Scientific Journal” 2012, t. 2, nr 1, s. 50.

³⁴ *Ibidem*, s. 51.

Widz, który nie wie nic na temat teorii, historii czy alegorii związanej z tym obrazem, nie musi wiedzieć nic poza tym, że ma do czynienia z obrazem, ręcznie wytworzonym przedmiotem, aby zrozumieć, że jest to ślad manualnej produkcji, że wszystko, co można zobaczyć, jest śladem pędzla lub ręki dotykającej płótno. Widzenie obrazu jest widzeniem dotyku, widzeniem gestów ręki artysty, dlatego tak surowo zabrania się nam dotykać płótna³⁵.

To dość ciekawe zjawisko charakterystyczne jest także dla niektórych, szczególnie uczęszczanych miejsc, gdzie upływ czasu widoczny jest dzięki ludzkiemu działaniu. Wytarte stopami schody, wyslizgane poręcze, wydrapane stare napisy na ścianach – te dowody obecności wielu ludzi spotykają się i trwają w jednym miejscu. I tak jest ze ścianami zapelnionymi różnorakimi tagami. Są realnymi miejscami, gdzie działali realni ludzie. Tego odczucia nie daje żadna fotografia ani „przestrzeń” w internecie. Także negatywna ocena tagowania (czy w ogóle graf-fiti), doszukująca się w nim wandalizmu, przestępstwa, wynika z bezpośredniego doświadczenia obecności kogoś, kogo nie znamy. Nie jest to przeżycie przyjemne, ale ma charakter zmysłowy. Pewne widoki wywołują konkretne reakcje cielesne: odczucie chłodu albo ciepła, cierpienie skóry albo potliwość, oraz budzą emocje – niepokój i zdenerwowanie albo przyjemne podekscytowanie. Pozwolę sobie na stwierdzenie (znów dotyczące synestezji), że tagi działają w mieście jak szum, zgrzyt zanieczyszczający przestrzeń. Wędrowka przez miasto wzdłuż „otagowanych” ścian może sprawiać przykrość, wywoływać tęsknotę za harmonią, pustą, czystą płaszczyzną, za ciszą, przejrzystością, porządkiem. Ileż razy usłyszeć można epitety: obsmarowane, zagryzmołone, zabazgrane, zamazane, zapaćkane miasto. I nie ma w nich przesady. Tak jest. Nie możemy odczytać napisów, nie rozumiemy ich treści – więc traktujemy je jak obcy twór, jak egzemę, wykwit na skórze miasta.

Czy jednak przeciętny, niewtajemniczony widz może estetycznie odbierać tagi wypisane na przystanku autobusowym czy na drzwiach wejściowych do swojego domu? Tu właśnie pojawia się problem bezinteresowności. Jeśli zawiesimy myśl o wandalizmie, przekroczeniu prawa własności, ukrytej treści, sztuce wysokiej – a skupimy się tylko na wizualnej stronie tego, co widzimy – jest możliwe, że uznamy tag za interesującą linię, zaskakującą kompozycję, misterną płataninę. Wprawdzie w większości tagi są do siebie bardzo podobne i nieprzyzwyczajone oko nie rejestruje różnic stylistycznych, choć czasem napotyka formę nieprzeciętną, nieoczekiwaną. Taki wyabstrahowany ze swojej funkcji i otoczenia tag może się podobać, może zatrzymać nasze spojrzenie na dłużej, dzięki czemu poczujemy się odkrywcami. Niestety zwykle ktoś już za nas to zrobił i trudno jest

³⁵ William John Thomas Mitchell, *Nie istnieją media wizualne*, „Panoptikum” 2006, nr 5(12), s. 315.

dziś o zaskoczenie. Tagi są wszędzie, nie tylko nielegalne. Widzimy je na koszulkach, trampkach, torbach, wszelkich reklamach. Liternictwo z graffiti przeniknęło do typografii i dizajnu, opatrzyło się. Jak zauważa Ella Chmielewska:

[...] od lat 90. estetyka graffiti dała kształt zarówno popularnej obrazowości, jak i profesjonalnemu słownictwu projektantów. Stało się nie tylko przyjęte, ale gorliwie naśladowane i czczone, a ostatnie pokolenia grafików, a także widzów zostały uformowane przez podglądanie i tworzenie różnorodnych powtórzeń idiomu graffiti³⁶.

Graffiti stało się więc imitacją „młodzieżowego stylu”, a nie indywidualną ekspresją³⁷. Tym bardziej jednak można mówić o jego artystycznej i estetycznej wartości, skoro uczestniczy ono w estetyzacji życia codziennego. Jeśli kierować się będziemy wyjaśnieniem Mike’a Featherstone’a, czym jest owa estetyzacja, to możemy zauważyć, że tagi jako pewien „odpad kultury” stały się interesujące dla świata sztuki (przecież dziś muzea i galerie pełne są sztuki „prosto z ulicy”). Jednocześnie przechwycenie graffiti przez świat mody i reklamy sprawiło, że służy ono „przemodelowaniu naszych pragnień”³⁸. Jak zauważa Armando Petrucci, w grafice reklamowej

nie było takiego środka wyrazu, sposobu wykonania czy stylu, który nie zostałby przerobiony, reprodukowany, przedstawiony na nowo w kontekście innym od pierwotnego i nagięty do celów przeciwnych do tych, do których dążyli jego twórcy³⁹.

Każdy, kogo na to stać, może kupić sobie modną, elegancką torebkę dekorowaną tagami⁴⁰, ale i każdy, bez ponoszenia niemal żadnych kosztów, może zostać taggerem. Nie dlatego, że sprzeciwia się systemowi, w którym żyje, ale właśnie dlatego, że tagowanie jest modne, a ponadto można stać się widzialnym w owym

³⁶ Ella Chmielewska, *Writing on the Ruins, or Graffiti as a Design Gesture*, [w:] *The Wall and the City...*, s. 33.

³⁷ Jedynym chyba rozpoznawalnym stylem „środowiskowym” jest *pixação*, brazylijskie graffiti o charakterystycznym kroju liter. Por. Benjamin Juarez, *The Visual and Social...*

³⁸ Featherstone uważa, że estetyzacja życia codziennego dokonuje się na trzech płaszczyznach: 1) zatarcia granicy między sztuką a życiem w działaniach awangardy – m.in. wykorzystanie *ready made*, 2) przekształcenia życia w dzieło sztuki (jak w przypadku dandyzmu, cyganerii i współczesnego kształtowania stylu życia), 3) zalewu obrazów i znaków w środkach masowego przekazu kształtującego konsumpcję. Mike Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, [w:] Ryszard Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 304–306.

³⁹ Armando Petrucci, *Pismo...*, s. 191.

⁴⁰ Na przykład z kolekcji Louis Vuitton.

systemie w prostszy sposób niż poprzez masowe media. To ściana (a potem jej fotografia umieszczona w internecie) stała się medium masowym. Nawet gdy jesteśmy bezpośrednio w przestrzeni miejskiej i oglądamy realne tagi na ścianach, to oceniamy je za pośrednictwem widzianych wcześniej obrazów.

Osobną „pracę” nad graffiti wykonał świat sztuki. Spośród wielu wystaw w galeriach i muzeach szczególnym przykładem estetycznego wyabstrahowywania tagów z ich otoczenia jest projekt zrealizowany w 2009 roku przez Evana Rotha i Todda Vanderlina dla Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, polegający na stworzeniu katalogu najczęściej występujących 10 liter wyjętych z tagów sfotografowanych na ulicach Paryża⁴¹. W 2011 roku Evan Roth pokazał podobny katalog liter z tagów nowojorskich⁴². Oprawione w ramy, doskonale graficznie opracowane prace są świetnym przykładem artystycznego zestetyzowania graffiti, które stało się dla autora wystawy pozbawionym dotychczasowego znaczenia i otoczenia *ready made* – materiałem do wykorzystania i przetworzenia⁴³.

Podobnie jest z kolekcjami fotografii. Doskonale opisuje to Ella Chmielewska:

Graffiti jest uwodzicielsko fotogeniczne, jest otwarte na wiele kompozycyjnych możliwości i obiecuje dreszczyk emocji, że oto ujmuje się przelotną ekspresję i indywidualny gest. Paradoks polega na tym, że opiera się ono reprezentacji w obrazie: raz zamrożone, ujęte przez obiektyw aparatu, jego pierwotne ugruntowanie na zaznaczonej powierzchni i szerszy kontekst przestrzenny zostają naruszone. Bez związku materialnego i czasowości zawartych w kruchym połączeniu powierzchni graffiti staje się czymś innym: odłączonym retorycznym narzędziem. Kiedy inskrypcja zostanie przeniesiona w obraz – czy to do projektu, fotografii, czy też na wystawę – przekształca się w estetyczne stwierdzenie lub zestaw obrazów w nowej

⁴¹ Projekt został pokazany na wystawie *Born in the Streets: Graffiti* w 2009 roku, tagi były wyświetlane na zewnątrz muzeum. Projekt jest prezentowany w dalszym ciągu na stronie <http://todd-vanderlin.squarespace.com/projects/graffiti-taxonomy/> (dostęp: 22.08.2018).

⁴² Pokaz w MoMA na wystawie *Talk to Me: Design and the Communication between People and Objects*, 24 lipca – 7 listopada, 2011, <https://www.moma.org/collection/works/147174?locale=en> (dostęp: 22.08.2018). Więcej informacji na stronie autora: <http://www.evan-roth.com/work/graffiti-taxonomy-nyc-paris/> (dostęp: 22.08.2018).

⁴³ Innym projektem tego autora związanym z tagami jest seria prac *Graffiti Analysis*. Są to niewielkich rozmiarów rzeźby wykonane na podstawie napisów graffiti, zawieszane w powietrzu i oświetlone tak, że na ścianę rzucają cień identyczny z tagiem – pierwotnym wzorem. Por. <http://www.evan-roth.com/work/graffiti-analysis-vienna-2010/> (dostęp: 22.08.2018). Co ciekawe, sam autor, Evan Roth, to „artysta-haker”, działający w przestrzeni miejskiej za pomocą wielu mediów, często w sposób nielegalny. Jest członkiem grupy Graffiti Research Lab. Por. Rafael Schacter, *The World Atlas of Street Art and Graffiti*, New South Publishing, Sydney 2013, s. 45–47.

ramie. Starannie dobrany i powtórzony na stronach – przez skomplikowane rysunki i potężne zbliżenia, które badają ślad kredy na ziarnie piaskowca – graffiti przekształca się w inne miejsce prezentacji. Osiąga inną moc demonstracyjną; wskazuje na coś innego⁴⁴.

Bezpośrednie oglądanie tagów w miejskiej przestrzeni nie budzi zwykle bezinteresownego przeżycia estetycznego. Jednakże gdy spróbujemy dany napis zapamiętać jako konkretny znak (wcale nie musimy w tym celu odczytać poszczególnych liter), możemy przybliżyć się do świata graffiti, biorąc udział w pewnej grze. Śledzenie obecności poszczególnych napisów, chodzenie w ich poszukiwaniu i tropienie są formami naszej „interaktywności”. Próba rozpoznania i poszukiwania – to odpowiedź na prowokację, podjęcie wyzwania. Gdy tag rozpoznajemy jako znak osoby, to nawet jeśli jej nie znamy, poznajemy jakąś część jej działania. Idąc jego śladem, doznajemy satysfakcji z rozpoznania, mrugamy okiem – „Aha, więc tu też byłeś”. Takie odtwarzanie mapy działalności poszczególnych taggerów, zaznajamianie się z ich aktywnością, oswajanie z formą napisów, odkrywa nam miasto jako pole gry, jako dynamiczną strukturę, scenę, na której toczy się utajone życie⁴⁵.

Dziki styl. Litery-obrazy

U swych początków na przełomie lat 60. i 70. graffiti związane było z buntem i przestępstwem, jednak wraz z rosnącą fascynacją formą i doskonaleniem warsztatu taggerzy stawali się writerami. Potrzebowali oni czasu na wykończenie swych prac, szukali więc porozumienia z właścicielami powierzchni, czyli ścian, a w końcu wielu zaczęło malować graffiti reklamowe na zamówienie. To przejście nie jest tylko procesem chronologicznym w historii graffiti, ale charakteryzuje większość artystycznych karier. Od sztubackiego tagowania markerem w wieku nastoletnim, przez dojrzałe graffiti w dzikim stylu, po zamówienia reklamowe lub projektanckie i wystawy w prestiżowych galeriach bądź wielkoformatowe murale na reprezentacyjnych ścianach.

Oczywiście niektórzy pozostają przy działaniach nielegalnych (tzw. *throw up*, czyli „wrzut”), podtrzymując buntowniczy i anarchiczny etos graffiti, przejawiający się w formie napisów, sposobie i miejscu ich powstawania oraz w specyficznej „militarnej” retoryce ich twórców. Najbardziej cenione, „klasyczne” wrzuty, tzw. srebra – malowane metalicznym sprayem i obwiedzione konturem, najczęściej czarnym – to tagi większych rozmiarów o powtarzającej się, zindywi-

⁴⁴ Ella Chmielewska, *Writing on the Ruins, or Graffiti as a Design Gesture*, [w:] *The Wall and the City...*, s. 43.

⁴⁵ O estetyce gry piszę więcej w rozdziale V.

dualizowanej formie (il. 1). Mają one zwartą i zamkniętą kompozycję, stanowiąc odseparowany od otoczenia układ liter. Charakterystyczne jest zresztą dla niemal wszystkich prac graffiti, także tych bardziej rozbudowanych, że nie wchodzi one w relacje z otoczeniem, jakby ściana była jedynie podłożem i nie miała żadnych pierwotnych funkcji, nie stanowiła elementu większej całości. Graffiti nie jest, jak ornament, związane z formą architektoniczną:

Autorzy graffiti ślizgają się [...] po ścianach, w ogóle ich nie widząc. Oblepiają wrzutami i tagami mury, filary, kolumny – jakby kleili do nich strzępy gazet. Graffiti jest z natury pasażerem na konstrukcji miasta, ma tkankę obcą jej budowlom⁴⁶.

Ten sam autor, Andrzej Osęka, w innym miejscu pisze:

To nie fresk we wnętrzu ani *panneau* dekoracyjne starannie wkomponowane w płaszczyznę elewacji, o tematyce zgodnej z charakterem pałacu, kamienicy czy świątyni. Nie, to ślad pozostawiony przez intruza, produkt fantazji przypadkowego przechodnia⁴⁷.

Niejednokrotnie graffiti wręcz niszczy, zaciera formę architektoniczną poprzez przykrycie okien, elementów konstrukcyjnych czy ornamentalnych⁴⁸. Można powiedzieć, że ten rys graffiti niewiele ma wspólnego z *ut pictura poesis*, a jednak brak zrozumienia czy chęci odczytania języka architektury – podziałów, funkcji, kompozycji – zbiega się z subkulturową izolacją polegającą szczególnie na własnym, hermetycznym języku i trudnym do odczytania piśmie. Jakby dwa sposoby mówienia reprezentujące dwa światy zderzały się tu ze sobą, nie znajdując żadnego porozumienia, walcząc o swoje prawo do widzialności.

Wspomniałam przed chwilą o „bojowej retoryce” graffiti. Polega ona na specyficznym nazewnictwie. Pochodzące z angielskiego slangu określenia: *bombing* (bombardowanie), *hard core*, *burn* („spalić”, czyli zrobić najlepszy wrzut), *battle* (pojedynek writerów), *thrashing* (zamalowanie, zniszczenie np. wnętrza pociągu) czy spolszczone: „wrzut”, „najazd na ulicę” – mają charakter bojowy czy wręcz militarny. Dodatkowo takie wrażenie wzmacniają pewne rekwizyty – strój (spodnie z dużą liczbą kieszeni, bluza z obowiązkowym kapturem, wszystko w kolorach maskujących – szarościach, czerni), maska, a przede wszystkim broń: puszka far-

⁴⁶ Andrzej Osęka, *Jaskrawa inwazja*, „Gazeta Wyborcza” 2011, 21–22.04., s. 18.

⁴⁷ Andrzej Osęka, *Spowiedź uliczna*, [w:] Ryszard Gregorowicz, Jacek Waloch (opr.), *Polskie mury. Graffiti. Sztuka czy wandalizm*, Comer, Toruń 1991, nlb. Podobne wrażenia opisuje Baudrillard w cytowanym już eseju *Kool Killer...*, s. 108.

⁴⁸ Tak było w przypadku pierwszych amerykańskich graffiti malowanych na pociągach. Zarząd kolei zgodził się na malowanie wagonów, jeśli writerzy nie będą zamalowywać okien. Ci jednak nie wytrzymali zbyt długo i po złamaniu umowy rozpoczęli wojnę z koleją.

by, której końcówka zastępuje cyngiel pistoletu⁴⁹. Staje się ona zresztą głównym atrybutem graffiti, częstym motywem ikonograficznym. Z drugiej zaś strony ten nastrój walki uwidacznia się w samej formie obrazów. Począwszy od opisanego już inwazyjnego, zaborczego traktowania powierzchni, poprzez dynamiczny krój liter, intensywne barwy, aż po elementy przedstawieniowe. Nie musimy czytać napisów, by zrozumieć, co mają nam do powiedzenia. Słowa bez znaczenia, zbiory liter, nagle ożywają i – jakby spersonifikowane – zaczynają wyrażać emocje, wchodzić pomiędzy siebie w jakieś relacje, nawet coś opowiadać. Nic więc dziwnego, że tę formę graffiti nazwano *wild style* – „dziki styl”. Litery stają się w bardziej dopracowanych dziełach (tzw. *piece* – od *masterpiece*) abstrakcyjnymi, barwnymi plamami (il. 3). W dużych kompozycjach o skomplikowanej budowie widać wyraźnie dążenie do abstrakcji, co potwierdza choćby umieszczanie w obrębie obrazu lub poza nim osobnego, wyraźnego tagu, który pełni funkcję sygnatury artysty lub całej grupy⁵⁰.

Można by dla zrozumienia owego pędu ku abstrakcji przypomnieć teorię Wilhelma Worringera, który wyjaśnienia abstrakcyjnej twórczości człowieka pierwotnego szukał w lęku, alienacji i niemożności zrozumienia świata⁵¹. Uniwersum, w jakim przyszło żyć młodym writerom, może być równie groźne i wrogie jak dla człowieka pierwotnego⁵². Społeczeństwo masowe pozbawia ich indywidualnej tożsamości, więc w świecie niepewności i zmiany starają się swoim napisom nadać formę odrealnioną⁵³. Zwłaszcza nielegalne, anarchizujące graffiti

⁴⁹ Nie bez przyczyny w opowieściach writerów powtarzają się słowa „adrenalina”, „wyczyn”, „popis”, „sprawdzenie się”. To cechy „męskiej”, niebezpiecznej zabawy, jaką może być graffiti. Dlatego graffiti jest także w kręgu zainteresowań badaczy gender. Por. Nancy Macdonald, *The Graffiti Subculture: Youth, Masculinity and Identity in London and New York*, Palgrave Macmillan, New York, 2001.

⁵⁰ Tristan Manco używa tu określenia „street logo” – o czym będzie jeszcze mowa w następnym rozdziale.

⁵¹ Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Munich 1908.

⁵² Wystarczy przytoczyć fragment tekstu z hip-hopowego utworu, by ukazać, jak młodzi ludzie mogą postrzegać swój świat: „Nasze miasta są gwałcone przez przemoc, [...] żyjemy w betonowym szalecie, który cuchnie. Duże miasta dużym smrodem, małe miasta małym, który też będzie duży. Życie o godność sprowadzona do rynsztoka [...] sucha i twarda jazda bez miłosierdzia”. Cyt. za: Anna Kondracka-Zielińska, *Obraz młodego pokolenia w wybranych tekstach hip-hopowych (na podstawie utworów grup O.S.T.R. i Kaliber 44)*, „ALBO albo. Problemy psychologii i kultury” 2004, nr 4, s. 147.

⁵³ Taką myśl sformułowałam w 2008 r. w wystąpieniu na konferencji *Czas przestrzeni* w Krakowie. Dziś zdecydowanie uważam, że nie jest ona adekwatna do obecnej sytuacji street artu i graffiti na świecie. Por. Agnieszka Gralińska-Toborek, „*Al my city in graffiti*” – czyli bombardowanie przestrzeni miejskiej, [w:] Krystyna Wilkoszewska (red.), *Czas przestrzeni*, Universitas, Kraków 2008, s. 43.

może nosić takie znamiona. Wydaje się jednak, że retoryka zagrożenia, buntu i alienacji już przebrzmiała w wyniku zainteresowania sztuką miejską sporej części społeczeństwa, mediów masowych, a nawet władz miejskich z jednej strony, a rozwoju karier artystów z drugiej. *Wild style* dziś jest więc raczej popisem umiejętności, *techné* doprowadzonym do perfekcji, zabawą kształtem, formą i kolorem oraz świetną wizytówką promocyjną dołączaną do portfolio.

Choć każdy twórca stara się stworzyć swój niepowtarzalny, oryginalny styl, istnieją pewne wspólne elementy układające się w regułę graffiti, którą można chyba nazwać *horror vacui*. To pojęcie określające „tendencję w sztuce do całkowitego wypełniania pola powierzchni przedmiotu”⁵⁴ wykorzystywane jest głównie przy opisie sztuki dawnej (m.in. średniowiecznej i manierystycznej). W przypadku graffiti jest ono nie tyle, jak brzmi dosłowne tłumaczenie, lękiem przed przestrzenią, ale ścisłym, „nieprzepuszczalnym” zawłaszczeniem owej przestrzeni. *Horror vacui* dotyczy całej kompozycji; writer zwykle nie pozostawia skrawka tła wewnątrz, światło w literach także wypełnia kolorem lub innymi elementami. Ta płatanina wyraźnie odcina się od podłoża. Litery są zawsze zamknięte konturem, często podwójnym, a dodatkowo napis zwykle ma swoje własne tło. W większości graffiti litery są ujęte w perspektywie linearnej, dając złudzenie trójwymiarowości i wychodzenia poza płaszczyznę tła. Niejednokrotnie odrębność zaznacza się za pomocą efektu tak często spotykanego w komiksie – ekspresyjnego konturu imitującego wybuch⁵⁵. Ten synestezyjny zabieg sugeruje wyrwanie z płaszczyzny samego rysunku. Powierzchnia ściany jest pusta, płaska, statyczna i bierna – graffiti jest gęste, przesycone energią, daje wrażenie ruchu i przestrzenności. Arthur Jafa, filmowiec i krytyk, widzi w linii falującej, wielowarstwowej i przerywanej cechę wspólną dla graffiti, *breakdance* i rapowania⁵⁶. Linie są jakby wprawione w ruch poprzez niespodziewane załamania i poszarpania, utrzymują moc i energię dzięki swej płynności i falistości. Długie, skręcające się, gwałtowne i zamaszyste, kanciaste i połamane litery są pisane ekstremalną kursywą, sugerującą ruch do przodu lub do tyłu. Bywają podwójnie lub potrójnie „cieniowane”, tak by sugerować siłę, energię bijącą od centrum, jakby pisane słowa poruszały się horyzontalnie⁵⁷. Barwy są soczyste, nasycone, kontrastowe. Wykończenie stanowią bliki światła i błyski, które sprawiają wrażenie połysku i trójwymiarowości⁵⁸.

⁵⁴ Krystyna Kubalska-Sulkiewicz, Monika Bielska-Łach, Anna Manteuffel-Szarota (red.), *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s. 153.

⁵⁵ O sposobach „udźwięcznienia komiksu” zob. Paweł Gąsowski, *Wprowadzenie do...*, s. 228–259.

⁵⁶ Tricia Rose, *A Style Nobody Can Deal With...*, s. 410.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Wyjątkowym artystą, który wyszedł ze świata agresywnego graffiti, jest Eine. Porzucił on pisanie własnych tagów na rzecz pojedynczych liter bądź wyrazów malo-

Najbardziej zaś osobliwym i charakterystycznym elementem są zacieki (*drips*). Ten naturalny ślad spływającej farby, z początku znamionujący szybkość malowania i ostentacyjny brak wykończenia, stał się pożądanym efektem technicznym osiąganym za pomocą specjalnych markerów i farb. Zmiana charakteru i znaczenia zacieków – z buntowniczego i anarchicznego w ornament, ozdobę a nawet przejaw swoistej ekskluzywności, jest chyba najlepszym przykładem przejścia graffiti przez kulturę popularną⁵⁹.

Z drugiej strony trzeba zauważyć, że podłożem tego rodzaju twórczości nie jest sztuka wysoka, dawna czy awangardowa. To raczej komiks i kreskówka, produkty masowe, edukowały plastycznie twórców graffiti (il. 7, 8)⁶⁰. Gdy obok trójwymiarowych liter pojawiają się inne przedstawienia – elementy krajobrazu, portrety, kobiece akty – okazuje się, że tylko te malowane w stylu kreskówki – płaskie, uproszczone, okonturowane, o zmienionych proporcjach, dowcipne – prezentują się dobrze. Wiele prób przedstawień realistycznych to naiwny fotorealizm rażący sztucznością, niedokładnością i amatorstwem, o niskich walorach malarzkich, często z błędnymi proporcjami i perspektywą. Oczywiście nie wspominam tu o typowym malarstwie 3D – iluzji nawiązującej do manierystycznych anamorfóz – które wymaga sporej wiedzy technicznej i nie lada umiejętności. Chodzi tu raczej o taki realizm, który w sposobie obrazowania zbliża graffiti do malowideł na karoserii ciężarówek i motocykli, tatuaży i malowania na ciele⁶¹ oraz obrazów ulicznych portrecistów, a nawet kiczu religijnego, czyli tego, co w języku angielskim można nazwać terminem *lowbrow* – złym smakiem, o którym pisałam już w pierwszym rozdziale⁶².

wanych wyraźnym, typograficznym liternictwem. Jak pisze Rafael Schacter, „zachowując graffitiarską obsesję na punkcie liter, stworzył bardziej otwartą praktykę, która przemawia do szerszej publiczności”. Rafael Schacter, *The World Atlas of Street Art...*, s. 148.

⁵⁹ Artystą najbardziej kojarzonym z zaciekami jest Craig Costello, pseudonim KR, który eksperymentując z różnymi markerami, stworzył swój rozpoznawalny styl, a następnie rozpoczął produkcję markerów i innych narzędzi malarskich. Jego firma współpracuje z największymi korporacjami, zacieki i logo Krink zobaczyć można na butach marki Nike, kurtkach i spodniach marki Levi Strauss, galanterii skórzanej marki Coach, butelce wódki Absolut, a nawet samochodach Mini Cooper marki BMW. Por. <http://www.craigcostello.nyc/> (dostęp: 22.08.2018).

⁶⁰ Nie zmienia to jednak faktu, że wielu z nich już w trakcie swojej kariery ukończyło studia plastyczne i obecnie zawodowo zajmują się plastyką, świadcząc usługi w zakresie projektowania, ilustracji, typografii czy malowania na zamówienie.

⁶¹ Niezwykle modne stało się ostatnio malowanie liter graffiti na kobiecych ciałach.

⁶² Terminu tego używam tu w szerszym kontekście, nie zaś jako określenia nurtu w sztuce (*Lowbrow Art Movement*), związanego z undergroundem lat 90. i pismem „Juxtapoz”.



Il. 7. Ściana domu w dzielnicy Shoreditch w Londynie



Il. 8. Peeta, mural D w trakcie malowania, Łódź 2018

Niewątpliwie w dzisiejszych czasach trudno mówić o kiczu czy złym smaku, nie mając żadnych punktów odniesienia, żadnych kryteriów oceny, dzięki którym jednoznacznie można by go ocenić i tak zaklasyfikować. Odkąd zatarły się granice pomiędzy sztuką wysoką i niską, a artyści z wdziękiem i przemyślnością posługują się kiczem, afirmując go lub drwiąc z niego, przestaliśmy oceniać go negatywnie. Jak zauważa Małgorzata Bacińska: „W dobrym guście pozostaje oglądanie rzeczy w złym guście i podczas gdy artyści bezwstydnie igrają z kiczem, odbiorcy zabawiają się w to, kto lepiej go odkontekstualizuje”⁶³. Ten rodzaj świadomej gry z kiczem zwykle spotkać można w street arcie, w sztuce graffiti z kolei często pojawia się kicz w rozumieniu potocznym, czyli taki obraz, który „zaspokaja potrzeby estetyczne w sposób łatwy, płytki i niewymagający kompetencji odbiorczych”⁶⁴, a jednocześnie objawia się słabą techniką malarską przy zbyt wysokich aspiracjach. Często zdarza się, że artyści graffiti przechodzą od liter do „charakterów” (postaci), chcąc podnieść swój status w środowiskowej hierarchii. Jest to jednak ryzykowne, gdyż dopiero wtedy przechodzą sprawdzian ich artystyczne kompetencje. Co ciekawe, graffiti oparte na literactwie jest w stanie zachwycić także odbiorcę o niezwykle wysokich wymaganiach estetycznych, malowane zaś sprayem portrety zwykle pozostawiają wiele do życzenia.

Może warto tu odwołać się do kanonicznego już, ale i wiele razy skrytykowanego artykułu Clementa Greenberga *Awangarda i kicz*⁶⁵, w którym autor starał się utożsamić wysoką sztukę z abstrakcją, a realizm z kiczem. I nie o technikę i sprawność tu chodziło, wszak Greenberg sięga do przykładów największych mistrzów – jak Ilja Riepin – ale o łatwość odbioru. Gdy litery graffiti tworzą skomplikowaną albo zaskakującą formę, gdy są zdeformowane, osłabiają intensywnością barw – działają jak dzieła abstrakcyjne. Gdy więc graffiti pozostaje na granicy pisma i obrazu – może dawać odbiorcom prawdziwą satysfakcję estetyczną. Ani odczytanie tekstu – tagu, ani też rozpoznanie mimetycznego obrazu nie daje nam takiej przyjemności. „Przeważnie nie chodzi o to, żeby człowiek to odczytał, tylko dostrzegł to piękno. Chodzi o wizualne nastawienie”⁶⁶ – to słowa jednego z writerów. Graffiti stało się więc sztuką do oglądania. Jeśli prowadzi ono jakąś narrację, to jest ona dostępna tylko wizualnie. Trafnie zauważa Amos Klausner, że jest w graffiti coś nierzeczywistego, perfekcyjna technika trójwymiarowości zapożyczona z grafiki komputerowej przenosi te układy liter, ożywionych, ale niemożliwych do połączenia

⁶³ Małgorzata Bacińska, *Casus kiczu...*, s. 10.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 10, przypis 3.

⁶⁵ Clement Greenberg, *Awangarda i kicz*, [w:] idem, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, tłum. Grzegorz Dziamski, Maria Śpik-Dziamska, Universitas, Kraków 2006.

⁶⁶ Cyt. za: Joanna Rychała, *Ucieczka, bunt, twórczość. Subkultura hip-hopowa w poszukiwaniu autentycznego stylu życia*, Impuls, Kraków 2005, s. 104.

z osobistym doświadczeniem, w jakiś inny wymiar, w świat fikcji⁶⁷. To właśnie dobrze skonstruowana trójwymiarowość zamienia ornamentálną, płaską płótninę w malarski konkret. Specjalizujący się w optycznej iluzji artyści przekształcają swoje tagi w przestrzenne kompozycje dające wrażenie zrealizowania się, uprzedmiotowienia liter. Zaprzeczają one słusznemu skądinąd stwierdzeniu Maryli Hopfinger, iż:

Kanon iluzjonistyczny źle znosi zderzenie słowa i obrazu, ponieważ narusza ono spójność przedstawienia. Dlatego współistnienie tych odmiennych znaków w jednej strukturze stało się dla estetyki iluzjonizmu prawdziwym problemem: inskrypcje, banderole, napisy rugowane są poza ramę obrazu [...] ⁶⁸.

Oczywiście wtedy, gdy słowo, pochodzące z innego systemu przedstawiania, odwołującego się do naszej wyobraźni, a nie wzroku, zaczniemy traktować jako przedmiot wizualny – razi nas jego dwuwymiarowość. Może zresztą dlatego tak popularnym połączeniem słowa z obrazem jest komiks z płaskim rysunkiem. Gdy jednak litery nabierają trójwymiarowości – zaczynają przedstawiać siebie w iluzjonistycznej, trójwymiarowej przestrzeni. Słowo, które składa się z tak ujętych liter, przede wszystkim prezentuje siebie jako przedmiot, a mniej swoje znaczenie⁶⁹. Sergio Odeith maluje swoje „anamorficzne” tagi na dwóch ścianach przylegających do siebie pod kątem 90°, pozorując wypełnienie tej przestrzeni przez trójwymiarowe napisy. Właściwie nie mamy tu już żadnej wątpliwości, że same litery są tylko pretekstem do nawiązania gry z widzami, do przedstawienia sztuczki. Podobnie jest w twórczości Daima, który także tworzy iluzjonistyczne przekształcenia swojego tagu. Tą drogą ku realizacji tagu jako czegoś konkretnego poszedł jeszcze dalej inny artysta zajmujący się napisami 3D o pseudonimie Peeta (il. 8). Jego litery mają mieć z założenia rzeźbiarski charakter i spełnia się to najpierw w iluzji malarskiej, a następnie w rzeczywistych kompozycjach rzeźbiarskich. Sam artysta o swojej twórczości pisze:

⁶⁷ Amos Klausner, *Bombing Modernism: Graffiti and its Relationship to the (Built) Environment*, „Core 77: Industrial Design Magazine”, online: http://www.core77.com/reactor/04.07_klausner.asp (dostęp: 11.03.2013).

⁶⁸ Maryla Hopfinger, *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, PWN, Warszawa 1993, s. 14.

⁶⁹ Armando Petrucci użycie „znaków graficznych, liter alfabetu jako czystych struktur figuralnych, które – już bez pozornego lub dominującego znaczenia werbalnego – przyjmuje się jako podstawowy element wizualny kompozycji” nazywa przejściem od *ut pictura poesis* do *ut scriptura pictura*. Przejawem tego nurtu ma być kaligrafia abstrakcyjna. Prace Peety także można by nazwać kaligrafią abstrakcyjną, gdyż jego pismo staje się iluzyjnym obrazem, a samo słowo „tag” niewielkie ma tu znaczenie. Armando Petrucci, *Pismo...*, s. 190.

W mojej pracy staram się realizować rzeźbiarską jakość poszczególnych liter, a mianowicie tych, które tworzą mój własny przydomek: Peeta. Łamię ich postać typograficzną, stylizując ich kształt i objętości, wychodząc poza ich zwykłe funkcje semantyczne. Tak więc mój własny napis doprowadzam do miejskiej płynności, gdzie słowa są ciągle wyrywane ze swoich własnych historii, ponownie dostosowane do idiomu i gestów z ulicy. Ostateczny wynik pochodzi z fuzji tradycyjnego napisu i trójwymiarowego stylu, który rodzi unikalny rodzaj wizualnego rytmu stworzonego przez przecinające się linie między sekcjami stożkowych, cylindrycznych i krętych powierzchni⁷⁰.

Warto zwrócić uwagę w tej wypowiedzi na sposób rozumienia miejskiego charakteru napisów. Słowa wyrwane z własnych historii (autor używa określenia *ruptured*, co bardziej oznacza zerwanie, złamanie) to właśnie tagi, napisy graffiti, ale i reklamy, ogłoszenia, informacje. Miejskie napisy nie mają zbyt długiego żywota, jeśli nie są częścią architektury: doraźne, załatwiające czyjeś interesy, załączane, przerabiane, niszczone, zrywane. Wystarczy przypomnieć sobie, jak wyglądają plakaty wyborcze – najpierw naklejane gdzie tylko się da, potem zaś zrywane, łopoczące na wietrze, poniewierające się. Słowa w mieście nie przypominają tych zapisanych w księgach, nawet jeśli są pięknie wykaligrafowane lub profesjonalnie zaprojektowane. Nie są pieczołowicie chronione i przechowywane ani z szacunkiem odczytywane i interpretowane. Wystawione na działanie miejskiego życia walczą ze sobą o naszą uwagę, o przelotne spojrzenie, a nie o zrozumienie. Nie oznacza to jednak, że artyści nie próbują pozostawiać na ścianach słów, które przebijają się do świadomości przechodniów poprzez swoją bezpośredniość, błyskotliwość, sugestywność czy poczucie humoru – a przede wszystkim poprzez współdziałanie z obrazem.

Miejska emblematyka⁷¹

Współdziałanie obrazu ze słowem na zasadzie uzupełniania się i równowagi to taki układ, w którym obraz nie jest tylko ilustracją do tekstu, a słowo nie jest tylko podpisem pod obrazem. Takie sprzężenie, gdzie niemożliwy jest spójny odbiór dzieła bez rozpoznania napisu, jak i obrazu, było podstawą nowożytnej emblematyki, a współcześnie najbardziej widoczne jest w sztuce komiksu. Ten rodzaj korelacji jest dziś także składową twórczości wielu artystów street artu bądź

⁷⁰ Por. <https://www.peeta.net/about/> (dostęp: 22.08.2018).

⁷¹ Podrozdział ten jest rozwinięciem mojego artykułu: *Street art – współczesne formy „ut pictura poesis”*, [w:] Danuta Bienkowska, Anna Lenartowicz (red.), *Tajemnice rozwoju. Materiały z konferencji 10–12 maja 2008*, Archidiecezjalne Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 2009, s. 107–124.

też istotą poszczególnych dzieł. Warto więc odwołać się do teorii emblematyki, by pokazać zasadę działania niektórych współczesnych form sztuki w przestrzeni miejskiej, co, mam nadzieję, wcale nie będzie anachronizmem i może wpłynąć na recepcję street artu oraz ukazać jego zakorzenienie się w sztuce.

Nowożytnie emblematy były kompozycjami zawierającymi rysunek (*imago* – pojedyncze przedmioty lub postacie ludzkie w bardziej rozbudowanych scenach), motto (sentencja, *lemma*) oraz dłuższy opis-komentarz, zwykle w formie wierszowanej (subskrypcja, epigramat)⁷². Zestawienie tych trzech elementów opierało się przede wszystkim na grze znaczeń, zawiłych lub dowcipnych skojarzeń i tworzyło osobliwą grę intelektualną. Emblematy nie stanowiły jednak zwykle osobnych dzieł, lecz były szeroko rozpowszechnione w sztuce użytkowej – zdobiły tapiserie, meble, naczynia, sygnety i pieczęcie oraz znaki wydawnicze⁷³. Wartość estetyczna i artystyczna tej swoistej „użytkowej” sztuki cechowało duże zróżnicowanie, zwykle strona wizualna była słabo dopracowana graficznie i nieefektywna⁷⁴. Emblematy odgrywały rolę perswazyjną, przekonywały do pewnych idei, propagowały określone zachowania, były traktowane jako sposób przekazywania wiedzy. Powstawały zwykle na konkretne zamówienie władcy, fundatora, władz kościelnych czy ugrupowań religijnych⁷⁵. Od początku, czyli od 1531 roku, gdy Andrea Alciati wydał swoją *Emblematus libellus*, cieszyły się ogromną popularnością i z rozrywki dworskiej szybko zamieniły się w ludyczną zabawę⁷⁶. Janusz Pelc, niekwestionowany autorytet w dziedzinie badań nad em-

⁷² Słownik terminologiczny sztuk pięknych..., s. 101. Por. Janusz Pelc, *Słowo – obraz – znak. Studium o emblematyce w literaturze staropolskiej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973.

⁷³ Sam źródłosłów (*emblema* w grece miało oznaczać wstawkę, ozdobę, a także szczepkę, szlachetną gałązkę wszczepioną w dzikie drzewo) wskazuje, że emblemat nie jest samodzielny, ale ma funkcję uszlachetniającego dodatku. Por. Roman Krzywy, *U genezy emblematyki*, Pasaż Wiedzy Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, online: http://www.wilanow-palac.pl/u_genezy_emblematyki.html (dostęp: 22.08.2018).

⁷⁴ Dlatego emblematyka budzi większe zainteresowanie literaturoznawców niż historyków sztuki, uważana jest także przez niektórych za gatunek *stricto* literacki. Por. Roman Krzywy, *U genezy...*

⁷⁵ Bardzo popularne w czasach kontrreformacji były protestanckie i katolickie książki i pojedyncze druki z kompozycjami emblematycznymi.

⁷⁶ „Rozwojowi gatunku towarzyszyła tendencja do ogarniania emblematycznym opisem coraz to szerszego spektrum spraw człowieczych. W samej metodzie takiej de-skrypcji tkwiła prowokacja do reinterpretacji komponentów alegorii, do łączenia ich w nowe związki i kojarzenia z nową tematyką. Była to strawa, którą dawni moralisci i poeci, ci wielkiego i ci mniejszego formatu, chętnie karmili swe umysły, długo inspirując malarzy, architektów czy panegirystów aż po kres emblematyki w XVIII stuleciu, kiedy to wyobraźnia alegoryczna zaczęła razić umysły hołdujące racjonalizmowi i dyscyplinie

blematyką, zauważa, że choć w wieku XVIII tendencja zmierzająca do jedności sztuk słabnie w sztukach wysokich, to zachowuje się w domorosłej kulturze szlacheckiej, w panegirykach oraz popularnej, ludycznej kulturze festynów i związanych z nimi kompozycjach literacko-plastycznych⁷⁷.

Współczesna sztuka street artu przynosi niezmierzoną liczbę prac łączących słowo z obrazem – żartobliwych rysunków opatrzonych komentarzem bądź odwrotnie, różnorodnych hasel zwizualizowanych za pomocą obrazów. I choć zwykle nie mają one konstrukcji trójczęściowej jak emblematy, to pozwolę sobie je tak nazywać, w odróżnieniu od zwykle używanej nazwy *street logo*.

Charakterystykę *street logo* znajdujemy w książce Tristana Manco o tym samym tytule:

Tag jest małą reklamą dla artysty – logo dla ego. [...] Logo jest unikatowym symbolem czy projektem, który reprezentuje firmę albo osobę. Jeśli artysta tworzy i powtarza obraz jako sygnaturę, często wystarczy, że jest to liczba 6, wielki pączek albo dłoń – to staje się on tagiem lub logo. [...] Te nowe znaki są malowane sprayem, rysowane, odbijane, naklejane w unikalnej estetyce każdego z artystów. [...] W przeciwieństwie do tagów te nowe „logo-tag” i obrazy ikoniczne nie naśladują stylowych elementów, które były wcześniej. [...] W miarę jak handlowe znaki tracą blask, a miasta zaczynają wyglądać tak samo, uliczne znaki graffiti i logo stają się symbolem indywidualności, spełniającym podstawowe dążenie człowieka, aby zostawić ślad na świecie⁷⁸.

Zdając sobie sprawę, że termin „logo” przede wszystkim kojarzy się z wielkimi korporacjami, Manco używa go mimo to, choć wskazuje, iż są to znaki markowe samych artystów. Rozbudowane prace graffiti czy wielkoformatowe murały są przez artystów podpisywane za pomocą tagów albo znaków, dzięki którym autor jest identyfikowany. Właściwie łączą one graffiti i street art z dawną tradycją artystyczną, zgodnie z którą sygnatury, podobnie zresztą jak wcześniej gmerki kamieniarskie, były znakami rozpoznawczymi autorów⁷⁹. Sygnatura Aryza, M-City czy grupy Etam to już nie tagi nawiązujące do pisma, ale raczej

klasycznej”. Roman Krzywy, *Rozwój sztuki emblematycznej*, Pasaż Wiedzy Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, online: http://www.wilanow-palac.pl/rozwoj_sztuki_emblematycznej.html (dostęp: 22.08.2018).

⁷⁷ Zob. Janusz Pelc, *Słowo – obraz – znak...*, s. 66.

⁷⁸ Tristan Manco, *Street Logos*, Thames & Hudson, London–New York 2004, s. 43.

⁷⁹ „Gmerk – znak kamieniarski umieszczony na powierzchni kamienia jako sygnatura autora dzieła lub dla celów rozrachunkowych za wykonaną pracę. [...] Od zwykłego gmerku należy odróżnić znak mistrza, umieszczony czasem na tarczy na widocznym miejscu wznoszonej przez niego budowli”. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych...*, s. 134–135.

starannie zaprojektowane formy graficzne bazujące na typografii. Podobnie jak opisywane przez Manco nienawiązujące do liter znaki ikoniczne, pełnią one rolę logo artysty – znak jego „marki”, który towarzyszy większej kompozycji albo występuje samodzielnie jako ślad obecności pozostawiony przez autora. Określenie „logo” pozostawiłabym więc tylko dla tego rodzaju pojedynczych podpisów czy obrazkowych sygnatur, bez względu na to, czy występują pojedynczo, czy są składnikiem większej kompozycji. Dla tych zaś kompozycji, w których skład wchodzi słowa i obrazy (mogące mieć także postać logo), rezerwuję termin „emblemata”.

Oczywiście i to określenie należy traktować umownie, współczesne prace street artu nie spełniają bowiem sztywnych wymogów gatunkowych. Zresztą dziś w sztuce, po doświadczeniu awangardy, „klasyczność gatunku” nie jest żadnym wymogiem. Gdybyśmy chcieli znaleźć w takiej kompozycji motto, epigramat i *imago*, prawdopodobnie pozostałyby nam tylko przykłady niektórych reklam. To w nich pojawiają się nośne hasła, wierszowane opisy produktu (w wersji radiowej czy telewizyjnej często w formie piosenki) i obrazy⁸⁰. Emblematy nowożytnie nie promowały jednak produktów, lecz idee⁸¹. Podobnie jest z wieloma pracami street artu. Jedne są tylko żartem czy dekoracją, inne zaś przekazują ważne treści – polityczne, ekologiczne czy społeczne – za pomocą sprzężonego ze sobą obrazu i słowa. Zwykle nie posiadają epigramatu czy jakiegś innej rozwiniętej formy literackiej, hasła w nich użyte są raczej zwięzłe i trafne, zdarzają się też bardzo poetyckie. Właśnie celność tych sformułowań, które nie tylko opisują świat, ale i nawołują, pobudzają czy upominają, pozwala porównać je do motta towarzyszącego emblematowi.

Jako przykład tego typu emblematycznej aktywności artystycznej chciałabym najpierw podać szablony powstające w Polsce pod koniec lat 80. ubiegłego wieku. Dla wielu uchodzą one za źródło polskiego street artu i są oryginalne w skali świata⁸². Należały one do jednego z wielu przejawów kultury niezależnej lat 80., obok politycznych napisów, muzyki punkrockowej, prasy i literatury dru-

⁸⁰ Por. Agnieszka Gralińska-Toborek, *Reklama jako alegoria współczesna – przyczynek do estetyki stosowanej*, [w:] Ewa A. Jagiełło, Paweł Schmidt (red.), *Kultura i rynek. Interdyscyplinarne szkice humanistyczne*, e-naukowiec, Lublin 2013, s. 13–27, online: http://e-naukowiec.eu/wp-content/uploads/2013/10/Kultura_i_rynek.pdf#page=13 (dostęp: 22.08.2018).

⁸¹ Chociaż, jak udowadnia Naomi Klein, dziś wielkie korporacje nie reklamują już produktów, ale styl życia wykreowany przez daną markę. Por. Naomi Klein, *No logo*, tłum. Hanna Jankowska, Katarzyna Makaruk i in., Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 2014.

⁸² Trzeba jednak zaznaczyć, że w wielu miejscach na świecie, gdzie w sposób bardzo ograniczony można wyrażać niezgodę na sytuację społeczną i polityczną, pojawiają się podobne prace, np. w Turcji czy Egipcie. O słynnym szablonie *Blue Bra* Bahii Shebab piszę w rozdziale IV.

goobiegowej czy podziemnego teatru⁸³. Był to ruch spontaniczny, niezaangażowany w *stricte* polityczną opozycję i nieujęty w żadne organizacyjne ramy. Młodzi ludzie, reagując spontanicznie na oficjalne slogany propagandowe i uważając się za głos narodu, wypowiadali się wprost na murach w sposób ironiczny, dowcipny, zuchwały. Były to nie tylko napisy, ale często także rysunki z odpowiednim słownym komentarzem. „Partyzanckie” warunki zmuszały ich twórców do szybkiego działania, dlatego najlepszą techniką okazał się szablon. Graficzna technika szablonu narzuca uproszczoną formę rysunku, ale i napisu. Szablon wycinany z kartonu lub trwalszej kliszy RTG i odbijany na ścianie za pomocą farby w sprayu, pędzla lub wałka był zwykle dwukolorowy, operował tylko barwą farby oraz tła⁸⁴. Musiał być przede wszystkim zwięzły i czytelny, czemu służyło użycie uzupełniających się wzajemnie obrazu i rysunku. Napis „Pan tu nie stał” sam w sobie byłby tylko powtórzeniem zwrotu należącego do języka potocznego w czasach PRL-u, dopiero rysunek dopełniał żart zawarty w tym szablonie, gdyż zdanie wpisane w komiksowy dymek wypowiada reprezentant subkultury punkowej do stojącego na kolumnie króla Zygmunta. Inny slogan minionych lat: „Rodacy do pracy”, przewrotnie uzupełniono rysunkiem zamaskowanego mężczyzny w długim płaszczu i kapeluszu, malującego na murach farbą w sprayu. Znakiem czasu może być porównanie dwu szablonów pozostających w podobnej erotyczno-społecznej tematyce. Jeden z lat 80., podpisany przez Towarzystwo Malarzy Pokojowych⁸⁵, przedstawiający nagą parę i opatrzony hasłem „Stomil przyszłością narodu”, kwestionował skuteczność ówczesnej antykoncepcji. Na współczesnym szablonie obok pytania „Gdzie są młodzi mężczyźni?” widnieje rysunek duchów przypominających prezerwatywy, co ma wskazywać na skutki uboczne postępu. We wszystkich przywołanych przypadkach tylko odczytanie obu elementów, słowa i obrazu, pozwala na uchwycenie zawartej w nich ironii.

Jeszcze ciekawszym przykładem owego współdziałania jest znany szablon „Hollylódź” Krzysztofa Raczynskiego (il. 9). Nad napisem – trawestacją nazwy Hollywood – widnieje dymiący komin i palma. Warto zatrzymać się nad tym wizerunkiem jednego z największych ośrodków przemysłowych w PRL, zwanego sza-

⁸³ Wśród wielu publikacji, które ostatnio ukazują się na ten temat, można znaleźć serię „Rok Kultury Niezależnej” wydaną przez Instytut Pamięci Narodowej, której poszczególne tomy poświęcone są muzyce, prasie, teatrowi, kulturze „przykościelnej” oraz graffiti: Ewa Chabros, Grzegorz Kmita „Patyczak”, *Graffiti w PRL*, Instytut Pamięci Narodowej, Wrocław 2011.

⁸⁴ Krzysztof Raczynski, działający we Wspólnocie Leeeeżec w Łodzi, opisuje, jak tworzył szablony: „Technika kopiowania ze zdjęć polegała na tym, że przykładano się coś przezroczystego do zdjęcia i wycinało czarne miejsca, a zostawiało białe – w sumie to bardzo proste i nie trzeba było mieć jakichś szczególnych talentów artystycznych”. Ewa Chabros, Grzegorz Kmita „Patyczak”, *Graffiti w PRL...*, s. 156.

⁸⁵ Autorem pracy jest Rafał Grunt.

rym miastem „fabryk i kominów”, słynącego z przemysłu włókienniczego zatrudniającego w fatalnych warunkach tysiące kobiet. Jednocześnie w Łodzi ma swoją siedzibę znana na całym świecie Szkoła Filmowa. Szablon zawierał więc w sobie wiele znaczeń. Sam napis – słowna figura retoryczna polegająca na aluzji „opartej na podobieństwie wyrazu użytego do innego, na który chcę się wskazać”, czyli annominacja lub inaczej paronomazja⁸⁶ – może odnosić się jeszcze do związków miasta z filmem, a także z nadziejami na karierę, jakie budzi skojarzenie z Hollywood. Gdy jednak widzimy go, jak wkomponowuje się w krajobraz fabryczny z absurdalnie wyrastającymi palmami – rozumiemy ironię. Tylko współgranie obrazu ze słowem mogło w tak celny sposób scharakteryzować sytuację tego miejsca, które nie jest „szczęśliwym” miastem, w którym spełniają się marzenia.



Il. 9. Krzysztof Raczyński, szablon *Hollyłódź*

Innym przykładem na tak spójne uzupełnianie się tekstu i obrazu może być szablon Krzysztofa Bożka *Po'wolne' myśli po kwasie* przedstawiający ślimaka z muszlą w kształcie mózgu⁸⁷. Już samo hasło oddaje krytyczny stosunek autora, wolność

⁸⁶ Stanisław Sierotwiński, *Słownik terminów literackich. Teoria i nauki pomocnicze literatury*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Łódź 1986, s. 27.

⁸⁷ Szablon ten, podobnie jak inne tu wymienione, został pokazany na wystawie „Dzika grafika” w Muzeum Plakatu, kwiecień–maj 2017. Wystawa ta pokazuje, iż ulotna sztuka ulicy z przełomu lat 80. i 90. ubiegłego wieku jest słabo udokumentowana i opisana. Pewne szablony i zdjęcia, które pozostały w zbiorach artystów i fotografików, wciąż

myśli zamykającego w cudzysłów, do zażywania narkotyków, jednakże dopiero rysunek oddaje pełnię ironii. Co ciekawe, szablon ten przywodzi mi na myśl jeden z emblematów ze zbioru wydanego w 1660 roku przez Andrzeja Maksymiliana Fredrę⁸⁸, ilustrujący przysłowie „Śpiesz się powoli”. Napisowi *Festina lente* towarzyszy tu obraz żółwia, na którego skorupie stoi uskrzydłona stopa – symbol Merkurego. Ten prosty koncept – zestawienie dwóch przeciwstawnych symboli: pośpiechu i powolności – był metodą tworzenia emblematów. Współczesne szablony robione są na podobnej zasadzie, stąd można wskazywać na ich podobieństwo do emblematów. Na potwierdzenie jeszcze garść przykładów: „Myślę, więc jestem tu” – taki napis towarzyszy rysunkowi „ludzika” zamkniętego za kratkami⁸⁹, „Nie oddycham już dla ciebie”⁹⁰ – szablon przedstawiający ścięte drzewo i stojącego obok ptaka, czy w końcu praca *Za mundurem panny sznurem* Dariusza Paczkowskiego ukazująca maszerującego żołnierza, za którym podążają dwie sylwetki kobiet z kosami.

Skojarzenie szablonów z emblematami rodzi się także na myśl o ich treści i funkcji. I jedno, i drugie miały konkretne przesłanie, były zaangażowane politycznie, moralnie, światopoglądowo⁹¹. Jeden z twórców szablonów, J. Alexander Sikora⁹², relacjonuje:

W latach osiemdziesiątych zajmowali się tym bardzo różni ludzie, w bardzo różnych celach, z bardzo różnych powodów. To jest medium uniwersalne i dające się zastosować w różnych przypadkach – od fajnej zadymy na ulicy do propagowania nieomal filozoficznych i ideowych treści, co właśnie my stosowaliśmy. W naszym przypadku szablon to był nośnik, pewien wehikuł dla koncepcji, które próbowaliśmy przedstawić społeczeństwu, obracających się wokół hasła pewnej rewolucji kulturowej, zmiany mentalności, zmiany pewnych postaw społecznych⁹³.

powtarzają się na wystawach, w albumach, na stronach internetowych. Ich liczba nie odzwierciedla mnogości wytworów tamtych czasów, które nagle pojawiały się na ścianach i równie szybko znikaly.

⁸⁸ *Scriptorum seu togae et belli notationum fragmenta* wydany w gdańskiej oficynie Jerzego Förstera. Por. opis ikonograficzny na portalu Polish Emblems, online: www.polishemblems.uw.edu.pl/index.php/pl/news/29-news-text-3#_ftn2 (dostęp: 22.08.2018) oraz Janusz Pelc, *Słowo i obraz na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Universitas, Kraków 2002, s. 252

⁸⁹ Szablon nieznanego artysty z lat 90.

⁹⁰ Szablon Rafała Fórmaniaka z 1990 r.

⁹¹ W wieku XVII rozprzestrzeniały się w Europie protestanckie zbiory emblematyczne o charakterze antypapieskim. Wiele szablonów z przełomu lat 80. i 90. miało charakter antyreligijny, a przede wszystkim antyklerykalny.

⁹² Co ciekawe, Sikora nie jest zwolennikiem późniejszego graffiti malowanego sprayem, które uważa za wandalizm. Por. Ewa Chabros, Grzegorz Kmita „Patyczak”, *Graffiti w PRL...*, s. 133.

⁹³ *Ibidem*.

Szablony początku XXI wieku, choć nadal niosą wielorakie przesłania, rzadko mają taką siłę przekazu. W większości przeistoczyły się one w ludyczną zabawę, podobnie jak osiemnastowieczne emblematy. Jak zauważa David Cox:

Nie wszystkie obrazy szablony są jawnie polityczne, ale dążą one do nawiązania psychicznego kontaktu z widzami za pośrednictwem surowych wizerunków opartych na znanych obrazach, często z kultury popularnej i rozrywki głównego nurtu, ale która oficjalnie zniknęła z radaru współczesnego krajobrazu medialnego⁹⁴.

Jednocześnie większość twórców *street artu* kontestuje kulturę masową, ujawniając jej mechanizmy i naświetlając zagrożenia. To także zbliża ich wytwory do nowożytnej emblematyki, która, jak pisze Janusz Pelc, była owocem „świadomego łączenia słowa i obrazu w określone związki i współdziałania mające służyć poznaniu i rozumieniu świata, wyjaśnianiu jego tajemnic, mechanizmów działania otaczającej człowieka i tworzonej przezeń rzeczywistości”⁹⁵. Szablon 3Fali z napisem „BSE kolejny przypadek dla ciebie i dla mnie” wymownie ilustruje problem choroby szalonych krów: litery skrótownicy przenikają przez przedziurawione głowy siedzących, stylizowanych sylwetek człowieka i krowy. Pomysł wnika głęboko w problem – choroba niszcząca mózg pochodzi od zwierząt, które hodujemy po to, by je zjeść. Hasło „dla ciebie i dla mnie”, jakby wyjęte z reklamy, nie jest tu tylko pastiszem, niesmacznym żartem, ale w zestawieniu z niemalże personifikującym ujęciem rogatego zwierzęcia, prawie bliźniaczo podobnego do postaci ludzkiej (kobiety), ujawnia ekologiczne poglądy obrońców zwierząt. Dodatkowo podkreśla to osiowa symetryczność kompozycji i łączący obie sylwetki napis.

Jeszcze jedno podobieństwo warto tu zaznaczyć. Koncept, dowcip oraz celność, tak hasła, jak i rysunku, były ważniejsze od technicznego poziomu prac. Właściwie nikt w tym czasie, jak twierdzi wielu twórców szablonów, nie uważał siebie za artystę, a swej twórczości za sztukę⁹⁶. Zwykle zresztą byli to bardzo młodzi ludzie, którzy nie mieli jeszcze żadnego plastycznego wykształcenia, choć niejednokrotnie spory talent. Nie liczyła się także indywidualność stylu i orygi-

⁹⁴ David Cox, *Sign Wars. The Culture Jammers Strike Back!*, UoM Custom Book Centre, Melbourne 2010, s. 62.

⁹⁵ Janusz Pelc, *Słowo i obraz na pograniczu...*, s. 9.

⁹⁶ Dariusz Paczkowski, animator kultury, działacz społeczny, twórca ruchu Trzecia Fala, wspomina: „Nie miałem wtedy w ogóle poczucia, że robię sztukę, chodziło tylko o przekaz treści, o zmanifestowanie sprzeciwu”. Tomasz Sikorski, Marcin Rutkiewicz, *Graffiti w Polsce 1940–2010*, Carta Blanca, Warszawa 2011, s. 75. Inny z ówczesnych twórców Rafał Rafalski wyjaśnia: „Czy uważaliśmy się wtedy za artystów? Myślę, że wtedy nikt nie rozważał tego w takich kategoriach. Bardziej chodziło o pewną aktywność, działanie, ekspresję – by zostawić jakiś ślad po sobie”. Ewa Chabros, Grzegorz Kmita „Patyczak”, *Graffiti w PRL...*, s. 164.

nalność. Często szablony były powielane przez wiele osób, trudno dziś ustalić ich twórców, ważna była treść, ilość i rozprzestrzenianie się obrazów. Rysunki nie były autorskie, ale kopiowane z czasopism, zdjęć, książek i wycinane w trwałym materiale. W tamtych czasach „partyzanckie” działanie wpływało na formę szablonów: niedbałe liternictwo, uproszczony rysunek, rozmazane kontury, nieporadną kompozycję. Forma liter, jak i rysunku przywoływała na myśl oficjalne, fabryczne oznakowanie. Podobnie zresztą dziś traktuje się szablony:

Graffiti szablonowe ściśle naśladują oficjalny tekst znaleziony w publicznych i prywatnych przestrzeniach zewnętrznych. Styl szablonu celowo kopiuje lub odzwierciedla użytkowe style literackie stosowane na opakowaniach w produkcji i przemyśle oraz w oznakowaniu publicznym. Oznacza to, że odbijany tekst i obrazy są zaprojektowane tak, by działać jak oficjalne, kierując naszymi zachowaniami w określony sposób. Graffiti szablonowe wypróbowuje swą siłę transformacyjną poprzez działanie naśladujące „to, co oficjalne”, ale jednocześnie sztydzi z niego, pomijając jego znaczenie dzięki artystycznemu zestawieniu obrazu i tekstu lub przebudowaniu i remiksowaniu rozpoznawalnych ikon, symboli i sformułowań⁹⁷.

Ówczesne prace swoją niedbałość zawdzięczały nie tylko brakom umiejętności ich twórców, ale także powszechnemu niedostatkowi materiału: farby, papieru, kleju. Dziś podobne cechy formalne sztuki szablonowej są już zamierzonym efektem, formą ekspresji, a wręcz stylizacją.

Natychmiastowość szablonowego obrazu, to znaczy widoczna szybkość jego umieszczania (krople farby, nierównomierne pozycjonowanie itd.), jest ważnym elementem jego przekazu. Zwykle podstawą szablonów jest wysokokontrastowa fotografia sławnej osoby lub istotnego obiektu kulturowego, a obraz jest zredukowany do dwóch tonów⁹⁸.

Nowożytnie emblematy także nie wyróżniały się zbyt precyzyjną czy wypracowaną grafiką, nie było jednak w tej niedokładności zamierzonego efektu formalnego. Był to raczej dowód na to, że aspekt intelektualny był w nich ważniejszy od estetycznego wrażenia.

Podobną formę współdziałania obrazu i słowa mają naklejki zwane wlepkami — małe kartki samoprzylepne z napisami, rysunkami, fotografiami⁹⁹. Wykonywa-

⁹⁷ Emily J. Truman, *The (In)Visible Artist: Stencil Graffiti, Activist Art, and the Value of Visual Public Space*, „Shift. Queen’s Journal of Visual & Material Culture” 2010, nr 3, s. 3, online: <https://shiftjournal.org/project/issue-3/> (dostęp: 22.08.2018).

⁹⁸ David Cox, *Sign Wars...*, s. 62.

⁹⁹ Por. Agnieszka Tomaszczuk, *O wlepce, wlepkarzu i zrywaczu*, „Kultura Popularna” 2003, nr 2, s. 95–103; Jarosław Jot-Drużycki, *Wlepka albo interpretacja swobodna*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1999, nr 1–2, s. 132–137.

ne własnoręcznie, drukowane na domowych drukarkach i powielane kserograficznie pojawiły się w Polsce w latach 90. w miejscach publicznych – w pojazdach komunikacji miejskiej, na znakach drogowych, koszach na śmieci i innych płaskich i gładkich powierzchniach. Zazwyczaj czarno-białe, choć coraz częściej także kolorowe, mogą przedstawiać zwykłe tagi, ale także zawierają odręczne rysunki bądź kolaże fotografii z tekstem-komentarzem. Czasem jest to sam tekst, ale zwykle dopiero w połączeniu z obrazem zyskuje on nowy sens. Dobrym przykładem może być wlepka z napisem „Miny przeciwpiechotne” i rysunkiem sportowego samochodu z szczerzącymi się w środku kłami i parą iskrzących zawiścią oczu. Żart polega tu na wykorzystaniu dwuznaczności słowa „mina” i zilustrowaniu go w niespodziewany, ale i trafny sposób¹⁰⁰. Inna wlepka ostrzega: „Nie zapuszczaj się smrodem do puszczy”, co uzupełnia fotografia porośniętego trawą samochodu, który ujawnia metonimię („smród”, czyli auto), a jednocześnie tworzy grę słów – zapuszczenie się do puszczy grozi „zapuszczeniem”, czyli zarosnięciem całego samochodu. Tworzenie wlepki, w przeciwieństwie do szablону, nie wymaga żadnych umiejętności plastycznych ani zdolności manualnych, jedynie poczucia humoru i odrobiny inteligencji¹⁰¹. Pierwsze pokolenie polskich „wlepkarzy” (jak sami siebie nazywają) pojawiło się pod koniec lat 90. i rekrutowało się głównie ze środowiska studenckiego, o którego inteligentnym i niepohamowanym humorze wątpić nie można. Kroniką grup i wydarzeń z tamtych lat jest jedna z nielicznych działających jeszcze stron internetowych na ten temat: www.vizon.friko.pl. Przeczytać na niej można m.in. historie sporów pomiędzy grupami, które świadczą o intelektualnym podłożu street artu tamtych czasów:

Przyczyną walk i kłótni były różnice w sposobie myślenia. Warto zauważyć, że Naklejkersi (poza Aiką i KLAY'em – którzy prawie nie brali udziału w bitwie) byli humanistami (polonistami, antropologami kultury itd.), podczas gdy pozostali zajmowali się naukami ścisłymi (chemia, fizyka). Różnice ujawniały się głównie w poczuciu humoru; oba środowiska uważały, że to przeciwne ma kiepskie poczucie humoru, a przecież oba miały zbyt dobre. Istniały rzeczy, z których śmiali się jedni, i rzeczy, z których śmiali się drudzy¹⁰².

¹⁰⁰ Por. <http://joemonster.org/mg/strona671> (dostęp: 22.08.2018).

¹⁰¹ Nie wspominam tutaj o wlepkach tzw. kibicowskich (przez wlepkarzy pogardliwie nazywanych naklejkami), tworzonych przez kibiców i pseudokibiców klubów sportowych, które w treści są zwykle obraźliwe, wulgarne i agresywne, za to graficznie stoją często na dużo wyższym poziomie od odręcznych wlepek o innej tematyce.

¹⁰² <http://www.vizon.friko.pl> (dostęp: 22.08.2018). Na stronie tej znajduje się też spis twórców wlepek w formie tabeli. Znaleźć tu możemy 205 osób oraz 47 grup działających od 1996 do 2003 roku w wielu miastach Polski.

Wracając do porównania z nowożytną emblematyką, warto przypomnieć za Władysławem Tatarkiewiczem o jej moralizującym charakterze: „Emblematy i alegorie stawiały sobie za cel także pouczenie moralne. Panowało przekonanie o moralnej i politycznej użyteczności, wysuwano w nich hasła podniosłe. Widziano w nich wiedzę i sztukę, ale także sposób doskonalenia ludzi”¹⁰³. Oczywiście, ani podniosłości, ani ambicji doskonalenia ludzi nie możemy się dziś spodziewać po sztuce współczesnej, zarówno oficjalnej, jak i tej ulicznej. Zbyt silna jest pamięć o sztuce w służbie propagandy, czemu towarzyszy postawangardowe załamanie się myśli utopijnej. Nie wyklucza to jednak zaangażowania w ruchy kontestacyjne, subkulturowe czy mniejszościowe, które niosą ze sobą określone poglądy. Wśród wyjątkowo różnorodnych prac tworzonych w ramach street artu znaleźć możemy wiele takich przykładów¹⁰⁴. Polityczna wlepka 3fali z napisem „Białoruś żegna Łukaszenkę” przedstawia zabawną twarz z wąsami zamkniętą w rakiecie pędzącej w kosmos. Całe serie wlepek dotyczą problemu globalizacji, walk korporacyjnych, makdonaldyzacji świata¹⁰⁵. Ich twórcy wykorzystują strategię *subvertising*, czyli ośmieszania reklamy przez jej odwrócenie, dodanie komentarza lub jakiegoś elementu obrazowego¹⁰⁶. Prosta zamiana słowa „love” w hasło reklamowym firmy McDonald’s: *I’m lovin’ it*, na wulgaryzm (*I’m fuckin’ it*) jest niewybrednym żartem, ale gdy pojawia się w komiksowym dymku, sugerując myśl sympatycznej krowy – przyszłego hamburgera – ukazuje ostrze krytyczne i ujawnia ekologiczne i antyglobalistyczne poglądy. Innym pomysłem na *subvertising* jest złożenie litery M (będącej główną częścią logo wspomnianej firmy) z symboli konserwantów i innych substancji chemicznych, używanych przez firmy produkujące żywność. Szablon z hasłem „Roboty do roboty” ironicznie odnosi się do ludzi pracujących w korporacjach, których szczęściem i tożsamością jest praca. Jednakowo ubrani, jednakowo zadowoleni, są jak roboty, bez indywidualności. Wlepka z serii „Miasto ludzi szczęśliwych” wypełniona jest sylwetkami ścigających się ze sobą miejskich samochodów. Zaciśnięte zęby ich użytkowników bynajmniej nie wskazują na zawarte w hasle szczęście. Jest to ironiczny komentarz do tego, co dzieje się

¹⁰³ Władysław Tatarkiewicz, *Historia estetyki. Estetyka nowożytna*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, s. 264.

¹⁰⁴ Zaangażowany nurt street artu reprezentuje portal internetowy www.3fala.pl, na którym możemy odnaleźć prace z całej Polski.

¹⁰⁵ Korporacja McDonald’s stała się synonimem konsumpcjonizmu, a także źródłem terminu „makdonaldyzacja”, który wprowadził George Ritzer. Cechami charakterystycznymi makdonaldyzacji są: sprawność, wymierność, przewidywalność i możliwość sterowania. Por. George Ritzer, *Makdonaldyzacja społeczeństwa. Wydanie na nowy wiek*, tłum. Ludwik Stawowy, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 2005.

¹⁰⁶ Więcej o subvertisingu piszę w rozdziale IV.

na drogach, lecz także tego, co dzieje się w ludzkiej mentalności, co staje się złudzeniem szczęścia – bycie pierwszym, posiadanie dobrego samochodu itd.¹⁰⁷

Wlepki i szablony najczęściej łączą słowo z obrazem w sposób charakterystyczny dla emblematyki. Nie oznacza to, że nie przybierają one innych form czy że w innych postaciach street artu nie znajdziemy przykładów emblematyki. Wiadać jednak, że cechy techniki szablonej i wlepkowej – niezbyt duże powierzchnie, łatwość wykonania i umieszczenia w przestrzeni publicznej, właściwie nieograniczona możliwość powielania – sprawiają, że szczególnie łatwo dają się one wykorzystać do funkcji, jakie spełnia emblematyka. Autorstwo, oryginalność czy własna ekspresja nie liczą się tak, jak sam słowno-obrazowy komunikat. W większych formach plastycznych – muralach oraz naklejanym obrazach (włakatach) o bardziej artystycznych aspiracjach – te tendencje ulegają zmianie.

Wraz z opuszczeniem przez wlepkę autobusów rozpoczęła się ewolucja jej formy. Wlepki rosły i traciły prostokątne kształty. Te największe zostały nazwane, przez analogię, włakatami. Dziś ich postać ograniczona jest jedynie wyobraźnią twórców i budżetem, jakim owi twórcy dysponują. W wielkim stylu powraca też technika sitodruku, uznawana za szlachetną i wymagającą opanowania sporej wiedzy i umiejętności, a wraz z nią nielegalnie rozklejany, autorski plakat¹⁰⁸.

W sztuce włakatów czy murali liczy się już stylistyczna indywidualność, częściej wyrażana za pomocą obrazu niż słowa. David Cox słusznie zauważa, że w naklejanym na ścianach większych formatach (wielkości plakatów, a nawet billboardów) zdecydowanie obraz jest ważniejszy od tekstu. Te czysto obrazowe przedstawienia wykorzystujące rysunek z kreskówek lub kontrastowo uproszczone portrety zwykle nie niosą politycznego czy społecznie zaangażowanego przekazu, raczej mają tworzyć wielkomiejski krajobraz, klimat odmienności, dziwności¹⁰⁹. Są jednak artyści, których twórczość jest zaprzeczeniem tego stwierdzenia. Mówiąc o emblematyce, trudno bowiem pominąć działania artysty z Walencji – Escifa. Jego malowane na ścianach prace zawsze niosą za sobą społeczny przekaz, łącząc lapidarne słowo z minimalistycznym rysunkiem o stonowanych barwach. Właściwie wiele jego prac mogłoby uzupełnić *Ikonologię* Cesarego Ripy o współczesne pojęcia i terminy. Oczywiście stylistyka i symbolika jest tu na wskroś nowoczesna, ale sposób myślenia, ambicja wizualizacji tego, co abstrakcyjne, jest równie silna jak w czasach nowożytnych, a nawet w średniowieczu. Jak przypomina Tadeusz Chrzanowski:

¹⁰⁷ Dużą kolekcję wlepek można zobaczyć na stronie <http://vlepsquad.prv.pl/> (dostęp: 22.08.2018).

¹⁰⁸ Marcin Rutkiewicz, *Street art w Polsce*, „Znak” 2014, nr 710–711 (lipiec–sierpień), s. 99.

¹⁰⁹ David Cox, *Sign Wars...*, s. 61–62.

Już bowiem w średniowieczu artyści odczuwali potrzebę przedstawiania plastycznego pojęć, a więc kunsztu personifikacji takowych. Ogromna spiżarnia pojęć w zasadzie abstrakcyjnych, a w każdym razie nie przyobleczonej w kształt ogólnie rozumiały, a więc przed wszystkim ludzki, miała zostać „ucieleśniona” poprzez postacie i odpowiednie dla nich emblematy. [...] Ale dopiero epoka nowożytna otwarła szeroko drzwi horacjańskiej zasadzie: *ut pictura poesis*, co miało oznaczać, że malarstwo winno być jak poezja, to znaczy umieć wypowiadać nawet to, co nie jest widzialne. Ripa wyszedł naprzeciw temu zapotrzebowaniu: stworzył świat widziadeł umysłu, zjaw intelektu, z tym naiwnym przekonaniem, że artysta jest w stanie przekazać odbiorcy najbardziej nawet skomplikowane symbole i alegorie¹¹⁰.

Ikonologia Ripy jest więc zbiorem zobrazowanych pojęć¹¹¹. Escif także obrazuje pojęcia: testosteron, reiki, panoptikon, selfie, entropia, dematerializacja, konspiracja, anemia, nihilizm, gentryfikacja¹¹². Słów tych, Ripie nieznanym, używa się w czasach współczesnych na określenie zjawisk, które nawet jeśli nie są nowe, to jednak szczególnie nas dotyczą. Escif każde z tych pojęć ilustruje za pomocą postaci bądź przedmiotu lub jakiejś bardziej rozbudowanej scenki: *Testosteron* to dwa walczące ze sobą jelenie i widniejąca nad nimi strzelba, *Selfie* to rycerz jadący na koniu, robiący sobie zdjęcie (il. 10), *Panopticon* to rodzina siedząca przed ekranem telewizora, na którym widoczne jest ogromne oko, czy w końcu, najbardziej chyba zbliżona do alegorii Ripy, postać kobiety z trzema piersiami opatrzona podpisem „Dyskretny urok burżuazji”. Sebastian Frąckiewicz, opisując działanie Escifa, zauważa, że „choć mówi wielokrotnie o sprawach dotyczących całego społeczeństwa, podkreśla, że zawsze przemawia we własnym imieniu”¹¹³. Na jego stronie internetowej pojawia się zastrzeżenie: „Nie chcemy promować żadnego manifestu ani nikogo przekonywać o naszych uczuciach. Są to tylko słowa, słowa pełne sprzeczności i w większości są rozdmuchiwane przez wiatr”¹¹⁴. Mimo tego, że artysta przemawia we własnym

¹¹⁰ Tadeusz Chrzanowski, *Ikonologia wedle Cesare Ripy*, „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 2, s. 12.

¹¹¹ Cesare Ripa, *Ikonologia*, tłum. Ireneusz Kania, Universitas, Kraków 2004.

¹¹² Prace można zobaczyć na stronie artysty: <http://www.streetagainst.com/category/relatos/> (dostęp: 22.08.2018).

¹¹³ Dodatkowo potwierdzają to słowa polskiego artysty Mariusza Warasa (M-City): „Chociaż tworzy prace zaangażowane społecznie i politycznie, nie jest typem ideologa, który będzie godzinami gadał o swoich poglądach czy pracach. Wszystko, co ma do powiedzenia, maluje na ścianie. Jest taki jak jego murale: skromny, spokojny i nie narzucający się”. Sebastian Frąckiewicz, *Murmistrz. Escif i jego zaangażowany street art*, „Polityka” 2015, 3 lutego, online: <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/ludzieistyle/1607709,1,escif-i-jego-zaangazowany-street-art.read> (dostęp: 22.08.2018).

¹¹⁴ <http://www.streetagainst.com/contact/> (dostęp: 22.08.2018).



Il. 10. Escif, *Selfie*, Walencja 2015

imieniu i robi to w sposób charakterystyczny tylko dla siebie, wypracowując indywidualny styl, jego prace mają – tak jak nowożytne emblematy – charakter uniwersalny.

Miejska poezja wizualna

Kolejną formą *ut pictura poesis*, którą dostrzec można we współczesnej sztuce ulicy, jest poezja wizualna. W tym przypadku słowo nie towarzyszy obrazowi, ale samo staje się obrazem, nabierając dodatkowego znaczenia bądź potwierdzając sens dotychczasowy. Petrucci, charakteryzując poezję wizualną, zauważa, iż jej twórcy „stosują element alfabetyczny i element figuralny, nakładając je na sie-

bie, nie niszcząc przy tym werbalnego znaczenia znaków graficznych, który w ich produktach stanowi wręcz dominujący element dyskursu¹¹⁵.

Tradycja takiej literatury, opisana dokładnie na gruncie polskim przez Piotra Rypsona, była niezwykle bogata i różnorodna¹¹⁶. Wiersze *technopaegnia* – nabierające kształtu opisywanej rzeczy, wiersze labiryntowe, akrostychy i wiele innych form – były nie tylko zabawą słowem, ale i skutecznym środkiem perswazji. Mimetyczny, a nie tylko konwencjonalny potencjał liter wykorzystywali także artyści awangardy, tworząc poezję konkretną. Ich eksperymenty miały bawić i zmuszać do refleksji¹¹⁷.

W tym bardzo pojemnym określeniu „miejska poezja wizualna” mogą się zawierać bardzo różne sposoby wizualizacji słowa – od tekstów zapisanych w formie mimetycznej, układających się w jakiś kształt (a tu pojawia się znów podział na te, które imitują treść w sposób dosłowny bądź bardziej metaforyczny) poprzez kaligraficzne wzbogacenie, czyli upiększenie tekstu, wprowadzenie do niego elementów graficznych, eksperyment z formą graficzną słów, aż po wydawałoby się zwykłe pisanie wierszy na ścianach, co jednak jest ich swoistym upublicznieniem i zwizualizowaniem. Autorzy poszczególnych dzieł street artu mogą, ale nie muszą być autorami tekstów przez nich przedstawianych. Często bowiem sięgają oni po cytaty słynnych poetów, zapisują „złote myśli”, zasłyszane powiedzenia itp. Nie wszystkie napisy na ścianach można też uznać za poezję, co dobrze znamy z własnego doświadczenia miasta, co i rusz napotykając wulgaryzmy i obraźliwe napisy kibicowskie czy slogany polityczne. Jednakże krótkie zdania zapisane w świadomie zaprojektowanej formie wizualnej można chyba zaliczyć do kategorii poezji wizualnej¹¹⁸. Postaram się więc pokrótce przedstawić przykłady każdego z wymienionych tu rodzajów street artu.

Współczesny street art rzadko posługuje się formą wiersza, chętnie zaś ukazuje słowo w sposób mimetyczny. Wlepka z napisem „vlepsquad” (nazwa grupy tworzącej wlepki) ma formę akrostychową (il. 11). Poszczególne litery nazwy grupy stały się pierwszymi literami wyrazów opisujących cechy charakterystyczne tej twórczości, np. vlepienie, logika, estetyka, pasja... Napisy mimetyczne, w których kształt liter sugeruje sens zdania, to często wykorzystywany zabieg, np. litery napisu

¹¹⁵ Armando Petrucci, *Pismo...*, s. 189.

¹¹⁶ Por. Piotr Rypson, *Piramidy, słońca, labirynty: poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku*, Neriton, Warszawa 2002.

¹¹⁷ To zjawisko w sztuce polskiej jest stale w kręgu zainteresowań badaczy literatury, jak i historyków sztuki. Przegląd opracowań na ten temat znajdziemy we wstępie do książki: Beata Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Universitas, Kraków 2006.

¹¹⁸ Co nie oznacza, że napisy kibicowskie nie mają przemyślanej formy wizualnej, zdarzają się bowiem bardzo dobrze zaprojektowane wlepki kibicowskie, tak jak i napisy, a hasła afirmujące miłość do danego klubu lub nienawiść do innego często są formułowane w formie wierszowanej.

„Przyjdzie pora na wlepki wodoodporne” są rozmażane, rozlewające się. W napisie „To pinezka” słowo „to” jest dosłownym rysunkiem pinezki – widzianej raz z boku, raz od dołu (il. 12). Włączanie młodzieżowych zabaw słowno-rysunkowych do tradycji poezji wizualnej mającej swój udział w kulturze wysokiej może się wydawać nadużyciem. Warto jednak wskazać na przykład uznanej grupy artystycznej Twożywo działającej w latach 1998–2011, która swą działalność rozpoczęła właśnie od street artu¹¹⁹. Ten duet artystyczny, w którego skład wchodził Mariusz Libel i Krzysztof Sidorek, od 1995 r. działał pod nazwą Pinokio (wtedy jeszcze z Robertem Czajką), a w 1998 r. zmienił nazwę na Twożywo. Pinokio wślawił się wlepkami, odręcznie rysowanymi, o niezbyt wyszukanej szacie graficznej, za to z dowcipnym lub intrygującym tekstem. Grupa Twożywo produkowała billboardy, ilustracje do książek i gazet oraz murale¹²⁰. Cechą charakterystyczną jej twórczości było łączenie obrazu ze słowem, czynienie ze słowa obrazu, obrazowanie słowa. Jeden z murali pod tytułem *Gwarszawa* to niezbyt duża kompozycja z pięciolinii, nut i innych znaków notacji muzycznej oraz liter układająca się w zarys Pałacu Kultury, z krzyżującymi się słowami „Warszawa”, „szum”, „wrzawa” (il. 13). Literę „s” w nazwie miasta zastąpiono symbolem dolara. Co ciekawe, mural ten powstał w stolicy na ścianie domu przy ul. Nutki 3/5. W ramach tego samego projektu duet Twożywo wykonał jeszcze dwa „muzyczne” murale: *Kogo czego słuchasz* i *Dźwięk buduje atmosferę*. Pierwszy to głowa postaci skomponowana z liter składających się na słowo „słuchasz”, do której z dwu stron dochodzą w czerwonych klinach zapytania: *kogo? czego?* Drugi mural to stworzony znów z pięciolinii zarys dźwigu podnoszącego na linie słowo „jęk”. Słowa „dźwig” i „dźwięk” mają tu wspólny początek: „dźwi”. Kompozycję u dołu zamyka napis „buduje atmosferę”. Bardzo trudno opisać w zrozumiały sposób całą konstrukcję, co chyba najlepiej świadczy o doskonałym, nierozzerwalnym połączeniu słowa z obrazem w tej pracy¹²¹. Mural powstał na bloku na Mokotowie przy ul. Etiudy Rewolucyjnej 48, co ujawnia nam dodatkowy kontekst i przyczynę tej budowlanej retoryki.

¹¹⁹ Grupa została w 2006 roku laureatem nagrody Paszport „Polityki” z uzasadnieniem: „Za sztukę łączącą w nowatorski sposób słowo z obrazem, za śmiałe wkraczanie ze swymi pracami tam, gdzie sztuka dotychczas nie docierała”.

¹²⁰ Większość opisywanych tu prac to ilustracje do konkretnych artykułów w gazetach, ich przesłanie jest jednak na tyle uniwersalne, że równie dobrze mogłyby pojawić się na billboardach.

¹²¹ Próbę takiego opisu znajdujemy na stronie dokumentującej sztukę publiczną w Warszawie: [www.puszka.waw.pl](http://puszka.waw.pl). Oto on: „Prosty w formie mural składający się z kilku elementów w kolorze zielonym. Pięciolinie układają się w kształt prostego dźwigu (z literami «dźw» – od dźwięku i dźwigu, oraz końcówką «jęk» podwieszoną na haku). Powstają więc dwie interpretacje: muzyczna i mechaniczna, prowadzone przez rozwiązania graficzne i słowotwórcze. Muzyczna: dźwięk buduje. Mechaniczna: dźwięk (dźwięg?) buduje”. Za: <http://puszka.waw.pl/-projekt-pl-2601.html> (dostęp: 22.08.2018).



Il. 11. Vlepsquad, wlepka Vlepsquad, Warszawa



Il. 12. Vlepsquad, wlepka To pinezka, Warszawa.



Il. 13. Twożywo, mural Gwarszawa szum wrzawa, Warszawa 2011

Ut pictura poesis w wydaniu grupy Twożywo jest dojrzałą formą sztuki ulicznej, która przeniknęła do oficjalnej „wysokiej” sztuki. Na wskroś nowoczesną, ale i czerpiącą z przeszłości¹²². Oczywiście, powołuje się na najlepszą tradycję awangardy, ale czyż nie ma w niej także czegoś z barokowego konceptyzmu? Jej źródłem, a zarazem siłą jest pochylenie się nad słowem, które zmienia formy i znaczenia, celem zaś uwypuklenie lub nadanie nowego sensu. Słowo niespodziewanie użyte w kontekście obrazu, podzielone, powtórzone, podkreślone za pomocą barwy, wielkości i kroju czcionki, ujawnia swoją siłę perswazyjną, a dawniej powiedziano by: ujawnia tajemniczą moc¹²³.

W poezji wizualnej zwykle dostrzega się przewagę słowa nad obrazem. Tak było w przytaczanym powyżej przykładzie twórczości grupy Twożywo, która eksperymentowała bardziej w zakresie semiotyki i typografii (czy liternictwa) niż plastyki. Inaczej jest w realizacjach artysty włoskiego pochodzenia Opieimme. Wykorzystuje on poezję różnych autorów jako materiał do kreowania własnych prac¹²⁴. Oddaje hołd ulubionym poetom, komponując z fragmentów ich utworów formy wizualne – kształty zwierząt, drzew, figury geometryczne¹²⁵. Litery są odbijane za pomocą szablonu albo pisane ręcznie i składają się na słowa i większe fragmenty tekstu bądź odrywają się od form plastycznych i rozstrzelone w różnych kierunkach rozprzestrzeniają się na płaszczyźnie. Nie są to więc typowe wiersze *technopaegnia*, ale odrębne kompozycje traktujące tekst jako materiał malarzski. Słowa jednak nie tracą swych znaczeń, nie są przypadkowe, zawsze niosą za sobą jakieś przesłanie. Jak czytamy na stronie artysty:

Poezja staje się medium do malowania nowych obrazów, a obrazy stają się słowami do pisanie nowej poezji. Poszukiwania Opieimme dotyczą tematów społecznych w po-

¹²² O innych przykładach *ut pictura poesis* w twórczości Twożywa piszę w: Agnieszka Gralińska-Toborek, *Street art – współczesne formy „ut pictura poesis”*, [w:] *Tajemnice rozwoju...*, s. 114–116.

¹²³ Władysław Tatarkiewicz, opisując założenia emblematyki, posiłkuje się zdaniem Antonio Ricardo z 1591 roku: *mystica, naturalia et occulta rerum significatio*, czego podstawą było przeświadczenie człowieka renesansu i baroku o tajemniczej więzi łączącej słowa, pojęcia, obrazy i elementy samej natury. Ta sympatia jako zasada istnienia świata wykształciła myślenie alegoryczne, dzięki któremu powstała „sztuka, która może dawać wiedzę o boskich tajemnicach świata i życia”. Władysław Tatarkiewicz, *Historia estetyki...*, s. 261

¹²⁴ M.in. Edgar Allan Poe, Giovanni Pascoli, św. Franciszek z Asyżu, Franco Armignio, Giacomo Leopardi.

¹²⁵ Podobną konwencję przyjął inny artysta często realizujący swe prace na ścianach – David Hollier. Tworzy on wzorowane na fotografiach portrety znanych osób w całości składające się z tekstów (np. materiałem graficznym dla portretów piosenkarzy są teksty ich piosenek). Nazwał swoją sztukę terminem *imago verbosa*. Zob. <http://www.davidhollier.org/imago-verbosa/> (dostęp: 22.08.2018).

ezji. Przekształcając słowa w kolor i obrazy, O[piemme] pozwala, aby jego dzieła były interpretowane dwuwymiarowo, w sposób, w którym litery stają się równocześnie ich treścią i głębokością. Obrazy do czytania i słowa, na które się patrzy, z myślą polityczną, a jednocześnie bez stronnictwa – czyli dzieła Opiemme – mówią o wolności, sprawiedliwości, etyce obywatelskiej i poszanowaniu natury; to sztuka bez granic, która marzy o nadziei. Jego praca rozpoczyna się od poezji, zmierza do zmieszania się ze sztukami wizualnymi i zawiera ciągle odnawianie potrzeb komunikacyjnych¹²⁶.

I choć artysta wybiera zaledwie fragment wiersza, to często nawet ten nie da się odczytać w pełni, bo niemieszczące się w konturach litery uciekają, rozprzestrzeniając się po całej powierzchni. Tak jest w pracy zawierającej fragment wiersza *10 sierpnia* Giovanniego Pascolego, który wypełnia kształt siedzącego ptaka. Te strzępy słów nie przedstawiają całego utworu, a raczej zachęcają do dalszej lektury oryginału. Mural stworzony przez Opiemme w Gdańsku zatytułowany *Wir i napromieniowanie tęczę*¹²⁷ zawiera dwa wersy z wiersza Wisławy Szymborskiej *Pod jedną gwiazdką*: „Prawdo, nie zwracaj na mnie zbyt bacznej uwagi. / Powago, okaż mi wspaniałomyślność”. Są one częścią dłuższego utworu, w którym autorka wymienia wiele doniosłych, poważnych czy dotkliwych sytuacji, zjawisk idei, wobec których czujemy się bezradnie, a czasem niezręcznie. Opiemme owe dwa wersy wbudowuje w kompozycję ogromnego muralu, który zajmuje całą powierzchnię bocznej ściany dziesięciopiętrowego wieżowca (il. 14). Jest on wyraźnie podzielony na trzy części. Od góry widzimy kolorowe, geometryczne pionowe pasy, a w centrum czarne koło na białym tle, wokół którego wirują poszczególne litery. Niektóre spadają na czarne chmury oddzielające tę część od najniższej, gdzie z chmur spływają cienkie strużki kolorowych farb, jakby ulewą zalewając falujący napis – cytowane już dwa wersy wiersza. Kompozycja nie jest więc ilustracją treści, jedynie centralne koło może odnosić się do tytułowej gwiazdki. Według opisu autora kolory spadają z kosmosu do owego ciała niebieskiego („czarnej gwiazdy”) wypromieniowującego z siebie litery i dalej, przenikając niebo, spadają jak barwny deszcz wprost na słowa Szymborskiej¹²⁸. Gdański mural to *hommage* dla noblistki, polegający na uczynieniu z wybranego cytatu motta artysty, starającego się powagę poezji połączyć z lekkością sztuki ulicy, a wielkość monumentalnego malarstwa z eksperymentowaniem barwą i kształtem. Wciąż balansując pomiędzy tym, co prawdziwe i ważne, a tym, co jest błahe i radosne, artysta wydaje się liczyć na naszą, widzów, wyrozumiałość i wspaniałomyślność.

¹²⁶ <http://opiemme.com/en/about/> (dostęp: 22.08.2018).

¹²⁷ Taki tytuł pojawia się na stronie Instytutu Książki: <http://www.instytutksiazki.pl/wydarzenia,aktualnosci,31595,mural-dedykowany-szymborskiej.html> (dostęp: 22.08.2018).

¹²⁸ Alessandra Chiappori, *Quattro chiacchiere con Opiemme: tra arte, emozioni, sogni, poesia e bellezza*, „Art in Time” 2014, 11.11., s. 16, online: http://www.accontrainte.it/wp-content/uploads/2016/03/2014_11_b.pdf (dostęp: 22.08.2018).



Il. 14. Opiełmek, Wir i napromieniowanie tęczę. Hommage à Wisława Szymborska, Gdańsk 2014

Opiemme, wykorzystując słowa innych artystów, tworzy własne kompozycje, które nie są ilustracją ani interpretacją poezji, ale odrębnymi dziełami zawierającymi w sobie cytaty. Sam artysta mówi: „Uwielbiam rozpowszechniać inteligentne myśli różnych poetów i lubię widzieć, ile idei mogą one zrodzić u ludzi. Słowa mogą oznaczać znacznie więcej dla innych niż tylko to, co sam pomyślałem”¹²⁹. Na pytanie zaś, czym jest dla niego sztuka i poezja, odpowiada: „Nie ma żadnej różnicy. Sztuka, poezja, muzyka. Muzykalność. Emocje, myśli, marzenia, przyjemność, piękno, ciało”¹³⁰. Właściwie dawno już nie pojawiał się wśród artystów tak silny głos afirmujący siostrzaność sztuk, jakby romantyczny topos powracał w nowej, to znaczy nowoczesnej formie.

Jednym z najbardziej znanych artystów pożyczających słowa innych twórców do stworzenia nowych, czasem oszalamiających rozmachem projektów jest eL Seed. Wykorzystuje on swoje francusko-tunezyjskie pochodzenie i stara się łączyć, odwołując się do tradycji arabskiego pisma, kulturę arabską z nowoczesnym nurtem graffiti, nazywając swoje działania „kaligrafitti” (połączenie kaligrafii i graffiti)¹³¹. Píše zawsze po arabsku, nawet jeśli cytaty pochodzą z dzieł autorów innych kultur¹³². Dzięki temu podkreśla wagę kaligrafii w kulturze i religii islamu, o której Titus Burckhardt pisze:

Kaligrafia jest także sztuką najszerzej podzielaną przez wszystkich muzułmanów i każdy, kto potrafi pisać, jest w stanie docenić zalety dobrego kaligrafa, można więc bez przesady stwierdzić, że nic tak nie charakteryzuje estetyki muzułmanów jak arabskie pismo¹³³.

Jednocześnie eL Seed stara się, aby przesłanie zawarte w cytowanym tekście zawsze było uniwersalne, dotyczyło pokoju, tolerancji, zgody pomimo różnic religijnych, kulturowych, językowych.

¹²⁹ Nicolas Ganz, *Street Messages*, Dokument Press, Arsta 2015, s. 130.

¹³⁰ Alessandra Chiappori, *Quattro chiacchiere...*, s. 16.

¹³¹ Nie on jeden używa tego określenia. Artyści zajmujący się „kaligrafowaniem” graffiti pokazali swoje prace m.in. na wystawie *Calligrafitti Ambassadors* w Affenfaust Gallery w Hamburgu (lipiec–sierpień 2015). Zob. <https://www.calligraphy.com.ua/en/posts/2015/1257/> (dostęp: 22.08.2018).

¹³² Trzeba jednak wyjaśnić, że eL Seed nie jest kaligrafem wyedukowanym według starych i surowych zasad, ale samoukiem, amatorem, który stworzył własny styl, niezależny od klasycznej kaligrafii arabskiej. Por. Karen Eng, *The Beauty of Calligraphy, the Power of Street Art: We Watch eL Seed Create 'Calligrafitti'*, TED blog, online: <http://blog.ted.com/el-seed-uses-calligrafitti-to-transcend-language/> (dostęp: 22.08.2018).

¹³³ Titus Burckhardt, *Art of Islam: Language and Meaning*, World Wisdom, Bloomington, Indiana 2009, s. 52.

Warto też podkreślić, że kaligrafia arabska ściśle powiązana jest z architekturą, gdyż ikonoklastyczna kultura islamu nie dopuszcza w sztuce religijnej przedstawiania ludzi i zwierząt (istot obdarzonych duszą)¹³⁴. Dlatego jednym z najważniejszych ornamentów w sztuce są napisy – zwykle cytaty z Koranu. Graffiti jest więc bliskie arabskiej tradycji ornamentalnego pisma wypełniającego ściany budynków. Nic dziwnego, że jednym z projektów wykonanych przez artystę był napis na minarecie meczetu de Jara w Kabisie w Tunezji (il. 15). Ozdobny cytat wypełniający dwie ściany wieży o wysokości 47 metrów to 13 werset 49 sury.



Il. 15. eL Seed, b.t., minaret meczetu Jara, Kabis, Tunezja 2012

¹³⁴ Jak podaje *Encyklopedia PWN*, „ikonoklazm muzułmański, zakaz przedstawiania w sztuce postaci Boga, aniołów, ludzi oraz zwierząt, zapoczątkowany w VII–VIII w. na terenach Syro-Palestyny, z czasem objął wszystkie kraje opanowane przez islam; wiązał się z ugruntowaniem monoteizmu w epoce kształtowania się cywilizacji islamu; ikonoklazm muzułmański uzasadnia kilka hadisów zakazujących wykonywania wizerunków istot obdarzonych duszą lub duchem, ponieważ moc tworzenia należy wyłącznie do Boga [...] stosuje się wyłącznie ornament roślinny, geom. i pismo; nie obowiązywał natomiast w sztuce świeckiej”. Jan Wojnarowski (red.), *Wielka Encyklopedia PWN*, t. 12, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 15.

O ludzie!

Oto **stworzyliśmy** was z mężczyzny i kobiety
i uczyniliśmy was ludami i plemionami,
abyście się wzajemnie znali¹³⁵.

eL Seed wybrał ten właśnie cytat jako przesłanie i zadanie dla społeczności, w której ciągle napięcia i konflikty na tle religijnym dotyczą także środowisko artystyczne. Jak sam twierdzi:

Ten projekt nie dotyczy dekoracji meczetu, chodzi o to, aby sztuka była widzialnym aktorem w procesie zmian kulturowych i politycznych. [...] Naprawdę wierzę, że sztuka może doprowadzić do owocnej debaty, zwłaszcza w niepewnej sytuacji politycznej w Tunezji¹³⁶.

Inne cytaty wybierane przez eL Seeda pochodzą z literatury pięknej. Na fasadzie opuszczonego biurowca w mieście Szardża w Zjednoczonych Emiratach Arabskich zapisał słowa dziewiętnastowiecznego poety i kaligrafa irackiego Ahmeda Bu Sneedy, który mieszkał i pracował przez całe życie w tym mieście. Poemat to monolog skierowany do ukochanej osoby, w którym poeta ubolewa: „Rozmawiam z tobą, ale nie odpowiadasz, odwiedzam, ale nie odwiedzasz mnie”¹³⁷. Na ścianie budynku w Algierze, w okrągłej formie zamknął wers z popularnej piosenki śpiewanej przez algierskiego piosenkarza Dahmane El Harrachi: „Jak mogłem zapomnieć o dobrej ziemi? Jak moje serce mogło pozostawać w pokoju?”. W końcu na moście Pont des Arts w stolicy Francji, po zdjęciu z powodów bezpieczeństwa 45 ton kłódek zawieszanych tam przez zakochanych, na plastikowych panelach, różowymi literami, po arabsku, napisał zdanie z *Ojca Goriot* Balzaka: „Paryż to prawdziwy ocean. Możecie rzucać weń sondę, nigdy nie poznacie prawdziwej jego głębokości”¹³⁸ (il. 16).

Cytaty zwykle dobiera do miejsc, w których mają znaleźć się jego prace, i zamieszkujących je społeczności¹³⁹. Szczególnym projektem jest pod tym względem praca *Percepcja* wykonana na 50 budynkach w „dzielnicach śmieciarzy” w Kairze zamieszkałej przez Koptów (il. 17).

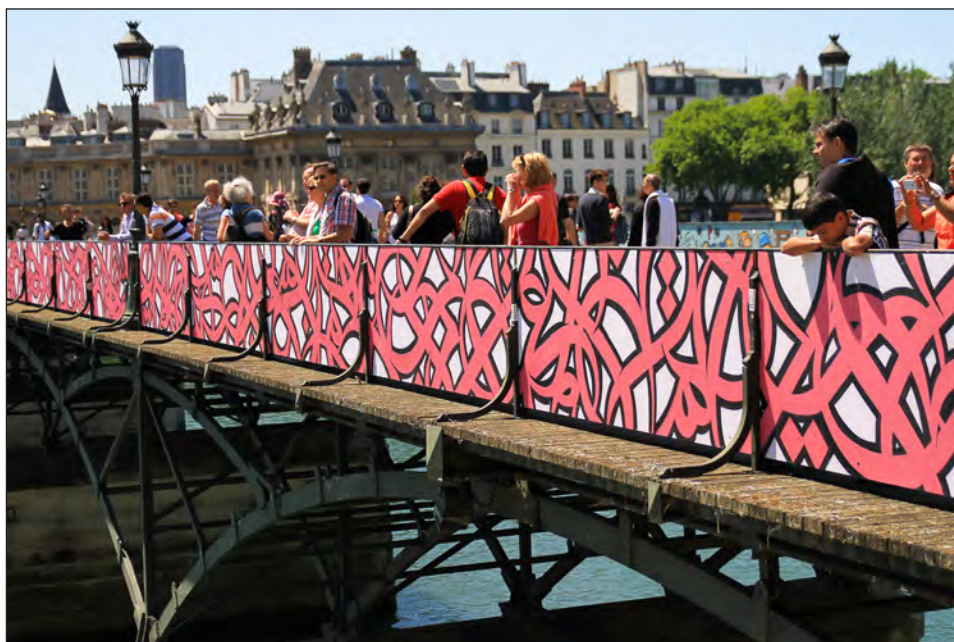
¹³⁵ Koran, tłum. Józef Bielawski, PIW, Warszawa 1986, s. 621.

¹³⁶ <http://elseed-art.com/minaret-of-jara-mosquee/> (dostęp: 02.02.2018).

¹³⁷ <http://www.thenational.ae/arts-lifestyle/sharjah-building-is-canvas-for-el-seeds-first-public-artwork-in-the-uae> (dostęp: 22.08.2018).

¹³⁸ Honoré de Balzac, *Ojciec Goriot*, tłum. Tadeusz Boy-Żeleński, Wydawnictwo Mea, Warszawa 2000, s. 19.

¹³⁹ Podczas projektu *Lost Walls* podróżował po Tunezji, rozmawiając z ludźmi i szukając miejsc o specyficznej historii. Pozostawił napisy na 24 ścianach w 17 miastach Tunezji, co zostało uwiecznione w albumie pod tym samym tytułem.



Il. 16. eL Seed, b.t., Pont des Arts, Paryż 2015



Il. 17. eL Seed, *Perception*, Kair 2016, kompozycja na 50 budynkach,
widok z Góry Mokattam

Tę ogromną kompozycję przypominającą kolorystyką i formą zachodzące słońce wypełnia tekst – zdanie św. Atanazego z Aleksandrii, biskupa żyjącego na tych terenach w IV w.: „Kto chce patrzeć w słońce, musi najpierw przetrzeć oczy”. W polskim tłumaczeniu Michała Wojciechowskiego dłuższy fragment, z którego ten cytat pochodzi, brzmi dokładnie:

Jeśli zapagnie ktoś ujrzeć światło słońca, z zasady przeciera oczy i rozjaśnia oko, oczyszczając je prawie na podobieństwo przez siebie wytęsknionego, żeby oko tak stając się światłem, dojrzało słoneczne światło. Albo: gdy ktoś zapagnie ujrzeć miasło lub kraj, musi koniecznie w celu obejrzenia go udać się na miejsce¹⁴⁰.

O projekcie tym można pisać długo, tu chcę tylko zwrócić uwagę na dwie kwestie. Pierwsza to wybór cytatu. Otóż za zdaniem zacytowanym przez artystę, o przetarciu oczu, dzięki któremu możemy zobaczyć słońce, podąża w tekście zdanie o mieście, które należy odwiedzić, aby je poznać. Przecież o to właśnie chodziło artyście – pokazać społeczność „śmieciarzy” w zupełnie innym świetle, abyśmy mogli ich naprawdę poznać. Nie używa jednak tego dosłownego stwierdzenia, lecz wybiera poetyckie porównanie, jednocześnie kierując co bardziej dociekliwych odbiorców ku oryginalnemu tekstowi, który wszystko wyjaśnia. Drugi zaś aspekt to plastyczna interpretacja słowa – sugestia słońca, skala, zmuszenie oka do skupienia się, by dostrzec całość. W ten sposób artysta stara się wykorzystać wszelkie dostępne środki, by osiągnąć cel – udowodnić, jak bardzo nasz sposób widzenia świata, a zwłaszcza innych ludzi, zależy od nastawienia, wiedzy, odległości fizycznej i dystansu psychicznego. Co ciekawe, artysta podejmuje się tak skomplikowanych przedsięwzięć przede wszystkim dla innych – dla społeczności miejscowej i dla publiczności, ale wyraźnie widać, że jest to dla niego także bardzo osobiste przeżycie¹⁴¹.

Napisy eL Seeda są niezwykle ozdobne, w kulturze europejskiej nie kojarzą się właściwie z pismem, raczej z ornamentem. Kolorowe, obwiedzione konturem stanowią zwarte formy splecionych jak wstęgi linii. W swojej jaskrawej kolorystyce, „nieczytelności”, zamkniętej strukturze, są identyczne z graffiti. Wspomniana nieczytelność wynika nie tylko z kompozycji, ale także z języka. Konsekwentne używanie języka arabskiego powoduje, że ogromna część odbiorców (którzy zwykle posługują się językiem angielskim) pozbawiona jest możliwości odczytania treści przekazu. Gdy w graffiti nieczytelność nie jest przeszkodą – wszak treść

¹⁴⁰ Atanazy z Aleksandrii, *O wcieleniu Słowa*, tłum. Michał Wojciechowski, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1998, s. 75.

¹⁴¹ Widać to szczególnie w jego wykładzie *A Project of Peace Painted Across 50 Buildings*, zarejestrowanym na TED. Nie ukrywa w nim wzruszenia, opowiadając o relacjach z mieszkańcami domów z dzielnicy śmieciarzy. Zob. https://www.ted.com/talks/el_seed_a_project_of_peace_painted_across_50_buildings (dostęp: 22.08.2018).

nie wybiega poza pseudonim autora – w pracach eL Seeda treść jest niezwykle ważna. Artysta jednak wierzy, że

nie trzeba znać znaczenia, aby wyczuć pokój. Myślę, że arabskie pismo dociera do duszy, zanim dotrze do oczu. Jest w nim piękno, którego nie trzeba tłumaczyć. [...] Nigdy nie zapisuję tłumaczenia mojego napisu na ścianie, nie chcę niszczyć poezji kaligrafii, gdyż jest ona sztuką i może być podziwiana bez rozumienia treści, tak jak możemy cieszyć się muzyką z różnych krajów. Niektórzy widzą w tym odmowę, zamknięcie drzwi, ale dla mnie to jest bardziej zaproszenie do mojego języka, do mojej kultury, do mojej sztuki¹⁴².

eL Seed tworzy poezję wizualną poprzez graficzne opracowanie cudzego tekstu i umieszczenie go w miejscu dobrze widocznym, podobnie jak wielu innych street artystów¹⁴³. Są jednak poeci, którzy własne teksty umieszczają w przestrzeni publicznej, pisząc je wprost na ścianach. Tak działają członkowie grup Poeti der Trullo czy M.E.P (Movimento per l'Emancipazione della Poesia). Te, jak i podobne stowarzyszenia poetów skupiające zwykle młodych twórców lokalnych, promują poezję wprost na ulicach miast. Wiersze są drukowane na papierze i naklejane na ścianach lub pisane odręcznie bezpośrednio na murze. W pierwszym przypadku zachowują one formę wiersza publikowanego w książce – tekstu podanego do publicznej wiadomości. Naklejone na ścianę sprawiają wrażenie ogłoszenia, afisza, odezwy. W drugim zaś stają się graffiti – napisem na ścianie. Różnica pomiędzy tymi dwoma sposobami wyeksponowania tekstu jest poważna, biorąc pod uwagę nasuwające się pierwsze, wizualne wrażenie. Tekst naklejony na ścianę, zanim zaczniemy poznawać jego treść, przywołuje na myśl coś oficjalnego, legalnego i wielokrotnego, pełniącego funkcję regulatywną, propagandową czy impresywną¹⁴⁴. Gdy zaś wiersz napisany jest odręcznie, natychmiast kojarzy się z czymś nielegalnym, indywidualnym, „własnoręcznym” i jednorazowym, o charakterze ekspresyjnym, komunikującym własne odczucia nadawcy. W obu przypadkach dopiero po przeczytaniu tekstu rozumiemy jego funkcję poetycką – zwracamy uwagę na organizację treści, jak i sposób jej sformułowania.

Pojawiają się też w przestrzeni miejskiej wiersze malowane w swojej pierwotnej formie dla upamiętnienia ich autorów i, ogólnie rzecz ujmując, w celu

¹⁴² eL Seed, wykład TED: *Street Art with a Message of Hope and Peace*, online: https://www.ted.com/talks/el_seed_street_art_with_a_message_of_hope_and_peace#t-135212 (dostęp: 22.08.2018).

¹⁴³ Np. Piger kaligrafuje często długie cytaty lub całe wiersze różnych poetów.

¹⁴⁴ Bez względu na to, jakie nazewnictwo tej funkcji języka przyjmujemy, wypowiedź tego typu ma za zadanie wpływać na zachowania odbiorcy. Por. Ewa Filipiak, *Funkcje języka*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy. Studia Pedagogiczne” 1994, z. 27, s. 43.

popularyzacji poezji. Wlepki, szablony, a najczęściej murale zamawiane z okazji konkursów i rocznic zwykle są przeniesieniem tekstu drukowanego na większą powierzchnię ściany¹⁴⁵. Samo zwiększenie skali powoduje, że odbieramy je nie tylko jako teksty do przeczytania, ale także jako formę ozdoby, urozmaicenia miejskiego krajobrazu.

Są jednak poeci, którzy nie przenoszą swojej wcześniej stworzonej poezji na ściany, ale sporządzają wiersze bezpośrednio w danym miejscu. Taki sposób tworzenia deklaruje Nitzan Mintz, artystka z Tel Awiwu:

Moje prace to kolaże słów i materiałów. Są połączonym produktem słów, miejsc, materiałów i form. Moje wiersze opisują niepowodzenia wraz z aspiracjami. Rozchodzę się między nimi, próbując wyrazić to, czego nie da się pogodzić: niezdolność powrotu do dzieciństwa, utraconą miłość, społeczne i polityczne oczekiwania, które się rozpadły, kwestie płci i złożoną jednostronną relację z Bogiem¹⁴⁶.

Jej napisy wypełniają całe ściany – są więc muralami, choć zwykle nie zawierają żadnych elementów rysunkowych¹⁴⁷, nie mają też typowych podziałów na wersy i strofy, raczej dostosowywane są do wielkości i kształtu podłoża. Nitzan Mintz zapisuje swoje wiersze w językach danego miejsca. Właśnie: miejsca, a nie tylko obecnych jego mieszkańców, co szczególnie widoczne jest w pracy, którą stworzyła na łódzkich Bałutach, gdzie w czasie II wojny światowej znajdowało się getto. Jej wiersz napisany drukowanymi literami po polsku zajmuje całą powierzchnię ściany budynku gospodarczego od strony ulicy (il. 18a). Ten sam wiersz, rozbity na 12 fraz, artystka zapisała w języku hebrajskim na poszczególnych drzwiach do lokatorskich komórek od strony podwórka, choć żaden z obecnych mieszkańców nie jest w stanie ich odczytać (il. 18b). Treść wiersza jest intrygująca:

My mięczaki wracamy czołgając się na brzuchu do mętnych wód naszego dzieciństwa. My posiadacze poskręcanych stawów wracamy do domu. My posiadacze miękkich kości i żyłastych kończyn jeszcze parę kroków i jesteśmy już tam. My roztopieni na asfalcie. My i krzesła komputerowe i komputery na naszych plecach. My skupieni na celu. Ostatni wysiłek zanim zajdzie słońce¹⁴⁸.

¹⁴⁵ Za przykład podać można wiersze Hadas Rubin odbijane w formie szablonów na ulicach Warszawy, murale z wierszami polskich poetów na ścianach Poznania w ramach projektu „Poezja jest tym, co rodzi się z życia” czy murale z wierszami laureatów nagrody literackiej „Kamień” w Lublinie (malowane zawsze na murach budynków szkolnych).

¹⁴⁶ <http://www.nitzanmintz.com/about.html> (dostęp: 17.12.2018).

¹⁴⁷ Ostatnio Nitzan Mintz stworzyła kilka prac wspólnie z izraelskim artystą Dede, który obok jej napisów tworzy czarno-białe kompozycje figuralne.

¹⁴⁸ Nitzan Mintz, *bez tytułu*, Łódź 2016



Il. 18. Nitzan Mintz, wiersz bez tytułu, Łódź 2016;
 a) widok od strony ulicy, b) widok od podwórza

Tekst w sposób zawoalowany i subtelny łączy impresję z getta ze współczesnością i rzeczywiście wskazuje na sposób pracy artystki. Jest jakby zmontowany z wrażeń, myśli, zaśluchań związanych z konkretnym miejscem zanurzonym w przeszłości i teraźniejszości.

Uwidocznione słowa i myśli

W przypadku opisanej powyżej pracy Nitzan Mintz nie mamy wątpliwości, że autorka tworzy tekst poetycki, którego wymowa wzmacnia się dzięki umieszczeniu i sposobowi wyeksponowania. Bez wątpienia możemy więc taką pracę nazwać poezją wizualną. Nie wszystkie jednak napisy na ścianach dają się w ten sposób określić. Na szczęście formuła *ut pictura poesis* jest tak szeroka w nowoczesnej teorii sztuki, że obejmuje wszelkie konteksty wizualności słowa. Prace street artowe składające się z samych napisów, skłaniające nas przede wszystkim do odczytania treści, możemy więc także rozważać pod względem obrazowości.

Projekt *Lekcja* polskiego artysty o pseudonimie Mgr Mors polega na pisaniu w stylu graffiti słów, które sprawiają najwięcej kłopotów z zapisem ortograficznym bądź wymową, np. „włączam”, „wziąć”, „łabędź”, „na pewno”, „doszedłem”, „w ogóle”. Pisanie trudnych ortograficznie wyrazów na ścianach wzdłuż uczęszczanych ulic ma oczywiście charakter dydaktyczny, ale uświadamia nam znaną prawdę o pamięci wzrokowej: zapamiętujemy nie tylko reguły pisowni, ale wygląd wyrazów¹⁴⁹. Tworzenie graffiti z poprawnie napisanych słów jest więc ich wizualizacją poprzez powiększenie skali, a niejednokrotnie także poprzez formę plastycznej synestezji, jak w przypadku słowa „lekki”, gdzie poszczególne litery nie stoją w linii prostej, ale unoszą się niby pod wpływem wiatru.

Nawet w pracach, w których nie ma już żadnej dodatkowej, interpretującej tekst formy graficznej, można jeszcze dopatrywać się obrazowości. Międzynarodowa grupa Loesje rozpowszechnia plakaty, wlepki, a nawet murale z wymyślo-nymi przez anonimowych twórców (zwykle uczestników warsztatów) zdaniem-i-sloganami wyrażającymi wartości podzielane przez grupę:

Wartości to przede wszystkim wolność wyrażania własnej opinii i wolność słowa, tolerancja, umiejętność pozytywnej krytyki, sprzeciwianie się autorytetom. Loesje wierzy w siłę ludzi, własną inicjatywę, kreatywność, niezależność, wolność, akceptację i pokój¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Nic dziwnego, że osoby pytane przez reportera o poprawny zapis danego słowa odpowiadają czasem: musiałbym je sobie napisać i spojrzeć. Por. materiał filmowy na stronie mgr. Morsa: <http://mgrmors.pl/realizacja/49> (dostęp: 22.08.2018).

¹⁵⁰ <http://www.loesje.pl/index.php/o-loesje> (dostęp: 22.08.2018).

I choć hasła Loesje powstają głównie dzięki słownej zabawie w rozbijanie i nowe zestawianie związków frazeologicznych („Zamiast rzucać rękawicę lepiej podać rękę”), przysłów („Im dłuższe dni, tym krótsze skarpetki”), tworzenie pytań retorycznych („Którędy wychodzi się na ludzi?”), słowne skojarzenia („Polski język jest przyjazny, merda ogonkami”), tworzenie nowych definicji („Porażka: podatek od doświadczenia”), parodie ogłoszeń i reklam („Dieta cud tylko w parlamencie”; „Przyjmę pracodawcę z długim stażem”) itp., to jednak realizacje mają swoją ścisłą formę graficzną (il. 19, 20)¹⁵¹. Są pisane zawsze masywną, czarną czcionką na białym tle, na arkuszach w formacie serii A (A4 lub jego mniejsze wersje) w pionie, bez znaków interpunkcyjnych, zawsze podpisane logo Loesje.

Wygląd plakatów oddaje podstawowe założenie tekstów Loesje – mają przede wszystkim być łatwo zauważalne, co zapewnia prostota kolorystyki, układu graficznego, kroju czcionki. Same hasła są krótkie – tak, aby można je było szybko przeczytać. Wszystkie te cechy wyróżniają postery Loesje w natłoku wielobarwnych plakatów, które – w przeciwieństwie do Loesje – przeważnie coś reklamują¹⁵².



Il. 19. Loesje, *Nigdy więcej nie mów do mnie takim wzrokiem*, plakat 2011

¹⁵¹ Por. Piret Voolaid, *In Graffiti Veritas: A Paremic Glance at Graffiti in Tartu*, [w:] Liisi Laineste, Dorota Brzozowska, Władysław Chłopicki (red.), *Estonia and Poland. Creativity and Tradition in Cultural Communication*, t. 1: *Jokes and their Relations*, ELM Scholarly Press, Tartu 2012, doi:10.7592/EP.1.voolaid, on-line: <http://www.folklore.ee/pubte/eraamat/eestipoola/voolaid.pdf> (dostęp: 22.08.2018).

¹⁵² <http://www.loesje.pl/index.php/dzialania/plakatowanie> (dostęp: 22.08.2018).



Il. 20. Loesje, *Przyjmę pracodawcę z długim stażem*, plakat 2012

Nie mamy więc wątpliwości, że działanie wizualne ma być ważnym elementem przyciągającym uwagę przechodnia, a graficzne opracowanie tekstu stanowi logo grupy. Gdy patrzy się na białą kartkę z czarnym napisem, nasuwa się refleksja o pewnym charakterystycznym porządku, że jest ona (co zresztą potwierdza sama metoda tworzenia owych plakatów) swoistą wizualizacją myśli. Nie treści przekazanej w danym sloganie, ale sposobu myślenia. Z chaosu burzy mózgów, jaką stosuje się w trakcie warsztatów, i demokratycznego udziału jej uczestników rodzi się forma bardzo uporządkowana, o wręcz rygorystycznym układzie. Wbrew więc nieco anarchistycznemu przesłaniu, jakie głosi grupa (pozytywna krytyka, sprzeciwianie się autorytetom) i jakie objawia się w warstwie znaczeniowej haseł, w warstwie plastycznej mamy do czynienia z przemyślaną konwencją opartą na wizualnej dyscyplinie. Drukowana czcionka, majuskuła, odczuwana jest przez widza-czytelnika jako rodzaj nie tyle ekspresji indywidualnej, co komunikatu o charakterze perswazyjnym¹⁵³.

Ogromna część napisów na ścianach nie posiada jednak specjalnie dopracowanej formy graficznej. Ich warstwa wizualna – niedbałe, nieudolne pismo bez widocznego zakomponowania poszczególnych części zdania i utrzymania ich w jakimś porządku, odbierana jest jako czysta wypowiedź słowna, bez żadnej wartości estetycznej mogącej przynieść przyjemność wzrokową. Nie oznacza to jednak, że nie mają one często sporej wartości poznawczej i językowej. Badane są więc przede wszystkim przez językoznawców i literaturoznawców jako

¹⁵³ O znaczeniu majuskuły por. Paweł Gąsowski, *Wprowadzenie do...*, s. 239.

„graffitijęzykowe”, „inskrypcjewerbalne” czy „muraliajęzykowe”. Jak podsumowuje Beata Jarosz:

Uliczne zapisy są różnorodnym i gatunkowo bogatym opisem rzeczywistości. Bliżej nieokreśleni nadawcy komentują otaczający świat, aktualne wydarzenia i codzienne sprawy za pomocą prostego, nierzadko prymitywnego języka. Użycie określonych wyrazów czy połączeń słownych nie wynika bynajmniej z niezajomości obowiązujących norm [...], ale jest prowokacją, ostentacyjną i niezawołowaną manifestacją poglądów. Autorom niektórych zapisów nie można odmówić jednak artyzmu, błyskotliwości i językowej zręczności, zwłaszcza w przypadku ponownego wyjaśniania znanych pojęć czy rozwijania ustabilizowanych skrótowców¹⁵⁴.

Przytoczone w tym rozdziale przykłady street artu sprzęgającego słowo z obrazem mają charakter wielokodowy, intersemiotyczny, i ujawniają stałą potrzebę wzmacniania komunikatu za pomocą łączenia obu środków przekazu¹⁵⁵. Artyści stale sięgają zarówno po tradycyjne, jak i nowe formy *ut pictura poesis*, by w przestrzeni publicznej wyrażać swoje myśli i poglądy. Często zaś wykorzystują obraz, by opowiedzieć więcej, niż da się wyrazić za pomocą słów.

¹⁵⁴ Beata Jarosz, *O wielogatunkowości...*, s. 91

¹⁵⁵ Por. Zbigniew Kloch, *Słowa i obrazy. Kilka uwag o związkach i zależnościach*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 4, s. 207–208.

ROZDZIAŁ III

UT POESIS PICTURA

Zgodnie z formułą *ut pictura poesis, ut poesis pictura* należy osobno rozpatrywać obraz, który ma być niczym poezja, i poezję, która powinna być jak obraz. W poprzednim rozdziale obserwowaliśmy więc aspekt malarski, wizualny zapisanego słowa (zwykle o charakterze poetyckim), w niniejszym zaś szukać będziemy przykładów literackości obrazu (z naciskiem na jego narracyjność). Street art jest bowiem, moim zdaniem, w dużej mierze sztuką opowiadania historii, a nie tylko dekoracją czy wizualnym bądź słownym komunikatem. Często przekształca on suchy miejski komunikat (informację, zakaz, przestrożę) w historię, powodując nagłą zmianę postrzegania przedmiotów w przestrzeni miejskiej, jak to się zdarza w przypadku interwencji, np. na znakach drogowych¹. Możliwości narracyjne pojedynczego obrazu są oczywiście ograniczone. Granicę sztuk plastycznych, przekonywająco wyznaczoną przez Lessinga, ma stanowić przedstawienie chwili, najbardziej „wyrazistego momentu”, z którego można wnioskować o tym, co działo się wcześniej, i o tym, co jeszcze nastąpi². Nie zatrzymuje to jednak artystów przed chęcią opowiadania, dlatego po okresie awangardowego „milczenia sztuki” street art ukazuje się nam jako twórczość szczególnie „rozgadana”. Metody snucia opowieści są różne, ale zwykle były już wypróbowane w sztuce wcześniejszej – w tradycyjnym malarstwie tematycznym, w sztuce ilustracyjnej, w końcu w kreskówce i komiksie. Czasem elementy narracyjne powstają w interakcji z otoczeniem, a czasem narracyjność uzyskiwana jest poprzez użycie innych mediów, przede wszystkim filmu i animacji komputerowej.

Sposoby tworzenia narracji w sztukach wizualnych zostały już wielokrotnie opisane przez badaczy malarstwa, filmu i komiksu, dlatego ograniczę się tylko do wymienienia tych, które najczęściej budują opowieść w pracach street artu. Wiadomo, że narratologia jest przede wszystkim nauką o opowiadaniu – ustnym bądź pisany – dlatego nie wszystkie elementy przez nią opisywane można odnaleźć w sztuce operującej obrazem. Spośród głównych składników opowieści, jakimi są bohaterowie, zdarzenia, fabuła i sposób opowiadania (narracja), w obrazie zwykle dostrzec możemy tylko dwa pierwsze. Czasem narracja jest na tyle charakterystyczna, że możemy ją łatwo zauważyć i opisać, jednakże ułożenie

¹ O czym piszę przede wszystkim w rozdziale piątym.

² Gotthold Ephraim Lessing, *Laokon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, tłum. Henryk Zymon-Dębicki, Universitas, Kraków 2012, s. 61.

przedstawionych zdarzeń w stanowiącą spójną fabułę sekwencję zwykle wykracza poza to, co widoczne na obrazie. Aby więc uzyskać prawidłową fabułę (przynajmniej tak jak ją widział Arystoteles: jako odpowiedni układ zdarzeń stanowiący skończoną całość, składający się z początku, środka i zakończenia), musimy sobie ją sami dopowiedzieć³. W obrazie bowiem niezbyt często udaje nam się odtworzyć prawidłowo sekwencję zdarzeń, która jest warunkiem napięcia, jakie towarzyszy słuchaniu czy lekturze opowiadań, gdyż widzimy od razu całość⁴. Artysta więc musi nam zasugerować przebieg zdarzeń, dać jakieś wskazówki. Bohater musi być nam znany albo w miarę wyraziście scharakteryzowany. Zdarzenia (a przynajmniej jedno) także powinny być rozpoznawalne i tworzyć pewną akcję dziejącą się w czasie⁵. Jan Białostocki pisze o tym sposobie przedstawiania czasu w obrazie, iż jest to „czas rozumiany jako ośrodek, w którym coś się dzieje, w którym jakaś akcja rozwija się szybciej lub wolniej. Jest to czas wypełniony wydarzeniami, czas, w którym się coś zdarza, czas ujawniany przez ruch i zmianę”⁶.

Kompozycja, poprzez którą chce się opowiedzieć jakąś historię, powinna być zatem dynamiczna oraz zawierać sugerowane bądź wprost przedstawione warunki wstępne sytuacji i ich przekształcenie (albo takie przekształcenie, które pozwala założyć warunki wstępne, np. gdy widzimy przewrócone krzesło, zakładamy, że wcześniej stało na nogach). Najtrudniejszą kwestią, z którą artysta musi sobie poradzić, jest ustalenie sekwencji zdarzeń pozwalającej uporządkować je w określonej kolejności. Anna Waligórska przedstawia typologie schematów kompozycyjnych, które mają za zadanie opowiedzieć akcję: może to być sekwencja obrazów przedstawiających kolejne zdarzenia (czyli tzw. opowieść wizualna), złożona kompozycja wielkoformatowa z licznymi współwystępującymi epizodami (np. panorama), kompozycja symultaniczna, gdzie poszczególne wydarzenia przedstawione są na tym samym obrazie, czy też kompozycja monosceniczna (Waligórska nazywa ją kompozycją syntetyczną), zawierająca tylko punkt kulminacyjny⁷.

³ Arystoteles, *Poetyka*, tłum. Henryk Podbielski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1983, s. 22.

⁴ Por. Northrop Frye, *Mit: fikcja i przemieszczenie*, „Pamiętnik Literacki” 1969, nr 60/2, s. 278–279.

⁵ Anna Waligórska twierdzi za Julią Murray, że obraz narracyjny powinien „odnosić się do co najmniej jednego wydarzenia umieszczonego w sekwencji czasowej i przynoszącego zmiany istotne dla bohaterów”. Julia K. Murray, *What is „Chinese Narrative Illustration”*, „Art Bulletin” 1998, t. 80, nr 4, s. 602–615, cyt. za: Anna Waligórska, *Sugestia i perswazja. Psychologia narracji wizualnej w sztuce i reklamie*, Wydawnictwo WSPS, Warszawa 2011, s. 24

⁶ Jan Białostocki, *Sposoby przedstawiania czasu w sztukach wizualnych*, [w:] idem, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Cykl drugi*, PWN, Warszawa 1987, s. 55.

⁷ Anna Waligórska, *Sugestia i perswazja...*, s. 25–27.

Inne „historiotwórcze” środki artystyczne wykorzystywane w sztukach wizualnych to m.in. kadrowanie, wieloplanowość, kontrasty światłocieniowe i kolorystyczne, niestabilność, dwuznaczność kształtów, ładunek emocjonalny wyrażony gestykulacją i mimiką bohaterów⁸. Im bardziej obcy są nam bohaterowie i przedstawiona opowieść, tym więcej środków musi być użytych. Gdy zaś artysta ilustruje znaną opowieść lub przedstawia nam swoją jej wersję, może bardziej skupić się na szczegółach opowieści niż na środkach sugerujących sekwencję zdarzeń.

W ten sposób przechodzimy do samej treści opowiadanej historii. Narracyjność szczególnie wiąże się z konkretnymi tematami, w które nierozzerwalnie włączony jest czas. Michaił Bachtin zauważa, że takie motywy literackie jak:

[...] spotkanie – rozstanie (rozłąka), utrata – odzyskanie, poszukiwania – odnajdywanie, rozpoznanie – nierozpoznanie i inne, wchodzą jako elementy składowe do fabuł nie tylko powieści różnych okresów i różnych typów, ale też do utworów literackich innych gatunków (epickich, dramatycznych, a nawet lirycznych). Motywy te z natury swej są czasoprzestrzenne (co prawda, w różnych gatunkach rozmaicie)⁹.

Podobne motywy wykorzystywane są w sztukach plastycznych¹⁰. Dodatkowo sugestywność narracji wzmacniają tytuły dzieł. Z kolei w sztuce street artu, swobodnie mieszającego media i gatunki, najsilniejszym środkiem wzmacniającym narrację jest oczywiście słowny komentarz.

Skądś go znam – czyli bohaterowie znanych opowieści

Nie ma opowieści bez bohatera, bez względu na to, czy jego rolę będzie pełnić człowiek, zwierzę czy przedmiot. Bohaterem jednak staje się dopiero wtedy, gdy bierze udział w jakimś zdarzeniu, z tego powodu portret nie jest sztuką narracyjną. Street art pełen jest postaci z komiksów, kreskówek, gier komputerowych oraz idoli muzycznych, aktorów, celebrytów, a nawet polityków. Właściwie chyba nie ma takiego bohatera popkultury, który nie stałby się tematem jakiegoś obrazu na ulicy¹¹. Samo jednak przywołanie znanej postaci nie decyduje o narracyjności dzieła street artu. Niezliczona liczba Supermanów, Batmanów, Spidermanów, Królików Bugsów, postaci wyjętych ze znanych nam opowieści, rzadko tworzy

⁸ Por. *ibidem*, s. 45.

⁹ Michaił M. Bachtin, *Czas i przestrzeń w powieści*, „Pamiętnik Literacki” 1974, nr 65/4, s. 307.

¹⁰ Motywy te analizuje Maria Poprzęcka w książce *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1986.

¹¹ Przykładem może być szlak komiksowych murali w Brukseli, upamiętniający ponad 50 komiksów produkcji głównie belgijskiej.

jakieś nowe narracje. Opowieść bowiem, także obrazowa, musi mieć swój „wewnętrzny świat”, czyli to, co Bachtin nazywa czasoprzestrzenią. Działanie zawsze umiejscowione jest w czasie i w przestrzeni, tymczasem wiele namalowanych, naklejonych, odbitych w formie szablonu na ścianie postaci, mimo bardzo dynamicznego ujęcia, nie ma swojego „wewnętrznego świata”. Świat ten bowiem pozostał w pierwotnych opowieściach – w komiksach, kadrach filmu, grach komputerowych. Na muralu stworzonym przez Fabieke w Bolonii widzimy pięciu superbohaterów, którzy nie tworzą wspólnego obrazu, nie mają żadnego kompozycyjnego związku ani ze sobą, ani z otoczeniem. Mural ów jest popisem zdolności mimetycznych, sprawności odtwarzania, ale nie snucia opowieści. Można zresztą przypuszczać, że takie były intencje twórcy.

Wystarczy jednak, że ten sam bohater umieszczony zostanie na wyjaśniającym akcję tle lub że w kompozycyjny sposób powiązany zostanie z otaczającą go przestrzenią – będzie siedział na gzymsie albo za linę posłuży mu rysa na ścianie – a już jego historia przeniesie się z innych narracji w przestrzeń miasta. Bardzo częstym zabiegiem stosowanym przez artystów street artu i graffiti jest wpisywanie superbohaterów w skomplikowane tagi albo wyposażanie ich w atrybuty graffitiarskie, czyli puszki sprayu, pędzle czy wałki. Czasem zaś przedstawienia są dowcipne, ukazujące superbohaterów odheroizowanych, w domowych pieleszach, zmęczonych i starych, robiących zakupy lub wykonujących inne „domowe” prace¹².

Superbohaterowie są ulubionym tematem artysty o pseudonimie Solo, który swoje uliczne prace przenosi także na płótno. W galerii Varsi w Rzymie w 2013 roku zorganizowano mu wystawę pod tytułem *Solo – Bohaterowie w kryzysie*. W tekście zapowiadającym można przeczytać:

Galeria Varsi będzie gościła Solo, który w ubiegłym roku wyruszył w świat, aby odkrywać nowe przygody tych byłych superbohaterów, którzy są dziś zwykłymi ludźmi; prezentuje nam wyraźną myśl: dzisiaj superbohater to ten, kto nauczył się nie tylko żyć, ale przetrwać w nieprzyjaznych czasach ekonomicznych, których jesteśmy globalnymi ofiarami. Superbohaterem naszych czasów jest zwyczajny człowiek, który wie, jak dać sobie radę jako pomywacz, uliczny sprzedawca, pucybut, malarz, pomoc domowa, trener osobisty, a czasami bezdomny¹³.

Przedstawienia Wonder Woman prasującej swój strój czy Spidermana zebrzącego z psem pod ścianą pełną tagów nie są wprawdzie w pełni narracyjne, lecz mogą nas zachęcać do stworzenia minifabuły. Zdarza się jednak, że artyści aranżują na ścianach wielopostaciowe sceny wyjęte z komiksów albo stworzone na ich podobieństwo. Praca *Atak Moloidów* Izera i Probsa to wielkoformatowy

¹² Na przykład w pracach norweskiego artysty o pseudonimie Pøbel. Por. <http://www.pobel.no/> (dostęp: 22.08.2018).

¹³ <http://www.galleriavarsi.it/artists/solo/?lang=en> (dostęp: 22.08.2018).

mural (ok. 50 m²) przedstawiający scenę walki Czerwonego Hulka i Spidermana z rzeszą Moloidów – żółtych, uzbrojonych w kły i pazury stworów czelakopodobnych¹⁴ (il. 21). Obraz składa się z ogromnej liczby postaci zaangażowanych w małe scenki (np. jeden z Moloidów pisze sprayem obraźliwe słowo *toy*¹⁵, inny naciska spust puszki w kierunku własnej rozwartej paszczy), a w centrum kompozycji widać wplątany w bitwę rozbryzgujący się tag w dzikim stylu.



Il. 21. Iser i Probs, *Atak moloidów*, Londyn 2013

Używając tradycyjnego języka historii sztuki, można stwierdzić, że oto mamy rozbudowaną scenę batalistyczną – jeden z bardziej narracyjnych tematów w malarstwie. Spełnione są tu wszelkie warunki obrazowej narracji: 1) charakterystyczni, typowi bohaterowie, o wyrazistej mimice i gestykulacji, co wprowadza niezwykle silny ładunek emocjonalny; 2) wiele zdarzeń składających się na większą część opowieści; 3) sugestia chwili wpisanej w dłuższą opowieść – walkę, w której mimo nierównych szans bohaterowie bronią się zaciekle i dają odpór

¹⁴ Są to postaci z komiksu Marvela *Avenging Spider-Man 2*, którego autorami są: ZEB WELLS (tekst), Joe Madureira i Ed McGuinness (rysunki).

¹⁵ W żargonie graffitiarskim *toy* oznacza początkującego, słabego writera.

wrogom. Choć kierunek „odczytywania” obrazu wydaje się zakłócony (od prawej do lewej, główna scena walki znajduje się bowiem z lewej strony), to jednak ów zabieg pozwala nam na wyobrażenie sobie dalszego ciągu – liczba nadciągających napastników wskazuje na długą bitwę. Co więcej, podobnie jak w dawnym malarstwie i tutaj autorzy oprócz przedstawienia konkretnego momentu, który można rozpoznać jako scenę walki dwóch bohaterów z rzeszą napastników, odwołują się do wiedzy widza. Tylko odbiorca znający komiksy Marvela jest w stanie zidentyfikować postacie, ale także zrozumieć element trawestacji – żółte stwory uzbrojone są w puszki sprayu, jakby chciały zamalować, a więc zniszczyć superbohaterów. Nie ulega więc wątpliwości, że jest to obraz narracyjny, problem jednak tkwi w tym, że jest to opowieść „z drugiej ręki”. To nie Izer i Probs wymyślili swoich bohaterów, nie nadali im ani wyglądu, ani charakteru, nie stworzyli ich czasoprzestrzeni. Odtworzyli oni scenę z opowieści komiksowej, jedynie wyposażając bohaterów w atrybuty ze świata graffiti – w puszki sprayu.

Taki zabieg przywoływania cudzego obrazu we własnym dziele można nazwać, według podziału relacji transtekstualnych Gérarda Genette’a, palimpsestem zbudowanym na zasadzie hipertekstualności. Według tego francuskiego teoretyka literatury hipertekstualność to każda relacja łącząca tekst B (hipertekst) z wcześniejszym tekstem A (hipotekst), „na który tekst B zostaje przeszczepiony w sposób niemający nic wspólnego z komentarzem. Tekst B nie wypowiada się na temat tekstu A, ale nie mógłby bez niego istnieć. Zabieg ten to transformacja lub naśladowanie np. parodie czy trawestacje”¹⁶. Właściwie *Atak Moloidów* jest naśladowaniem z elementami transformacji; jego autorzy nie parodiują hipotekstu, jak w ogromnej większości dzieł street artu wykorzystujących postacie z komiksów, wręcz przeciwnie, jest on naśladownictwem wynikającym z szacunku i uznania dla pierwowzoru. Przełożenie opowieści na medium malarstwa graffiti i wyposażenie jej w związane z nim dodatkowe atrybuty jest podkreśleniem przynależności do kultury geek, czyli społeczności miłośników i znawców gier i komiksu. Jak przyznaje w wywiadzie wspomniany już artysta Solo:

Superbohaterowie przypominają dziecku o moralnym kompasie niezbędnym do poruszania się po wszechświecie pełnym wrażeń i niebezpieczeństw. Przypominają nam, abyśmy byli silni i mieli siłę woli. Wykorzystywanie superbohaterów w mojej sztuce pozwala mi poruszać się po świecie i docierać do każdego dziecka, ponieważ są powszechnie znani i doceniani, także przez dorosłych. Chciałbym dać każdemu, kto widzi moje dzieła na ulicach, okazję do dzielenia się wartościami, jakie superbohaterowie wszczepili mi w dzieciństwie¹⁷.

¹⁶ Gérard Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. Tomasz Stróżyński i Aleksander Milecki, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014, s. 11.

¹⁷ Interview with Italian Comic Street Artist SOLO, „Urbanshit” 2015, 23.06., online: <http://urbanshit.de/interview-with-italian-comic-street-artist-solo/> (dostęp: 22.08.2018).

Wielu artystów street artu okazuje swoje zamięłowanie do komiksu, przyznając, że jest on źródłem i wzorem ich twórczości. To jest ich estetyka, ich kultura, ich opowieść. Zdarza się jednak, że stylistyka, narracja i bohaterowie komiksu służą artystom do krytyki popkultury. Tak jest w przypadku prac Deana Stocktona znanego pod pseudonimem D*Face. Wykonuje on wielkoformatowe murale wyglądające jak kadr z komiksu albo... jak obraz Roya Lichtensteina (il. 22).



Il. 22. D*Face, *I'm feel so incomplete*, Amsterdam 2016

Przywołuję nazwisko tego artysty celowo, gdyż jego stosunek (podobnie zresztą jak i innych twórców pop-artu) do kultury popularnej, szczególnie zaś do komiksu, do tej pory nie jest jasny i budzi kontrowersje. Lichtenstein, malując pojedyncze kadry w formie obrazów sztalugowych, nie wprowadził bynajmniej komiksu do galerii, nie podniósł jego rangi, a raczej jeszcze bardziej odsunął twórczość rysowników od sztuki wysokiej. Bez względu na intencje samego artysty, krytycy sztuki, powoli akceptując pop-art, starali się w nim widzieć żywioł krytyczny i jednocześnie minimalizowali źródłową rolę komiksu. Bart Beaty stwierdza, że obrazy Lichtensteina traktowano jako „produkt kreatywnego podejścia artysty do materiału, rezultat nowego sposobu spojrzenia, który uprzywilejowuje estetyczną indywidualność artysty z jednoczesną marginalizacją wartości kulturowej twórców komiksu”¹⁸.

¹⁸ Bart Beaty, *Komiks kontra sztuka*, tłum. Marek Cieślík, Aneta Kaczmarek, Timof Comics, Warszawa 2013, s. 69.

Jednocześnie twórcy komiksów, jak opisuje to Beaty, byli nieprzychylnie nastawieni do sztuki wysokiej, z pop-artem włącznie, co wynikać miało poniekąd z poczucia niższości, resentymentu i zazdrości. Pop-art w czasie swojego nagłego „wybuchu” nie wyrównał poziomów sztuki galeryjnej i popularnej ani nie przemieszał ich odbiorców. Trzeba bowiem pamiętać, że posiadaczami oryginalnych obrazów Lichtensteina nie byli zwykli czytelnicy komiksów¹⁹. To docenienie komiksu jako sztuki wartego pokazywania w galerii nastąpiło właściwie dzięki twórcom street artu, którzy wzorują się na komiksie dlatego, że są jego miłośnikami i wcale nie zależy im na oryginalności²⁰.

Przywołana twórczość Lichtensteina pozwala jeszcze uważniej przyjrzeć się pracom D*Face’a. Zwykle przedstawiają one zbliżenia twarzy kobiet lub zakochanych par. Często w dymkach lub poza kadrem pojawiają się krótkie zdania w stylu: „Miłość na zawsze”, „Kochać szybko. Umrzeć młodo”, „Póki śmierć nas nie rozłączy”. I nie byłoby nic oryginalnego w tych pracach, gdyby nie fakt, że partnerem sentymentalnych, płaczących kobiet jest przystojny mężczyzna z zielonkawą, zdeformowaną twarzą odsłaniającą czaszkę – z oczodołami, bez nosa, z bliznami, często ubranego w koszulę przypominającą mundur. Mamy więc tu silną sugestię love story bez happy endu. Artysta jednak nie tyle chce snuć opowieść o konkretnych bohaterach, co stworzyć współczesną alegorię śmierci, popkulturowe *vanitas*. Swoje prace nazywa „aPOPkaliptycznymi”. W jego biogramach wciąż powtarzają się podobne słowa:

Chciałem zachęcić ludzi nie tylko do „spoglądania”, ale do wejrzenia w to, co otacza ich i ich życie, pokazując naszą coraz bardziej dziwną kulturę popularną, zgłębiając na nowo i przerabiając kulturowe postaci i gatunki, aby skomento-

¹⁹ Beaty wspomina o aukcji obrazu *Torpedo...Los!* Lichtensteina, który został sprzedany za 5,5 miliona dolarów, i dodaje: „Dlaczego, zastanawiali się fani komiksu, obraz ten, powstały na bazie pojedynczego kadru, został wyceniony na tak bajątkową kwotę, podczas gdy liczący pięćdziesiąt dwie strony komiks kosztuje jedyne dziesięć centów?”. Bart Beaty, *Komiks...*, s. 64

²⁰ Nie oznacza to jednak, że komiksy pokazuje się w galeriach. Tam pokazuje się prace street artu wzorowane na komiksie. Artystów inspirujących się komiksem można by wymienić wielu, warto tu może wspomnieć o artyście starszego pokolenia Richardzie Mirando (pseudonim Seen), który zwany jest ojcem chrzestnym graffiti, gdyż sławę zdobył, malując na pociągach w Nowym Jorku. Obecnie wycofał się on z nielegalnego malowania graffiti, wystawia natomiast w galeriach płótna z ulubionymi bohaterami komiksów. Por. Daisy Wyatt, *Graffiti Artist SEEN: 'Street Art Has Lost its Edge – It's Not the Same Anymore'*, „Independent” 2014, 19.06., online: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/graffiti-artist-seen-street-art-has-lost-its-edge-it-s-not-the-same-anymore-9546849.html> (dostęp: 24.11.2018).

wać nasz etos rażącej konsumpcji. Puskę Pandory z gorzko-słodkimi przysmakami, uroczymi i słodkimi na powierzchni, ale w istocie o obcym i kłopotliwym smaku²¹.

Obrazy D*Face'a mają więc pełnić rolę alegorii czy emblematu przekazującego ogólne przesłanie dotyczące miłości i towarzyszącej jej śmierci. Właśnie w tym najbardziej żywotnym momencie, jakim jest miłość – wyrażana pocałunkiem, objęciem ramionami – D*Face przypomina o śmierci. To *memento mori* nie działa jednak na nas zbyt refleksyjnie ani obrazoburczo, bo wyrażone jest pretenstyjnym językiem popkultury, którego nigdy nie traktujemy zbyt poważnie. Powstaje wręcz wątpliwość: czy autorowi bardziej chodzi o śmierć człowieka, czy o śmierć kultury? Warto tu przytoczyć słowa Hansa Beltinga:

Pytanie o „obraz i śmierć” implikuje dwa tematy, które dzisiaj cechuje duży stopień niepewności. Stara symboliczna siła obrazów wydaje się gasnąć, a śmierć stała się tak abstrakcyjna, że nie pociąga już pytania o sens. Nie tylko dlatego, że nie dysponujemy już obrazami śmierci, które by nas do czegoś zobowiązywały. Przywykliśmy do śmierci obrazów, które niegdyś oddawały się odwiecznej fascynacji tym, co symboliczne²².

Właściwie nie trzeba komentować tego cytatu, jest jakby stworzony do obrazów D*Face'a. Mimo ogromnych rozmiarów (czasem zajmują całe boczne ściany wieżowców) jego murale nie przyprawiają nas o dreszcz, choć przedstawiają zombie, czyli „żywe trupy”. Popkulturowe obrazy śmierci do niczego nas nie zobowiązują ani też same nie wyrażają treści, w którą chcielibyśmy uwierzyć. Może dlatego, że postrzegamy każdy mural jak dekorację, a może dlatego, że traktujemy je jako żart, ironiczny komentarz do cikliwej opowieści. A przecież D*Face stawia krok dalej niż Lichtenstein. Jego murale łączą się w całe serie. Powtarzając te same postacie w różnych pozach i sytuacjach, zdaje się opowiadać jakąś konkretną historię, wszak na jednym z jego murali dwie twarze zamieniają się w czaszki opatrzone napisem w dymku: „Dopóki śmierć nas nie rozłączy”. Jednocześnie wplata w swoje prace indywidualny znak, odnoszący się do jego nielegalnej, street artowej twórczości. Zasłynął on bowiem z wlepek przedstawiających postać zwaną D-Dog, czyli kulkę wyposażoną w skrzydełka zamiast uszu, szparowate oczy i wywieszony język. Ten znak rozpoznawczy artysty pojawiał się na ulicach jako samodzielna postać albo element większych kompozycji, doczekał się też formy rzeźbiarskiej (il. 23). Tym znakiem lub też samymi skrzydełkami opatruje D*Face bohaterki z komiksowych kadrów, a także portrety znanych osobistości

²¹ <http://www.dface.co.uk/about/> (dostęp: 22.08.2018).

²² Hans Belting, *Antropologia obrazu; szkice do nauki o obrazie*, tłum. Mariusz Bryl, Universitas, Kraków 2007, s. 171.



Il. 23. D*Face, *Drone Dog*, rzeźbiarska forma postaci D-Doga, kompozycja pozostała po wystawie *Death and Glory*, Londyn 2006

(z królową Elżbietą II włącznie)²³. Jednocześnie niemal w każdej z jego prac prze-wija się motyw śmierci. Wspomniany już Hans Belting, pisząc o obrazach śmier-ci, zauważa:

Sprzeczność między obecnością i nieobecnością, którą jeszcze dzisiaj dostrzegamy w obrazach, posiada swoje korzenie w doświadczeniu śmierci innego. Obrazy mamy przed oczyma, tak jak mamy przed oczyma zmarłych, których jednak już tutaj nie ma²⁴.

D*Face zaś o swoich obrazach przedstawiających nieżyjące gwiazdy popkul-tury przetransformowane w zombie (wystawa *Scars and Stripes*) mówi:

To, co próbowałem robić w tych pracach, to zakwestionować całą ideę sławy [*celebrity and fame*]. Z jednej strony nie możemy zaprzeczyć, że wszyscy umrzemy. Cho-dzi o zakwestionowanie statusu celebryty tych ludzi, którzy jak tylko umrą, stają się legendami. Są gwiazdy, o których ludzie mówią, że byłoby lepiej, gdyby zmarły

²³ Projekt *Death & Glory* z 2006 roku.

²⁴ Hans Belting, *Antropologia obrazu...*, s. 172.

znacznie młodziej. Naprawdę, jeśli o tym pomyślisz, wiele prawdziwych legend popkultury zmarło w młodym wieku. Czy jest to osoba, w której społeczeństwo jest zakochane, czy myśli o tym, kim ona jest? Jest w tym dużo gry, w którą możesz grać bez końca²⁵.

I te ostatnie słowa są chyba najważniejsze²⁶. Jest wiele gier, w które grają artyści street artu – ze znanymi opowieściami i obrazami, z rynkiem sztuki (tzw. mainstreamem) czy wreszcie z popkulturą, którą krytykują, a zarazem ją potwierdzają i współtworzą²⁷.

Baśnie i opowieści, których nie znamy – o gigantach i liliputach

Obok artystów, którzy eksplorując dziecięce wspomnienia, wykorzystują namiętnie popkulturowe klisze z kreskówek i komiksów, są także ci, którzy sięgają do świata dziecięcego poprzez inne formy narracji i wypracowują przy tym swój oryginalny styl. Nazwać ich można „bajkomalarzami”, którzy odwołując się do świata wyobraźni, sugerują nam opowieści nigdy wcześniej nieopowiedziane. Twórczość niektórych artystów chciałoby się określić jako ilustracyjną, choć obrazuje ona tylko ich wymyślony świat, a nie konkretne teksty. Według Janiny Wiercińskiej:

Ilustracja [...] to utwór rysunkowy, malarski, graficzny, a nawet fotograficzny, umieszczony w rękopisie lub jakimkolwiek druku. Zadaniem jej jest objaśnianie, uzupełnianie, interpretowanie lub dopowiadanie tekstu; ewokowanie pewnych

²⁵ Manuel Bello, *D*Face Interview*, „Fecalfacedotcom” 2008, 07.08., online: http://www.fecalface.com/SF/index.php?id=1097&option=com_content (dostęp: 22.08.2018).

²⁶ W opisie wystawy na jego stronie internetowej czytamy: „Jestem zafascynowany miłością, stratą i upamiętnianiem gwiazd. [...] Gdy ich życie jest krótkie, nigdy nie starzeją się, nigdy nie tracą znaczenia i zachowują ducha młodości na zawsze. Doskonale nadają się do wprowadzania kultury konsumenckiej, stawiamy je na cokole i manipulujemy ich etosem, aby pasowały do nas wciąż i wciąż”. http://www.dface.co.uk/portfolio_page/scar-strips/; (dostęp: 10.10.2016).

²⁷ Stąd uwaga Sheparda Faireya dotycząca D*Face’a: „Jednym z paradoksów subkultur buntowniczych jest brak szacunku do establishmentu, a jednocześnie szacunek i dążenie do wysokiej jakości standardów w sztuce. Ten paradoks, czy też dychotomia, są widoczne w praktyce D*Face’a, w sposobach, które wzmacniają raczej jego idee, niż tworzą niewygodne sprzeczności. Pomimo to jego sztuka jest złośliwa i wywrotowa. [...] Paradoks pokazywania stylistycznego szacunku do tematu, który zarazem zuchwale odwraca, ukazuje jego wyrafinowanie w komentowaniu i byciu częścią pop-artu i popkultury jednocześnie”. Shepard Fairey, *I Used to like D*Face*, [w:] Dean Stockton, Shepard Fairey, *The Art of D*Face: One Man & His Dog*, Laurence King Publishing, London 2013, nlb.

stanów uczuciowych, wzmagających działanie utworu. O ilustracji – w tym znaczeniu – można mówić tylko i wyłącznie wówczas, gdy występuje jednocześnie z tekstem pisanym lub drukowanym i gdy temu tekstowi towarzyszy. Decyduje bowiem o tym funkcja, dla której została powołana do życia, funkcja w sposób zasadniczy uzależniona od słowa, od tekstu. Z chwilą odłączenia ilustracji od tekstu funkcja ta – polegająca na objaśnianiu go, interpretacji, dopowiadaniu – traci się, pozostawiając sam obraz, którego rola może być odmienna, treść nieczytelna, a funkcja rozmaita [...] ²⁸.

Jeśli więc obrazowi nie towarzyszy tekst, nie możemy nazwać go ilustracją. Istnieją wprawdzie książki z samymi ilustracjami bez tekstu, ale podobnie jak komiksy składają się one z wielu obrazów uporządkowanych w sekwencje – strona po stronie. Tymczasem prace niektórych street artystów przypominają wyjęte z dziecięcych książek pojedyncze kartki z ilustracjami. Nieraz zresztą artyści ci wykonują ilustracje do książek, czasopism albo wydają własne powieści graficzne.

Jednym z nich jest David Booth tworzący pod pseudonimem Ghostpatrol. Jego charakterystyczni bohaterowie występują w szkicownikach (wydawanych jako odrębne książki pod tytułem *New Future Notes*), na osobnych obrazach i grafikach, jak i na murach miast w formie mniejszych bądź większych murali. Są to dziecięce postacie o delikatnych, wydłużonych sylwetkach i przymrużonych oczach, często przebrane za zwierzęta (wilki, jelenie). Zwierzęta towarzyszą im także jako współbohaterowie opowieści. Na muralu *A Trumpet Bookmark* w Melbourne postaci dzieci i zwierząt, podobnych do niedźwiedzi, królików i lisów, miesza się ze sobą, jakby tworzyły jeden wspólny świat (il. 24). Dzieci w futrach zwierzęcych i same zwierzęta czytają książki, grają na bębenku i na trąbce. Wszystko zaś dzieje się na granatowym tle wypełnionym powtarzającym się wzorem rogatego ptaka. Na innym muralu, zajmującym ścianę parterowego budynku, widać trzy postaci o dziecięcych twarzach okryte zwierzęcym futrem, przy czym dwie oglądają mapę, trzecia zaś siedzi na rowerze, a w koszyczku wiezie królika. Wszystko w stonowanych barwach szarości, na granatowym tle, stwarza nastrój tajemniczej, nocnej wyprawy, na co wskazuje księżyc w pełni i bezlistne drzewo. Eileen Lim tak opisuje twórczość Davida Bootha:

Mali ludzie z ilustracji, jakie rysuje, odkrywają tematy związane z egzystencjalizmem, przestrzenią i kosmosem, nauką, mitologią i folklorem. Mówią o duchowej symbiozie między ludźmi, fauną i florą; związku, o którym ludzie od dawna zapomnieli lub go porzucili ²⁹.

²⁸ Janina Wiercińska, *Sztuka i książka*, PWN, Warszawa 1986, s. 37.

²⁹ Eileen Lim, *Ghostpatrol*, CDU Art Collection and Art Gallery, online: <http://www.cdu.edu.au/artcollection-gallery/looking-at-art/ghostpatrol> (dostęp: 22.08.2018).



Il. 24. Ghostpatrol, *A Trumpet Bookmark*, Melbourne

Autor tych wymaginowanych światów pochodzi z Tasmanii, a obecnie pracuje w Melbourne i przyznaje, że dzieciństwo spędził poza miastem, w harmonii z przyrodą, zafascynowany mitami Aborygenów. Dużo też podróżuje, sporo czasu przebywał w Japonii, co niekiedy znajduje wyraz w jego pracach³⁰. Nie jesteśmy w stanie rozpoznać konkretnych historii w jego obrazach, ale bardzo łatwo możemy sobie je sami dopowiedzieć, a jeszcze łatwiej – przeczuć. Prace Bootha ukazują nam doskonale, że to, co obrazowe, nie zawsze da się wyrazić słowem. Jak zauważa Anita Wincencjusz-Patyna:

Obraz stwarza możliwość unaocznienia niemożliwego, wydaje się też być na swój sposób bardziej celny. Gdy w tekście coś pozostaje niewypowiedziane, to tak jest w istocie: jest niewypowiedziane. W ilustracji można uchwycić niewypowiedziane

³⁰ Na przykład obraz malowany na lnie pastelami i farbą akrylową *Tadaima swan* przedstawia postać stojącą na jednej nodze, w niebieskim stroju i spiczastej czapce. O tej pracy pisze Lim, iż „wyraża duchowe połączenie między człowiekiem a zwierzęciem za pośrednictwem japońskiego folkloru i religii. [...] Japońskie pozdrowienie *tadaima* oznacza «jestem z powrotem» lub «jestem w domu», praca nawiązuje więc może do migracyjnej natury łabędzia”. *Ibidem*.

środkami ekspresji plastycznej, a potem je dostrzec. To, co w konstrukcji językowej sprawia wrażenie karkołomnego zabiegu, budzącego nieufność albo podającego jej sens w wątpliwość, w warstwie obrazowej, jako poddane próbie konkretyzacji, staje się przekonujące, a przynajmniej buduje niezmierny potencjał asocjacyjny³¹.

Wystarczy uświadomić sobie, jak trudno opisać dzieło malarskie. Co to znaczy, że postaci dzieci i zwierząt mieszają się ze sobą? Na obrazie ogromne szare plamy, które identyfikuję jako zwierzęce futro, obejmują zarówno postaci ludzkie, jak i zwierzęce. A jakież widzę zwierzęta? Czy to niedźwiedzie, czy może wiewiórki albo lisy? Nie jestem w stanie ich określić. Na innym muralu dzieci znajdują się w podwodnym świecie wśród ryb i roślin, ale nie wiadomo, co dzieje się pod wodą, a co nad nią, dlaczego w kompozycji nagle pojawiają się ogromne twarze, jakby nienależące do tej opowieści. Dlatego tak trudno jest zinterpretować dzieła, które opierają się wyłącznie na wyobraźni artysty, a nie na konkretnym tekście, który mógłby wspierać nasze rozumienie. Dowolność jest tu na tyle duża, że nawet tak daleko idąca interpretacja Eileen Lim, z którą trudno mi się osobiście zgodzić, może być przyjęta jako równoprawne wrażenie odbiorcy:

Umieszczając swoje prace w miejscach publicznych, takich jak aleje i stare budynki, Ghostpatrol podkreśla motywy nietrwałości i niestabilności jednostki rzuconej przeciwko spustoszeniom, jakie czyni czas. Na pewnym poziomie jego dzieła należą do tradycji obrazów *vanitas*: jako trzeźwe przypomnienie rozpadu i śmierci, a jednak pozostają pozbawione cynizmu, wyciszone przez łagodny liryzm³².

Bardzo podobne pod względem stylistycznym prace wykonuje na ulicach artysta Kyle Hughes-Odgers, posługujący się pseudonimem Creepy. Swoją sztukę nazywa *narrative-driven character-based folk art*³³, co opisowo można chyba rozumieć jako sztukę ludową, której podstawą są postaci i opowieści. Te opowieści są jednak tak samo trudne do uchwycenia jak w pracach Ghostpatrola. Oto dwie postaci o smutnych twarzach płynące po fali wylewającej się z filizanki³⁴. Jedna długą szczotką myje głowę drugiej. Tyle opis zdarzenia – reszta to nastój wywołany przez błękitne barwy oraz powtarzające się wzory faliste i drobniejsze ornamenty

³¹ Anita Wincencjusz-Patyna, *Między słowem a obrazem – kiedy rysunek staje się ilustracją*, „Dyskurs: Zeszyty Naukowo-Artystyczne Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu” 2013, nr 16, s. 239.

³² Eileen Lim, *Ghostpatrol*...

³³ *Creepy Gets Way Up In Nyc*, „Brooklyn Street Art” 2011, 28.03., online: <http://www.brooklynstreetart.com/theblog/2011/03/28/creepy-gets-way-up-in-nyc/> (dostęp: 22.08.2018).

³⁴ Praca wykonana we współpracy z artystą o pseudonimie Daek.

okalające głowy postaci. Także w innych jego pracach niezwykle dekoracyjna forma zaczyna w takim stopniu dominować nad treścią, że coraz trudniej jest znaleźć w nich opowieść. Sam artysta stwierdza:

Podoba mi się pomysł, że wiele małych szczegółów (wzorów) w życiu istnieje indywidualnie, ale stanowi jednocześnie znacznie większy obraz lub historię, a każdy drobny szczegół jest tak samo ważny jak następny. One potrzebują siebie nawzajem, aby stworzyć większą ideę – jak miasto lub osobowość. Czasami zmieniam wzór podczas malowania, jeśli czuję, że równowaga kolorów nie jest właściwa³⁵.

Przywołane do tej pory przykłady nie ukazują w pełni narracyjnych możliwości sztuki obrazowej. Wciąż mamy bowiem wątpliwości, na ile dane przedstawienie jest opowiadaniem, a na ile opisem. Oczywiście każdy obraz przedstawiający jest przede wszystkim opisowy, tzn. ukazuje konkretny wygląd, trudniej natomiast jest uchwycić w nim elementy narracyjne. W literaturze jest to bardziej uchwytne:

Opowiadanie służy prezentacji dynamicznego aspektu świata przedstawionego, tj. głównie zdarzeń, akcji i fabuły utworu. Opis natomiast jest formą przedstawiania elementów pozazdarzeniowych, statycznych, a więc głównie stanów rzeczy, cech, wyglądom przedmiotów itp. Opowiadanie informuje głównie o czasowym charakterze elementów świata przedstawionego, opis natomiast służy prezentacji elementów przestrzennych wyabstrahowanych ze strumienia temporalno-zdarzeniowego. Stylistycznym korelatem opowiadania jest składnia werbalna, natomiast opisu – składnia nominalna [...]. Wtargnięcie wyznaczników opisu w przedmiotową domenę opowiadania (lub na odwrót) staje się natychmiastowym naruszeniem norm i konwencji przekazu narracyjnego. Inaczej mówiąc, w obrębie świata przedstawionego istnieją takie elementy, o których można tylko opowiadać lub tylko je opisywać [...]³⁶.

Z wyjaśnienia Włodzimierza Boleckiego możemy wyciągnąć wskazówki użyteczne także w kontekście malarstwa. Jeśli przyjmiemy, że ową odpowiedzialną za opis składnią nominalną dla malarstwa są rzeczy przedstawione tak, by ich wygląd był jak najlepiej rozpoznawalny, to możemy się spodziewać, że tam, gdzie naruszony zostaje ów opis, tam pojawić się może narracja.

Spójrzmy na prace innego miejskiego opowiadacza baśni. Jest nim hiszpański artysta Antonio Segura Donat, używający pseudonimu Dulk. Jego stylistyka, odmienna od wyżej wymienionych artystów, charakteryzuje się niezwykle barw-

³⁵ *Creepy Gets Way Up...*

³⁶ Włodzimierz Bolecki, *Realistyczny i poetycki model prozy narracyjnej*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1981, nr 6(60), s. 73–74.

nością i surrealistyczną wyobraźniowością. Głównymi bohaterami tych opowieści są zwierzęta, zwykle charakterystyczne dla miejsc, w których artysta maluje – wchodzące w skład danego ekosystemu albo występujące w lokalnych baśniach czy legendach³⁷. Łatwym do przeanalizowania przykładem jest wykonany w Krakowie mural zatytułowany *Smok wawelski* (il. 25).



Il. 25. Dulk, *Smok wawelski*, Kraków 2016

³⁷ O muralu w Wittenberdze Dulk mówi: „Ten najnowszy mural jest zatytułowany *Gdzie zwykliśmy krzyczeć*; jest to powrót do źródła, aby kontynuować spuściznę i odpocząć w pokoju. Paradygmatem jest tu życie łosia. Wracającego do idyllicznego miejsca, otoczonego niebezpieczeństwami, oczekującego na jakikolwiek błąd, by móc stworzyć źródło przetrwania. Pierwotna walka między życiem a śmiercią, która toczy się w przyrodzie. Praca ta jest inspirowana łosiem jako symbolem, zwierzęciem reprezentowanym w herbie Wittenbergi”. Sami Wakin, *Honest and Candid Interview with Dulk*, „Street Art United States” czerwiec 2017, online: <http://streetartunitedstates.com/honest-and-candid-interview-with-dulk/> (dostęp: 22.08.2018).

Autor przyznaje, że za cel obrał sobie odwrócenie sytuacji z legendy. Na obrazie widzimy zielonego upierzonego smoka siedzącego na drzewie i trzymającego w łapach (wyglądających bardziej jak dłonie) dzbanek, z którego strużką leje się żółty płyn prosto do pyska młodego baranka. Scena mogłaby się wydawać sielankowa (w centrum widać elegancko nakryty stół), gdyby nie fakt, że obaj bohaterowie mają odcięte głowy, a na stoliku, obok właśnie przewracającej się filiżanki, leży barania czaszka. W przypadku tej pracy nie mamy żadnych wątpliwości co do narracyjności obrazu, ma on bowiem swoje zakorzenienie w konkretnym tekście. Jednak tym, co sprawia, że odbieramy ją jako narracyjną, jest przede wszystkim dynamika, i to nie tylko na poziomie formy (przeważają linie i plamy skośne i faliste), ale w naszej próbie opisu. Pojawia się w nim dużo czasowników określających akcję i czynności, a nie stany: filiżanka się wywraca, płyn się wylewa, ślina ścieka z pyska smoka, gałąź przebija brzuch. To właśnie jest owo wyjście poza „nominalną składnię” obrazu. W innych pracach Dulk także sugeruje opowieść za pomocą dynamicznej kompozycji i tematyki. Zwykle są to przedstawienia ucieczki, podróży zwierząt pływających czy latających. Dodatkowo często pojawiają się drobne szczegóły podkreślające zdarzenie, które znów wyrazić należy czasownikami: zwierzęta mają naklejone plastry, połamane rogi, odcięte kończyny lub głowy, spakowane walizki albo torby. I choć w całości kompozycji dzięki stylistyce pop-surrealistycznej i dziecięcej wydają się bardzo pogodne, to analiza szczegółów przeczy pierwszemu wrażeniu. Ważną sugestią dla odbiorcy są także tytuły prac, np. *Migracja*, *Mistyczna podróż*, *Ocaleni*, *Ratuj się*, *Ostatnia para hodowlana*³⁸. Pomagają one w interpretacji obrazu, „zaspokajają ciekawość rozbudzaną przez wyobraźnię”³⁹.

Zupełnie inną strategię narracyjną stosuje niemiecki duet artystyczny Herakut: Hera – Jasmin Siddiqui, i Akut – Falk Lehmann. Ich obrazom towarzyszą słowa, które zwykle nie są opowieścią, ale aforyzmem, życiową regułą. A jednak, w powiązaniu z obrazem stanowią zagadkowe sceny, jakby wyjęte z baśni czy legendy, bardzo umiejętnie uruchamiające wyobraźnię widza i zmuszające do dopowiedzenia sobie historii. Oto kilka przykładów: napisowi *Pewnego dnia ocalę także twojego brata* towarzyszy obraz ogromnego psa, z zawiązaną nierzmiem płaszcz chustką, który łapami przytula dziewczynkę (il. 26). Stoi on na tle domu, przez którego okno widać małego chłopca. Zdanie *Gdybym wiedziała, że świat się skończy jutro, i tak dzisiaj zasadziłabym jabłoni* wypowiada kobieta do dwóch przytulonych dziewczynek, którym z włosów wystają gałęzie drzew (il. 27).

³⁸ Jak już wspominałam, większość artystów street artu nie tytułuje swoich prac. Dulk na swojej stronie internetowej zamieszcza fotografie, tytuły, a nawet krótkie opisy. Por. <http://www.dulk.es/> (dostęp: 22.08.2018).

³⁹ Maria Poprzeczka, *Czas wyobrażony...*, s. 68.



Il. 26. Herakut, Pewnego dnia ocalę także twojego brata, Nashville 2016

Nie zawsze jest dobrze być złotym to zdanie napisane obok dziecięcej postaci z założonym na głowę łbem złotego cielaka i z widelcem w ręku. Przykłady można by mnożyć, choć bardziej chyba pasowałyby do rozważań o poezji wizualnej. Rzecz jednak w tym, iż autorzy pracują w sposób niezwykle malarski i ilustracyjny⁴⁰. Ogromne murale malowane różnymi technikami: sprayem, wałkiem, pędzlem, wyglądają jak rysunki lawowane tuszem, z laserunkowo kładzionymi plamami. To sprawia, że przypominają książkowe ilustracje z dzieciństwa, tym bardziej że bohaterowie tych obrazów są do siebie bardzo podobni – o chudych, dziecięcych sylwetkach, z ogromnymi, smutnymi oczami, często w zwierzęcych przebraniach. Wydaje się, jakby artyści wciąż snuli opowieść o tych samych bohaterach. Naturalną konsekwencją ich działań stał się projekt *Giant Story Book*, który uściśla ową historię. Herakut od 2012 roku snuje opowieść

⁴⁰ Prace duetu Herakut wyglądają jak pojedyncze strony z dziecięcej książki z obrazkami. O takim typie ilustracji autorzy monografii o książkach dla dzieci piszą: „[...] W przypadku książek obrazkowych słowa i obrazy są połączone, by zwiększać całościowe znaczenie książki. Żadne z nich nie czyni znaczenia dla siebie, ale działają zgodnie. [...] Ta dualność może przybrać formę żartobliwego tańca, gdy obrazy i słowa flirtują ze sobą bądź zaprzeczają sobie”. Martin Salisbury, Morag Styles, *Children's Picturebooks. The Art of Visual Storytelling*, Laurence King Publishing, London 2012, s. 89.



Il. 27. Herakut, Gdybym wiedziała, że świat się skończy jutro, i tak dzisiaj zasadziłabym jabłoń, Berlin 2015

o Gigantach – historię bliźniąt o imionach Lily i Jay. Jest ona jednocześnie przygotowywana w postaci książki dla dzieci, animacji i murali malowanych w różnych miejscach świata. Proces tworzenia i kolejne rozdziały opowieści w formie filmu można śledzić na Facebooku⁴¹. Bez względu na to, z jakim gatunkiem sztuki duetu Herakut mamy do czynienia, zawsze, jak pisze Anabel Roque Rodriguez:

Chodzi o opowiadanie, tworzenie wymaginowanych światów i zapewnianie ich indywidualnymi postaciami. [...] „Naturalnym domem” ich dzieł jest przestrzeń publiczna, w której każdy może odpocząć od miejskiego szumu przed jednym z ich ogromnych murali. Również ich galeryjne prace, instalacje i płótna charakteryzują się stylem narracyjnym i zdolnością kierowania widza ku wyobraźni tych dwojga wyjątkowych artystów. W ich dziełach sztuki znajduje się składnik obrazowy i tekstowy. Krótkie cytaty, fragmenty lub opisy umieszczone obok figur odnoszą się do życia postaci. One same, jako główny temat, mogą być odbierane w kontekście społecznych podziałów i zbiorowych ograniczeń, ale są również wtopione w cudowne cytaty, które mówią nam o miłości⁴².

Charakterystyczne dla murali jest to, że malowane na nich postaci są zwykle ogromnych rozmiarów, nic więc dziwnego, że wydają się nam gigantami, nawet jeśli uosabiają dzieci.

Inną niż Herakut opowieść o gigantach snuje australijski artysta Stormie Mills. Jego bohaterowie to nieco karykaturalne postaci mężczyzn o dużych głowach z orlimi nosami, grubych korpusach i cienkich kończynach, sprawiających raczej wrażenie ponurych i smutnych (il. 28). Malowani są zwykle w czerni i szarości. Te barwy mają zresztą symboliczne znaczenie dla artysty: „Czerń reprezentuje brud, biel mówi o wymazaniu, szarość bierze się z miejskiego pejzażu, a srebro jest językiem marzeń”⁴³. Podobnie jak prace duetu Herakut, obrazy Stormiego Millsa nie opowiadają za pomocą dynamiki czy odwołania do istniejącej historii, działają natomiast drobnymi gestami, mimiką, a przede wszystkim tajemniczym nastrojem. To nie emocje przedstawione na obrazie, ale emocje wywołane podczas odbioru stanowią o narracyjnej sile tych prac. „Dziwne postaci Stormiego przekazują narrację emocjonalną, dzięki której widz jest wezwany do badania intensywnej struktury życia, które on stworzył. Nakłania widzów do patrzenia poprzez warstwy swoich prac”⁴⁴.

⁴¹ <https://www.facebook.com/TheGiantStorybookProject> (dostęp: 22.08.2018).

⁴² Anabel Roque Rodriguez, *Herakut: Brainy Days*, „Anabel Roque Rodriguez”, December 2013, online: <https://www.anabelroque.com/curatorial/2016/3/27/herakut-brainy-days> (dostęp: 22.08.2018).

⁴³ To wyjaśnienie znajdujemy na oficjalnej stronie artysty: <http://www.stormie-mills.com/about/> (dostęp: 22.08.2018).

⁴⁴ Stormie Mills, *The Rabbit Hole*, 06.04.2014, online: <http://rabbithole.gallery/> (dostęp: 10.10.2015).



Il. 28. Stormie Mills, *Dziękuję*, Łódź 2016

Także powtarzalność postaci, które bez problemu rozpoznajemy jako dzieła Millsa, sprawia, że mamy wrażenie, jakby autor od wielu lat snuł opowieść o tych samych bohaterach, którzy się witają, żegnają, huśtają na huśtawce, a często spotykają innego bohatera – postać, która zamiast głowy ma czaszkę. I choć w projekcie zatytułowanym *Lost Giants* autor przedstawia niewiele murali, to właściwie każda z jego prac mogłaby być tak zatytułowana.

Odwrotnością opowieści Herakut czy Millsa są prace Pablo Delgado, artysty meksykańskiego pochodzenia tworzącego w Londynie. Jego bohaterowie to niewielkich rozmiarów postacie wycięte z gazet i naklejone u dołu ścian, na wysokości butów przechodniów (il. 29).



Il. 29. Pablo Delgado, b.t., Londyn

Trzeba się pochylić, by je dostrzec i zapoznać się z ich życiem, które nie zawsze jest baśniowe. Mali ludzie bowiem to np. bardzo skąpo ubrane prostytutki, których profesję podkreślają czerwone torebki czy buty. Rozmawiają ze sobą, zaczepiają, przyjmują wyzywające pozy. Inne prace Pablo Delgado to sceny bardziej „nierealne”, zestawiające ludzi w historycznych bądź eleganckich strojach z dzikimi zwierzętami, takimi jak żyrafy, hipopotamy czy słonie. Jak opisuje Audrey Gillan:

[Postaci Delgado] na dole ścian chodzą ze słoniami, jeżdżą na rowerze, niosą kije, patrzą w górę na pandę. W zeszłym roku pojawiły się małe drzwi wokół Spitalfields i Shoreditch, obiecując tajemnicę Alicji w Krainie Czarów. Wtedy ukazały się dzie-

siatki małych figur – każda z nich inna: mężczyzna idący z żyrafą, kobiety w burkach przewożące zakupy, benedyktyńscy mnisi, kelnerzy, biegacze – wszyscy po kilka centymetrów wysokości⁴⁵.

Postaci Delgado są więc różnorodne, zaskakujące, realistyczne – bo wycięte z fotografii. Artysta wydaje się być bardziej kronikarzem czy odkrywcą tego autonomicznego świata niż jego twórcą. Wrażenie jakiegoś odmiennego, ruchliwego i pełnego niespodzianek życia toczącego się na wysokości mysiej nory wzmacnia jeszcze trik, który charakteryzuje wszystkie prace Delgado. Każda z postaci bowiem rzuca cień, namalowany na chodniku czy ścianie. Sam artysta stwierdza:

To miłe, że mali ludzie zmieniają się pod wpływem deszczu i kurzu. Oni są efemeryczni. I kiedy niektórzy z nich zostaną odklejeni, i tak będziemy mogli zobaczyć ich cienie na chodniku i zarysy, gdzie kiedyś byli; oni są jak duchy⁴⁶.

O małych, naklejonych na ścianach pracach Delgado nie da się mówić inaczej, jak w sposób narracyjny. Potwierdzają to wszelkie teksty prasowe im poświęcone. Kompozycje układają się w scenki, mają swoją czasoprzestrzeń, swoich bohaterów, którzy podejmują różne działania, wykonują charakterystyczne gesty, znajdują się w konkretnych sytuacjach. Jak podaje Jerzy Trzebiński, komponentami schematu narracyjnego są: bohaterowie, ich wartości (intencje, plany), komplikacje związane z realizacją owych planów oraz uwarunkowania i szanse przezwyciężenia tych komplikacji⁴⁷. Oto jedna ze scenek Delgado: mężczyzna w eleganckim stroju (frak, cylinder, białe rękawiczki) trzyma na wodzy zebra i zdaje się rozmawiać z dwiema rozneglizowanymi kobietami siedzącymi w wyzywających pozach. Kobiety rozbawione nie patrzą w jego stronę, ale w stronę widza. Czyż te opisowe elementy nie wystarczą, by zacząć narrację – rozpoznać charakter bohaterów, ich intencje, ewentualne przeszkody i próby ich przezwyciężenia? To nie Delgado opowiada tę historię – on tylko inicjuje nasz proces odbioru narracyjnego. Na zakończenie tego wątku można jeszcze przytoczyć słowa Gottfrieda Boehma:

Sztuka najprędzej potrafi wykształcić zwarte modele alternatywne, możliwe światy, wyobrażone miejsca, które pozwalają nam trwać przy pradawnej (zapewne też niezbywalnej) antropologicznej i kulturowej potrzebie. Jest to potrzeba ogarniającego całość oglądu, jest to chęć, by widzieć totalność, opowiadać historię, kontemplan-

⁴⁵ Audrey Gillan, *Pablo Delgado's Small World*, „The Guardian” 2011, 17.08., online: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/aug/17/pablo-delgados-small-world> (dostęp: 22.08.2018).

⁴⁶ Audrey Gillan, *Pablo Delgado's Small World...*

⁴⁷ Jerzy Trzebiński (red.), *Narracja jako sposób rozumienia świata*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot 2001, s. 23.

wać obraz, słuchać melodii, tzn. zacząć i skończyć, znów powiązać koniec z początkiem. Choć z dziełami sztuki obcujemy w rozproszeniu, dzieła te chcą zintegrować się z naszym życiowym doświadczeniem, stwarzają dystanse, otwierają nowe perspektywy, sprawiają, że rzeczy od dawna znane wydają się nowe i inne. Coś obcego, drażniącego włamuje się w potoczne doświadczenie odbiorcy, pobudza jego uwagę i wrażliwość, wskazuje mu szansę początku: jak za pierwszym razem⁴⁸.

Historie, które powinniśmy znać – czyli narracje historyczne w obrazach

Słowo „historia” w języku polskim niesie wiele znaczeń. Jest to i nauka o przeszłości, i przeszłość opowiedziana jako dzieje, ale także przygoda (np. „niezła historia”) lub opowieść, niekoniecznie o tym, co działo się naprawdę. Którego by jednak znaczenia nie rozpatrywać, zawsze ma ono związek z narracją jako metodą przekazu. Gdy poprzednio przywołane przykłady dzieł street artu przedstawiały historie mające źródło w artystycznej wyobraźni, teraz przyszła kolej na „narrację historyczną” w obrazach – czyli opowiadanie o konkretnej przeszłości. Historię państwa, miejsca, społeczności, poszczególnych ludzi oraz instytucji możemy zobaczyć najczęściej na muralach. Malowane są one przez amatorów (często jako prace zespołowe) i zawodowców, na zamówienie polityków, społeczności lokalnych, etnicznych, zawodowych, jak i firm prywatnych. Murale takie, jeśli nie powstają w celach reklamowych lub marketingu politycznego, mają służyć rozwijaniu poczucia wspólnoty, utrwalaniu tożsamości danej grupy, utrzymywaniu jej dziedzictwa⁴⁹. Możemy oczywiście dyskutować, czy należą one do street artu, warto je jednak przywołać, ponieważ to one wprowadzają w przestrzeń miejską narracje poświęcone jej przeszłości i pozwalają jeszcze raz przyjrzeć się symultanicznym i sekwencyjnym sposobom prowadzenia opowieści.

Malarstwo muralowe odwołuje się do niezwykle długiej tradycji malarstwa ściennego, dlatego przypominanie jej w tym miejscu niesłoby ryzyko zachwiania proporcji, w jakiej przedstawione być powinny poszczególne gatunki, które można kojarzyć ze street artem⁵⁰. Warto jednak przytoczyć kilka cytatów dotyczących malarstwa ściennego (które częściej wykonywane było wewnątrz budynków niż na zewnątrz), by pokazać, że na przestrzeni dwustu prawie lat pełniły one podob-

⁴⁸ Gottfried Boehm, *Pierwsze spojrzenie. Dzieło sztuki – estetyka – filozofia*, [w:] idem, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Anna Pieczyńska-Sulik, Universitas, Kraków 2006, s. 44.

⁴⁹ Jonathan Skinner, Lee Jolliffe, *Murals and Tourism: Heritage, Politics and Identity*, Routledge, New York 2017, s. 10.

⁵⁰ Korzeni malarstwa muralowego trzeba jednak szukać wcześniej, od malarstwa jaskiniowego począwszy, poprzez chrześcijańskie mozaiki i renesansowe sgraffito.

ną funkcję sztuki publicznej, od której zależna była także ich tematyka. W publikacji o brytyjskim malarstwie ściennym od połowy XIX wieku, tworzonym przez neoklasycystów i prerafaelitów, takich jak Sigismund Goetze, Frederric Leighton, Frank Brangwyn, Ford Maddox Brown czy Edward Burne-Jones, autorka Clare A.P. Willsdon pisze:

Malarstwo muralowe używało autorytetu, obdarzało szacunkiem, uwidaczniało religię i wzbudzało wiarę. Myśli, marzenia, ideały i uwolniony artystyczny geniusz mogły uzyskać widzialną obecność zarówno w salach, jak i domach. Przeszłość mogła być połączona z przyszłością, czas z miejscem, a człowiek z człowiekiem. W budynkach użyteczności publicznej, kościołach i szkołach murale mogły koncentrować się na rytuałach, pamięci, czy też umożliwiać propagandę lub nauczanie⁵¹.

O funkcji i działaniu murali powstałych w czasie Wielkiego Kryzysu w Stanach Zjednoczonych w ramach Federalnego Programu Sztuki⁵² (który był nie tyle programem kulturowym, co ratunkowym, dającym zatrudnienie artystom w zakresie prac publicznych) Karal Ann Marling pisze:

Wymuszony wybór „bezpiecznych” tematów jest interpretowany jako negatywna cecha artystyczna malarskich historycznych pokazów, jednak społeczna pozytywna wartość takich cykli, gdy zaczął się Kryzys, jest poważna. Pokazywanie długich łańcuchów wydarzeń prowadzących aż do współczesności uspokajało publiczne obawy zbliżającej się katastrofy. [...] Historia może być społeczną terapią. [...] Przeszłość i teraźniejszość mają swoje miejsce w wizualnym kontinuum, które w zawołowany sposób obiecuje nadzieję na przyszłość, podczas gdy historia toczyła się łagodnie i przewidywalnie ku przyszłości⁵³.

O muralach społecznościowych, które tworzone są w Stanach Zjednoczonych od lat 70. (a właściwie od 1967 roku, gdy powstał w Chicago mural zwany ścianą szacunku – Wall of Respect⁵⁴), autorzy monografii opisującej ten ruch piszą:

⁵¹ Clare A.P. Willsdon, *Mural Painting in Britain 1840–1940: Image and Meaning*, Oxford University Press, Oxford–New York 2000, s. 3.

⁵² Works Progress Administration (WPA) sponsorowała pięć programów federalnych, między innymi Federalny Program Sztuki. W ramach zamówień rządowych powstało ponad 2000 malowideł ściennych w budynkach użyteczności publicznej: na stacjach kolejowych i autobusowych, w bankach, szkołach i budynkach poczty. Por. Barbara Rose, *Malarstwo amerykańskie XX wieku*, tłum. Halina Andrzejewska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1991, s. 44.

⁵³ Karal Ann Marling, *Wall-to-wall America: Post Office Murals in the Great Depression*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2000, s. 9.

⁵⁴ Mural powstał na ścianach budynku stojącego na rogu 43rd Street i Langley Avenue w Chicago w ramach warsztatów Organization of Black American Culture

Murale nie mogą w magiczny sposób rozpocząć procesu tworzenia się wspólnoty i nie mogą się stać częścią tego procesu, jeśli on się rzeczywiście już wcześniej nie zacznie. Murale mogą działać jak katalizator i uczynić wspólnotę silniejszą i bardziej widoczną, ale aby tak się stało, muszą być wehikułami redefinicji, przeformułowania powszechnych wartości. [...] W wielu przypadkach to zmusza do przewartościowania historii i dziedzictwa wcześniej ignorowanego i stłumionego. [...] W czasie muralowego projektu artysta spotyka się z klasą pracującą i ich dziećmi jako ludźmi z krwi i kości, z ich własną kulturą i osobistymi historiami, które krzyżują się z „uniwersalną” historią „wielkich indywidualności” i „wielkich wydarzeń” w fascynujący sposób. Ona lub on odkrywają wcześniej ukryte życie i lokalne historie konkretnych ludzi⁵⁵.

I w końcu ostatni cytat, najbardziej współczesny, bo pochodzący z książki o turystyce muralowej, która rozwija się w szybkim tempie na całym niemal świecie i wzbudza powszechne zainteresowanie władz miejskich street artem jako miejską wizytówką:

[Murale] są śmiałe, pomysłowe, rewolucyjne, emblematyczne i wizjonerskie, inspirują, informują, konfrontują i górują nad widzami. Murale potęgują znaczenia, często odzwierciedlają lub komunikują problemy dziedzictwa, polityki i/lub tożsamości miejsca⁵⁶.

We wszystkich tych opracowaniach dotyczących malarstwa muralowego w różnych miejscach i w różnym czasie (a przecież jakże wielu nurtów tego malarstwa tu nie wymieniałam⁵⁷) pojawia się ten sam wątek – tematyki, która związana jest

(OBAC). Przedstawiał największych bohaterów historii Afroamerykanów (jak Martin Luther King, Sarah Vaughan czy John Coltrane). Wzbudzał wiele kontrowersji w środowisku. Mural uległ zniszczeniu w trakcie pożaru budynku w 1971 roku. Por. Eva Cockcroft, John Pitman Weber, James Cockcroft, *Toward a People's Art: The Contemporary Mural Movement*, wyd. 2, University of New Mexico Press, Albuquerque 1998, s. 1–12.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 72–73.

⁵⁶ Jonathan Skinner, Lee Jolliffe, *Murals and Tourism: Heritage, Politics and Identity*, Routledge, Francis & Taylor Group, London–New York 2017, s. 3.

⁵⁷ Choćby muralizmu meksykańskiego (Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros) przeniesionego na grunt amerykański, politycznych murali w Irlandii, murali malowanych w Nikaragui po rewolucji sandinistów, Murals Arts Program w Filadelfii czy politycznych murali w Gazie. Por. Desmond Rochfort, *Mexican Muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros*, Chronicle Books, San Francisco 1998; Jonathan McCormick, Neil Jerman, *Death of Mural*, „Journal of Material Culture” 2005, t. 10, s. 49–71; Jane Golden, Robin Rice, Natalie Pompilio, *More Philadelphia Murals and the Stories They Tell*, Temple University Press, Philadelphia 2006; David Kunzle, *The Murals of Revolutionary Nicaragua, 1979–1992*, University of California Press, Ber-

z historią i dziedzictwem. Czy będzie to przeszłość narodów, społeczności, czy poszczególnych osób – w każdej artystycznej interpretacji widzi się połączenie przeszłości z teraźniejszością, a nawet przyszłością. Historię buduje się, opowiadając ją w kontekście dnia dzisiejszego oraz projektów na przyszłość. Murale historyczne są więc najbardziej narracyjną z form sztuki street artu.

W celu opowiedzenia danej historii jak najsugestywniej twórcy najczęściej używają kompozycji symultanicznej, czyli złożonej z wielu wydarzeń przedstawionych w jednym obrazie (il. 30).



Il. 30. Michael Webb, *The Beasley Building Mural* (fragment), Filadelfia 1997

Portretom bohaterów często towarzyszą mapy, dokumenty, historyczne rekwizyty i oczywiście historyczne budynki. Jeden z projektów Mural Arts Philadelphia to obraz zatytułowany *Tuskegee Airmen: They Met the Challenge* namalowany w hołdzie pierwszemu afroamerykańskiemu korpusowi lotników, który powstał 1941 roku⁵⁸ (il. 31). Na muralu widać postacie pracujących mechaników, ustawionych w szeregu lotników, telegrafistów i kobiety w służbie naziemnej.

keley–Los Angeles 1995; Mia Gröndahl. *Gaza Graffiti. Messages of Love and Politics*, The American University in Cairo Press, Cairo–New York 2009.

⁵⁸ <https://www.muralarts.org/artworks/tuskegee-airmen-they-met-the-challenge/> (dostęp: 22.08.2018).



Il. 31. Markus Akinlana, *Tuskegee Airmen: They Met the Challenge*, Filadelfia 2009, mural powstał w ramach programu Mural Arts Philadelphia

Wszystkie sceny okalają główne przedstawienie w centrum: głowę w czapce lotniczej z reliefowo wykonanymi okularami oraz spadający płonący samolot Luftwaffe ze swastykami na skrzydłach. Widoczne są też ordery i kartki z napisami: „Tylko dla białych” oraz „Niedozwolone dla kolorowych”. Jak czytamy na stronie organizacji Mural Arts Philadelphia:

[Mural] oddaje hołd lotnikom Tuskegee i ich przesłaniu mówiącym o wytrwałości we wznoszeniu się ponad przeciwności losu, rasizm oraz niesprawiedliwe oczekiwania w zakresie szkolenia i osiągnięć w amerykańskich siłach zbrojnych⁵⁹.

Na muralu w mieście Wayne w stanie Michigan, namalowanym na wschodniej ścianie teatru, uwidoczniono osiem głównych scen (wpisanych w podziały ściany o długości około 45 metrów) oraz dodatkowe scenki poboczne z historii miasta. Są tu przedstawione osoby pełniące władzę oraz mieszkańcy w strojach wskazujących na ich zawody, w kostiumach historycznych, na tle miejscowego krajobrazu, czasem przy pracy. Całość od góry zamyka fryz wykonany w technice *en grisaille* przedstawiający historycznie zmieniające się środki lokomocji⁶⁰.

Rzadziej artyści podejmujący się malowania murali historycznych wybierają kompozycje sekwencyjne. Takie malowidło powstało w Polsce, w Legionowie. Już sam tytuł: *750 metrów chwały*, wskazuje na wielkość tego przedsięwzięcia i jego wymowę. Jest to chronologicznie ułożona ogromna kompozycja składająca się z czarnobiałych portretów władców i dowódców biorących udział w kolejnych bitwach i wojnach, jakie prowadziła Polska – od bitwy pod Cedynią w 972 roku po misję polskich sił zbrojnych w Afganistanie. Czerwonymi literami, podobnymi do solidarycy⁶¹, wypisane są daty i miejsca wydarzeń. Autorem projektu jest Rafał Roskowiński, który wykorzystał do niego zarówno popularne kulturowe klisze (np. portrety polskich królów zaczerpnięte z banknotów), jak i stare ryciny czy rysunki dziecięce⁶².

Murale społecznościowe (*community murals*), zwykle budzą kontrowersje wśród bardziej estetycznie wyrobionych obiorców. Opinie, jakie wyrażano na temat murali fundowanych w Stanach Zjednoczonych przed II wojną światową, mogłyby równie dobrze dotyczyć większości współczesnych murali powstających na zamówienie społeczności lokalnych. Z jednej strony niechęć budzi tema-

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Mural wykonało dwóch artystów: Joshua Winer i David Fichter, którzy zajmują się malowaniem na zlecenie. Na stronie internetowej Fichtera zobaczyć można wiele realizacji symultanicznie komponowanych murali historycznych: <http://www.davidfichter.com> (dostęp: 22.08.2018).

⁶¹ Taką nazwę wymyślono dla czcionki, jaką zaprojektował w 1980 roku Jerzy Janiszewski na potrzeby logo NSZZ „Solidarność”.

⁶² Opowieść autora o powstawaniu muralu można obejrzeć na kanale YouTube jako vlog pod tytułem *750 metrów chwały*.

tyka przedstawiona w sposób zbyt dosłowny i sentymentalny. Karal Ann Marling usprawiedliwia jednak tematykę murali przedwojennych: „[...] wizja Ameryki ucieleśnionej w muralach – przyjemny obraz jako skuteczny kulturowy mit, który sprawiał, że życie wydawało się piękniejsze”⁶³. Dalej ta sama autorka pisze:

[...] Posiadanie konkretnego tematu – czytelnego obrazu czegoś – było uważane za istotę sukcesu popularnych murali. Także istotna była obrazowość unikająca dyskusyjnych, kontrowersyjnych podtekstów. Historyczne tematy odtwarzające rzeczywiste czy wyimaginowane wydarzenia, bezpiecznie zamknięte na publiczną debatę, były ważnym, tematycznym odkryciem muralistów z lat 20.⁶⁴

Z drugiej zaś strony także forma artystycznego wyrazu, nawet jeśli obrazy wykonane są przez zawodowych malarzy, absolwentów licznych szkół malarstwa ściennego, budzi wątpliwości, podobnie jak wykonywane przez wykształconych artystów murale WPA: „Większość reprezentowała średni styl akademickiej ilustracyjności, tępy i ciężki, pozbawiony powagi sztuki akademickiej z jednej strony i bezpretensjonalnego wdzięku ilustracji z drugiej”⁶⁵.

Skończona opowieść, czyli od sekwencyjności do animacji

Właściwie każdy operujący obrazem artysta, który chce opowiedzieć konkretną historię i być zrozumiały, musi stanąć przed technicznym problemem – jak to zrobić? Współczesnemu człowiekowi od razu narzuca się myśl o „poklatkowości”, wynikająca z przyzwyczajenia do ruchomych obrazów filmowych. W przypadku jednak malarstwa wystarczy pewna sekwencyjność – ułożenie kilku scen po sobie, by możliwa była do odczytania „fabuła opowieści”. Oczywiście pomysł to nienowowy, wszak sekwencyjnie tworzone były opowieści na greckich fryzach i na obrazach średniowiecznych, z imponującą tkaniną z Bayeux na czele⁶⁶. Seweryna Wysłouch za podstawę tworzenia narracji obrazkowej uważa zasadę addycji, czyli dodawania elementów, ale pod pewnymi warunkami: „Zestawiane ze sobą

⁶³ Karal Ann Marling, *Wall-to-wall America...*, s. 3.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 9.

⁶⁵ Barbara Rose, *Malarstwo amerykańskie XX wieku...*, s. 44. Podobny komentarz mógłby dotyczyć muralu w Mediolanie, namalowanego na murze przy Bazylice San Lorenzo, przedstawiającego historię miasta w interpretacji 11 artystów graffiti. Twórcy nie pozbawieni są jednak poczucia humoru, czego przykładem może być przedstawienie *Madonny Writerów*. Por. Valerio Spagnuolo, *Street Art Milan: History of Milan with Graffiti*, „Hashslus” 2014, 07.06., online: <http://www.hashslush.com/street-art-milan-history-of-milan-with-graffiti/> (dostęp: 22.08.2018).

⁶⁶ O narracyjności tkaniny z Bayeux zob. Wolfgang Grape, *The Bayeux Tapestry*, Prestel, Munich–New York 1994, s. 68–73.

syntagmy muszą być pod pewnym względem podobne (przedstawiać np. tego samego bohatera) i pod pewnym względem różne (przedstawiać go inaczej, w innym momencie, w innej przestrzeni)⁶⁷.

Wspominany już w poprzednim rozdziale Escif, który tworzy zwykle prace alegoryczne, obrazujące pojęcia i zjawiska, czasami wykorzystuje w tym celu krótkie sekwencje. Najbardziej znana jego praca *Art vs Capitalism*, wykonana w Grottaglie we Włoszech, przedstawia człowieka ubranego w ciemną bluzę z założonym na głowę kapturem, malującego na ścianie linię (il. 32).



Il. 32. Escif, *Sztuka vs kapitalizm*, Grottaglie 2011

W kolejnych sekwencjach zakresła tą linią koło, które na przedostatnim ujęciu zamienia się w realny przedmiot, a w ostatnim – już jako moneta 1 euro – przygniata malującego. Choć Rafael Schacter interpretuje tę pracę jako „komentarz dotyczący upadku euro”, to jednak szersza publiczność może odbierać ją jako najkrócej opowiedzianą historię o ludziach tworzących na ulicach, którzy zaczynają od nielegalnych prac będących wynikiem buntu czy niezgody na panujący „system”, a kończą jako pracujący na zlecenie artysty i projektanci⁶⁸. Całość

⁶⁷ Seweryna Wysłouch, *Literatura i semiotyka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, s. 27.

⁶⁸ Por. Rafael Schacter, *The World Atlas of Street Art and Graffiti*, New South Publishing, Sydney 2013, s. 317.

Escif zawarł na jednym muralu o sześciu sekwencjach. Za każdym razem widzimy tę samą postać wykonującą kolejny etap rysunku, by w ostatniej sekwencji zobaczyć już tylko leżącą monetę. W innej, niezatytułowanej pracy, Escif przedstawił podobną postać w bluzie z założonym na głowę kapturem, która rozwija czerwony dywan, zakrywając nim otwarte studzienki kanalizacyjne. Nie jest to typowa kompozycja sekwencyjna, postać jest bowiem jedna, ale za to studzienki są cztery, co sugeruje całą serię pułapek zastawionych na kogoś, kto będzie szedł po dywanie. Znowu jest to alegoria sławy i jej niebezpieczeństw, a ponieważ pojawia się tu znowu zakapturzona postać, można się domyślać, że szczególnie dotyczy to sławy, jaką może zdobyć street artysta.

Niezwykle podobne w swoim minimalizmie formalnym, powadze i sposobie prowadzenia narracji są prace artystki argentyńskiego pochodzenia o pseudonimie Hyuro. Zbieżność stylistyki jej prac z pracami Escifa nie jest przypadkowa, gdyż jak sama przyznaje, to on namówił ją na tworzenie w przestrzeni miejskiej, był dla niej nauczycielem, a jego sztuka inspiracją. Kilka projektów stworzyli razem. Escif natomiast zauważa:

W swojej pracy Hyuro nie mówi o sobie..., ale mówi do siebie. Wykorzystuje ścianę jako lustro, nieustannie poszukuje i w tym procesie obraz odbija echo tej rozmowy z samą sobą. [...] Hyuro nie maluje na ulicy. Hyuro rozmawia z ulicą. I robi to z takim szacunkiem i uczuciem... Gdy my, inni, zbliżamy się i malujemy ściany, ona po prostu szepcze. Cisza... Ściany... Mają wiele do powiedzenia⁶⁹.

Jak widać, opowiadanie jest żywiołem Hyuro, ale zwykle opowiada ona historię nie autobiograficzną, ale ogólnoludzką. Opowiada siebie jako kobietę: matkę, ukochaną, profesjonalistkę. W 2015 roku wykonała na stacji metra Nuñez de Balboa w Madrycie pracę *24 fragmenty z pracowitego dnia* (*24 Fragments of a Working Day*) przedstawiającą po kolei wszystkie, nawet najdrobniejsze czynności, jakie wykonuje kobieta matka w ciągu dnia. W wielu muralach, na podłużnych ścianach, w krótkich sekwencjach, maluje kobiety, które się ubierają, karmią piersią, pomagają sobie wytrzepać dywan, przelewają z wiader wodę, tańczą. Czasem są to bardzo rozbudowane kompozycje składające się z kilkudziesięciu sekwencji, jak nieistniejąca już praca w Atlancie (36 sekwencji) przedstawiająca po kolei nagą kobietę, która zaczyna obrastać w sierść, ta zaś staje się jej sukienką (il. 33).



Il. 33. Hyuro, nieistniejący już mural, Atlanta 2012

⁶⁹ <http://www.hyuro.es/blog/page/13/> (dostęp: 22.08.2018).

Kobieta zdejmując suknię, która leżąc już na ziemi, zamienia się w wilka. Wilk przechodzi obok nagiej kobiety i w końcu pozostaje sam. Kompozycja nie jest dynamiczna, wszystko dzieje się niezwykle spokojnie, a ruch oddany jest niemal „poklatkowo”. Cała historia, którą streścić można w jednym zdaniu, ma jednak swój wyraźny początek i koniec, jest zamknięta i tajemnicza. O jej sile oddziaływania może świadczyć fakt, że została zamalowana po protestach mieszkańców, nie tylko z powodu przedstawienia nagości, ale i „demonicznej metaforyki”⁷⁰.

Narracje Hyuro czasem dotyczą jednej czynności, jak wchodzenie na drabinę czy dosiadanie konia, innym razem są skrótem całego życia, jak mural, który wykonała w mieście Terracina we Włoszech (il. 34).



Il. 34. Hyuro, b.t., Terracina 2013

Przedstawia on w 10 sekwencjach kobietę, która najpierw jest brzemienna, potem niesie na rękach dziecko, następnie idzie z córką pod rękę, w końcu jest przez nią niesiona na rękach. W ostatniej sekwencji córka jest sama i niesie w rę-

⁷⁰ A przecież w tej opowieści nagość nie pełni roli erotycznej ani estetycznej, wilk zaś nie wydaje się dzikim, demonicznym zwierzęciem. Jak czytamy na portalu „Burnaway”, mural namalowany w okolicy Parku Chosewood w południowo-wschodniej Atlancie przedstawia seryjne obrazy kobiety, której wyrasta, a potem opada strój z włosów. Owe włosy zamieniają się w wilka, który jej towarzyszy. Mieszkańcy protestowali przeciwko nagości, a niektórzy postrzegali obraz jako demoniczny. Stephanie Cash, *New Rule for Public Art Has Some Concerned*, „Burnaway. The Voice of Art in the South” 2014, 26.03., online: <http://burnaway.org/new-rule-public-art-concerned/> (dostęp: 22.08.2018).

kach koszulę matki. Hyuro wpisuje się w ten sposób w tradycyjną ikonografię przedstawiającą stadia życia kobiety, ale nie po to, by pokazać przemijalność urody, jak czynili to dawni mistrzowie, lecz by opowiedzieć o kobiecej solidarności i przywiązaniu⁷¹. Narracja, podobnie jak u Escifa, służyć ma więc nie konkretnej historii, ale alegorii.

Omawiając narrację sekwencyjną, nie sposób pominąć niezwykle znanego i cenionego twórcę street artu, jakim jest Blu. Prace tego włoskiego artysty często są nazywane epickimi, dlatego że przedstawiają wiele postaci i wydarzeń. Niejednokrotnie cała kompozycja zbudowana jest z ogromnej liczby ludzkich sylwetek lub przedmiotów, składających się na postać olbrzyma wykonującego jakąś czynność. Blu do tworzenia swoich alegorii o znaczeniu społecznym, politycznym, antywojennym bądź antyreligijnym wykorzystuje także opowieści tworzone za pomocą kolejnych sekwencji. Tak np. w Compobasso stworzył mural przedstawiający w siedmiu sekwencjach popiersie mężczyzny, któremu najpierw goli się włosy, potem odcina część czaszki, wyjmując mózg i zamyka się ją z powrotem hełmem żołnierskim. Inny, jeszcze bardziej epicki mural, stworzony na bocznej ścianie sześciopiętrowego bloku mieszkalnego, przedstawia całą ewolucję życia na ziemi (il. 35). Po spirali rozwijającej się ku górze, przesuwają się żywe organizmy, kroczą najpierw zwierzęta, a potem ludzie. Na ostatnim skrócie tej serpenty ny pojawiają się budynki, miasta, fabryki i nagle spirala urywa się, a wytworzone przez człowieka „dobra”, jak samochody, komputery, domy spadają w dół. Rozwojowi narracji służy też kolor – serpentina najpierw jest niebieska, potem zielona i żółta, a gdy pojawiają się na niej produkty cywilizacji – staje się szara. Tło zaś także zmienia kolor pasowo – od czerwieni w dole ku ciemnoniebieskiemu po barwę szaro-błękitną towarzyszącą ostatniemu etapowi tej opowieści.

Dla artystów, których żywiołem jest przekazywanie istotnych dla nich treści za pomocą opowiadania, często nieruchomy obraz staje się niewystarczający. Sięgają oni w pewnym momencie po inne formy obrazowej narracji i inne media, aby ożywić i dopowiedzieć historię. Tak jest w przypadku duetu Herakut, gdy murale posłużyły do tworzenia książki i animowanego filmu, podobnie też Blu wykorzystuje murale do tworzenia animowanych filmów. Najbardziej chyba popularnym filmem Blu jest *Muto*, o którym sam autor pisze, że jest to „najbardziej dwuznaczna animacja malowana na publicznych ścianach”⁷². Nie jest to film dokumentujący pracę artysty w przyspieszonym tempie, jak większość takich materiałów zamieszczanych na stronach internetowych, w portfolio czy na portalach społecznościowych artystów. Jest to typowa animacja, w której rysunki zamiast na papierze powstają na murze. Opowieść jest tutaj jednak niezwykle zawiła.

⁷¹ Przypomnieć tu można dzieła Hansa Baldunga Griena czy Edwarda Muncha.

⁷² Film można zobaczyć na stronie artysty: <http://blublu.org/sito/video/muto.html> (dostęp: 22.08.2018).



Il. 35. Blu, *Spiralna historia Ziemi*, Rzym 2015

Przez siedem minut widzimy, jak na płaszczyźnie muru kroczy przepoczwarczająca się wciąż postać, zamieniając się to w diament, to w robota, mnożąc się lub padając ofiarą pożerającego ją olbrzyma. Przemieszczając się po ścianach, wchodzi do wnętrza budynku, w którym znów przemienia się to w pająka, to w mrówkę, aż w końcu wypływa z siebie tysiące mrówek, które niszczą głowę innej namalowanej na murze postaci, tak że ostatnia scena, ostatni rysunek na ścianie – to czaszka. Fabuła jest więc niezwykle trudna do opisanie i nie o samego bohatera tu chodzi. Jest to raczej przedstawienie możliwości połączenia rysunku i animacji, w którym pełnić się mogą makabryczne kształty i dwuznaczne sceny. Wszystko, co wymyślić może wyobraźnia, może przetoczyć się przez mury, ciągnąc za sobą płamę na zamalowanej ścianie. Najciekawsze w tym filmie jest bowiem to, że wymyślona postać rodzi się na białym tle, które wędruje wraz z nią, pochłaniając graffiti i rysunki, które kiedyś były tam namalowane, a w końcu niszcząc także dotychczasową pracę artysty. Jedno medium pożera drugie – dla animacji trzeba poświęcić tysiące rysunków.

Drugi film Blu, którego fabułę łatwiej odczytać, zatytułowany jest *Big Bang Big Boom* z podtytułem *Krótką nienaukową historią o ewolucji i jej konsekwencjach*⁷³. Opowieść jest rzeczywiście historią powstawania życia na Ziemi, gdzie poszczególne formy mnożą się, rozpleniają, pożerają nawzajem, aż do pojawienia się ludzi, którzy szybko zamieniają się w żołnierzy strzelających do siebie. Forma wieży, na której Blu maluje postaci ludzkie, pozwala snuć opowieść „na okrągło”, aby w końcu szybujący pocisk zabił ostatniego z walczących. Wieża zaś zamienia się w rakietę i zostaje wystrzelona w kosmos, z którego widać, jak cała kula ziemską wybucha. Fabuła nie jest szczególnie oryginalna i odkrywczą, jednakże do jej katastroficznego przekazu bardzo pasuje brutalna i surowa stylistyka Blu: konturowe rysunki, nie dbale zamalowane tło, a także wykorzystanie śmieci i odpadów. Animacja zajmuje w tym filmie jeszcze więcej przestrzeni: postindustrialne budynki, most, a nawet plażę, gdzie niektóre formy są rysowane patykami na mokrym piasku.

Sztuka, która zmienia się w czasie

The Story to tytuł jednej z prac działającego w Wielkiej Brytanii artysty o pseudonimie MOBSTR. Choć posługuje się on głównie tekstem i słowem, a nie mimetycznym obrazem, to jednak warto jego twórczość przywołać w rozdziale dotyczącym opowiadania, gdyż jest ona głęboko zanurzona w żywiole narracji⁷⁴. Dodatkowo jego prace zyskują efekt opowieści dzięki dwóm elementom:

⁷³ Film można zobaczyć na stronie artysty <http://blublu.org/sito/video/bbbb.html> (dostęp: 22.08.2018).

⁷⁴ Wszystkie prace zamieszczone są na stronie autora: <http://www.mobstr.org> (dostęp: 22.08.2018).

dialogowi i zmienności w czasie. Tak właśnie się dzieje w *The Story*. Na jednolicie pomalowanym na brązowy kolor murze przy Jerome Street w Londynie pojawił się szablonowy napis, a po jego zamalowaniu następny. W ten sposób po pewnym czasie powstała opowieść w siedmiu „odsłonach”:

ONCE UPON A TIME...
A STORY APPEARED ON A WALL
BUT IT ONLY PROGRESSED WHEN
THE WALL WAS REPAINTED
AND SO A STRANGE HARMONY WAS FOUND
BETWEEN OPPOSING FORCES
THE END⁷⁵

Każdy kolejny napis był zamalowywany szarą farbą w różnych odcieniach, stąd po ostatnim zamalowanym napisie całość płotu zaczęła przypominać abstrakcyjną kompozycję, jakby rodem ze Szkoły Nowojorskiej. Oczywiście, efekt, jaki osiągnął artysta, nie byłby możliwy bez udziału „przeciwnej siły” – człowieka, który zamalowuje napisy (tzw. *buff-man*)⁷⁶. Taką samą strategię wykorzystał MOBSTR w innych pracach, prowadząc dialog z niewidzialnym „zamazywaczem”, komentując kolor farby i rozmieszczenie plam, a także z graffitiarzami włączającymi się w tę grę. Fakt, że napis nie został zamazany, wykorzystał, gdy na bardzo długim murze biegnącym wzdłuż rzeki malował pionowe kreski obok napisu: „Liczba dni, w których graffiti się zachowało” (NO. OF DAYS GRAFFITI REMAINS). W swojej opowieści wykorzystuje także przestrzeń przemierzaną w czasie. Tak jest z odbijanymi na długim murze szablonowymi napisami, które można przeczytać, jedynie idąc wzdłuż niego, np. napis: „Czy słyszałeś kiedykolwiek żart, który idzie dookoła?”. A za zakrętem pojawia się odpowiedź: „Nie, nigdy”.

Dialogi pomiędzy artystami, graffitiarzami a służbami „oczyszczającymi” miasto z nielegalnej twórczości stały się istotną cechą street artu, co zresztą wzbudza coraz większe zainteresowanie badaczy, głównie ze względu na aktywizację odbiorcy i odzyskiwanie przestrzeni miejskiej dla wszystkich jej użytkowników⁷⁷. W kontekście narracji warto zwrócić uwagę na opowieści, które generowane są dzięki tego

⁷⁵ Por. <http://www.mobstr.org/the-story> (dostęp: 22.08.2018).

⁷⁶ Jeśli zaufamy artyście, twierdzącemu, że znalazł miejsce, w którym napisy są zawsze zamalowywane.

⁷⁷ O przykładzie takiego dialogu, który ciągnie się na przestrzeni kilku lat w jednym miejscu, piszą m.in.: Susan Hansen, Danny Flynn, „*Darling Look! It's a Banksy!*”. *Viewers' Material Engagement With Street Art and Graffiti*, [w:] Agnieszka Gralińska-Toborek, Wioletta Kazimierska-Jerzyk (red.), *Aesthetic Energy of the City, Experiencing Urban Art&Space*, Fundacja Urban Forms i Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, s. 103–115.

typu działaniom. Przede wszystkim trzeba pamiętać, że historia dzieła, które się zmienia, tworzona jest nie tyle w przestrzeni miejskiej, ale w mediach dokumentujących ów proces. Tylko niewielu odbiorców, którzy często przebywają w danym miejscu, może zauważyć kolejne odsłony dialogu. Zwykle po zakończeniu całej akcji albo już w trakcie zamieszczane są w internecie zdjęcia lub filmy rejestrujące zmiany w przyspieszonym tempie i to one formują obrazkową opowieść.

Innym przykładem interakcji artysty i widza, która stała się kanwą dla wizualnej opowieści, może być potyczka pomiędzy Banksym a zamalowującym jego prace mieszkańcem Nowego Orleanu zwanym Grey Ghost. Stał się on bohaterem wielu prac Banksy'ego – przedstawianym jako człowiek w szarym kombinezonie, zmywającym obrazy w jaskini w Lascaux albo malowane przez dziecko kwiatki (il. 36). Pierwowzorem owego Grey Ghost jest Fred Radtke, założyciel organizacji Operation Clean Sweep: Education & Development (OCS Ed. & Dev.), której misją od 1995 roku jest usuwanie graffiti ze ścian domów w Nowym Orleanie⁷⁸. Akcja Banksy'ego jest więc kolejnym ruchem w grze, jaka toczy się pomiędzy nim a aktywnym widzem negatywnie nastawionym do jego prac. Właściwie obaj zwiększają sobie nawzajem popularność, tworząc historię o wandalu, który staje się artystą, i odbiorcy, który staje się wandalem.



Il. 36. Banksy, *Grey Ghost*, Nowy Orlean 2008

⁷⁸ O tych pracach będę jeszcze pisać w rozdziale poświęconym humorowi.

Wspomniany już w tym rozdziale Pablo Delgado, który wykonuje kolaże z fotografii i nakleja je na ścianach u stóp przechodniów, także stworzył narracyjną opowieść rozciągniętą w czasie⁷⁹ – na zewnętrznej ścianie klubu Village Underground w Londynie⁸⁰. Na czarnej ścianie namalował czerwoną plamę, po czym podoklejał postacie zwisających na linach malarzy, którzy wydają się być autorami tego malunku. W kolejnej odsłonie u dołu plamy pojawiły się małe drzwi, a następnie zaczął z nich wychodzić tłum postaci – kobiet i mężczyzn ubranych na czarno i żółto, z białymi flagami. Wiszący na linie jeden z malarzy zaczął przemalowywać czerwoną plamę na białą. W ostatniej odsłonie widzimy już tylko białą plamę i zamknięte małe drzwi. Całość została opowiedziana w ciągu dwóch tygodni.

Wyżej opisana historia powstawała stopniowo zgodnie z intencją twórcy. Opowieści street artystów zwykle nie kończą się jednak wraz z ich realizacją, poddane są jeszcze działaniu czasu i jako stworzone w przestrzeni publicznej – mają wpisaną w swoją istotę formułę „cdn.” Prace ulegają zniszczeniu, są zamalowywane lub odwrotnie – ochraniane⁸¹, zmienia się ich otoczenie i kontekst. Czasem zaś sami artyści ingerują w swoje wcześniej ukończone dzieła, zmieniając ich znaczenie.

Blu, jako artysta tworzący sztukę o mocno zaangażowanym społecznym i antykapitalistycznym wydźwięku, musi konsekwentnie bronić jej przed komercjalizacją. Nie jest to proste w momencie, gdy street art dawno już stracił swój wywrotowy i partyzancki charakter, a każdy artysta jest promowany przez wyspecjalizowane galerie. Sztuka street artu stała się cenna dla kolekcjonerów, marszandów i dla miast, które promują street art, zwłaszcza w formie murali, aby przyciągać turystów. Street art oraz graffiti, które powstawało zwykle w biednych dzielnicach i na zniszczonych murach, stając się modne, poniekąd przyczyniły się do popularyzacji tych miejsc, a co za tym idzie do rozwoju zjawiska gentryfikacji⁸². Blu stanął właśnie przed takim problemem. Jego dwa murale namalowane kolektywnie w stolicy Niemiec, w mieście, które symbolicznie było granicą dawnego Wschodniego i Zachodniego Berlina, przyciągały artystów i turystów (il. 37).

⁷⁹ Por. <http://streetartlondon.co.uk/walls/pablo-delgado-wall-narrative/> (dostęp: 22.08.2018).

⁸⁰ Ściana ta, wykorzystywana do prezentacji prac znanych artystów street artu, przemalowywana jest co trzy miesiące. Por. <http://www.villageunderground.co.uk/about/> (dostęp: 22.08.2018).

⁸¹ Jak prace Banksy'ego – przykrywane są pleksi, co powoduje, że stają się cennym „eksponatem”.

⁸² Por. Javier Abarca, *El arte urbano como agente facilitador de los procesos de gentryfikación*, [w:] Blanca Fernández Quesada, Jesús-Pedro Lorente (red.), *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana*, Prems Universitaries de Zaragoza, Zaragoza 2009, s. 53–64.



Il. 37. Blu, JR, nieistniejące już murale przy Cuvry-Brache, Berlin 2007

Pusty plac przy Curvy StraÙe został zaanektowany na dzikie pole namiotowe – niejako squat – i stał się miejscem bardzo popularnym. Władze miasta jednak sprzedały teren deweloperowi pod komercyjną inwestycję. Wtedy artyści postanowili dokończyć historię swoich dzieł:

W ubiegłym tygodniu [...] ja i kilka innych osób zamalowało dwa murale włoskiego artysty Blu w Kreuzbergu, często określane mianem najpopularniejszego street artu w Berlinie. Od tej pory niemiecka stolica była pełna spekulacji, kto to zrobił i dlaczego. Wielu założyło, że to deweloperzy zniszczyli ich ukochane murale, a nieliczni zdawali sobie sprawę, że ludzie, którzy za tym stoją, to ci, którzy je najpierw stworzyli. Postanowiliśmy więc opowiedzieć naszą historię.

Siedem lat po powstaniu monumentalnych prac na ścianach, czuliśmy, że nadszedł czas, aby zniknęły one wraz z zanikiem w historii Berlina epoki, którą reprezentowały. [...] Pierwsza, będąca efektem współpracy między Blu i francuskim artystą JR, przedstawiała dwie figury bijące się ze sobą, symbolizujące gangi „wschodni” i „zachodni”. W 2008 roku Blu i ja zdecydowaliśmy się na renowację dwóch postaci, ale zamiast tego spontanicznie dodaliśmy drugi mural na ścianie obok nich: biznesmena zakutego w złote zegarki⁸³.

⁸³ Lutz Henke, *Why We Painted over Berlin's Most Famous Graffiti*, „The Guardian” 2014, 19.12., online: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/dec/19/why-we-painted-over-berlin-graffiti-kreuzberg-murals> (dostęp: 22.08.2018).

Opowieść o muralach zamienia się w opowieść o miejscu i mieście. Murale zostały zamalowane na czarno, stając się znakiem oporu mieszkańców i artystów przeciwko gentryfikacji⁸⁴. Na tym czarnym tle nadal pojawiają się napisy wyrażające protest. Historia nieistniejących murali ma więc ciąg dalszy, a narracja toczy się już nie tylko na murach, ale i w innych mediach – w gazetach, telewizji i internecie.

Opowieści o opowieściach

Sztukę ulicy można oglądać nie tylko na ulicy. Swoje miejsce znajduje przede wszystkim w internecie – na blogach, portalach i oczywiście na profilach samych autorów. To tu tworzą się narracje o artystach i ich twórczości. Oficjalna strona Blu zaprojektowana jest w formie książki – przewracając strony, poznajemy historię jego prac. Widzimy przede wszystkim obrazki, niejednokrotnie opatrzone komentarzami. Prace artystów eksponowane na ulicy nie mają swoich tytułów ani odautorskich komentarzy, w internecie natomiast odnajdujemy autorstwo, czasem tytuł, kontekst miejsca, czasu, perypetie związane z procesem tworzenia. Często sens pracy ujawnia się dopiero tam, dzięki komentarzom albo dodatkowo towarzyszącym dokumentacjom⁸⁵. Gdy ktoś chce opowiedzieć jakąś historię, szuka sobie słuchaczy. Dziś najwięcej można ich znaleźć w mieście – wśród przechodniów, bądź w internecie – wśród surfujących. Właśnie w tym drugim, wirtualnym świecie opowieść jest przekazywana dalej z zawrotną szybkością. Wystarczy przejrzeć portale zajmujące się street artem, by zobaczyć, jak szybko zdjęcia

⁸⁴ Inną akcję zamalowywania własnych murali zorganizował Blu w Bolonii w 2016 roku. Był to protest przeciwko wystawie w Palazzo Pepoli *Street Art: Banksy & Co.*, na której znalazło się 250 dzieł street artu, w tym niektóre jego dzieła, usunięte z ich pierwotnych miejsc w przestrzeni publicznej. Oficjalnie wystawa miała być poświęcona konserwacji i renowacji prac street artu, jednak Blu uważał, że tak naprawdę ma ona legitymizować wykradanie sztuki z ulicy i jej gromadzenie: „Po potępieniu i kryminalizowaniu graffiti jako wandalizmu, po ucisku kultury młodzieżowej, która je stworzyła, po ewakuowaniu miejsc, które funkcjonowały jako laboratoria dla tych artystów, teraz władze Bolonii będą udawać zbawców street artu”. Sarah Cascone, *Italian Street Artist Blu Destroys 20 Years of His Own Work to Protest Upcoming Exhibition*, „Artnet” 2016, 14.03., online: <https://news.artnet.com/art-world/blu-destroys-bologna-street-art-448658> (dostęp: 22.08.2018).

⁸⁵ Na stronie MOBSTR znajdujemy np. filmy ze ścieżką dźwiękową, która jest swoistym elementem dzieła. Na billboardach bądź znakach drogowych umieszczał on (bez żadnych dodatkowych informacji) swój numer telefonu komórkowego. Filmowi rejestrującemu ruch uliczny wokół tej pracy towarzyszą nagrane na automatyczną sekretarkę wiadomości od widzów, którzy zadzwonili na ów numer. Zob. <http://www.mobstr.org/the-number-part-1/> (dostęp: 22.08.2018).

(i ich opisy) wędrują ze strony na stronę, nawet wtedy gdy ich pierwowzory już nie istnieją w przestrzeni publicznej. Tak jak sztuce awangardowej, często milczącej i niedającej się zrozumieć bez dodatkowej wiedzy, towarzyszyła narracja krytyków i teoretyków, którą W.J.T. Mitchell nazwał wręcz *ut pictura theoria*⁸⁶, tak i dzisiaj sztuce street artu towarzyszą opowieści (fotograficzne albo filmowe, tzw. *making of*) osnuwające dzieło.

Jonathan Culler, w ogromnym skrócie opisując teorię narracji, zwraca uwagę, że opowieści trwają w świadomości odbiorców dlatego, że są warte opowiadania i wysłuchania. Na pytanie o to, co powoduje, że są tego warte, odpowiada: „Po pierwsze, sprawiają one przyjemność odbiorcy. [...] Taka jest zasadnicza funkcja wielu narracji: zabawić słuchacza przez nadawanie nowych, nieoczekiwanych zwrotów sytuacjom znanym z życia codziennego”⁸⁷. Culler zauważa jednak dalej, że ta przyjemność związana jest także z „epistemofilią” – pragnieniem poznania: „chcemy rozwikłać zagadkę, poznać zakończenie, odkryć prawdę”⁸⁸.

Opowieści spełniają bowiem [...] funkcję uczenia nas prawdy o świecie, ukazowania, jak on działa. Dzięki środkom ogniskowania fabuły pozwalają nam przyjąć odmienne punkty widzenia i zrozumieć motywy postępowania innych osób, przeważnie dla nas niejasne. [...] Utwory narracyjne, poprzez wiedzę, którą przynoszą, utrzymują porządek publiczny. Powieści osadzone w tradycji świata zachodniego pokazują, jak wybujałe ambicje zostają utemperowane, a pragnienia dostosowane do rzeczywistości społecznej. [...] Powieści stanowią skuteczne narzędzie interioryzacji norm społecznych. Utwory narracyjne służą jednak także jako narzędzie społecznej krytyki. Ukazują miałość światowych sukcesów, zepsucie świata, niemożność wcielenia w życie najszlachetniejszych ludzkich dążeń. Ukazują nędzne położenie uciśnionych, skłaniając czytelnika, dzięki identyfikacji, do uczucia pewnych sytuacji za nie do zniesienia⁸⁹.

Podobnie jak emblematyczne wizualizowanie idei w *ut pictura poesis*, tak i narracyjne *ut poesis pictura* chce nas przekonać do jakiejś wizji świata, do jakichś wartości czy przekonań, które reprezentują autorzy bądź zlecceniodawcy. To, jakie problemy ujawniają dzieła street artu, będziemy jeszcze dokładnie śledzić, teraz

⁸⁶ W.J.T. Mitchell, „*Ut Pictura Theoria*”: *Abstract Painting and the Repression of Language*, „*Critical Inquiry*” 1989, t. 15, s. 349–371.

⁸⁷ Dlatego w ostatnim rozdziale postaram się pokazać, że istotną cechą wielu dzieł street artu jest humor (często autoironiczny), który rodzi się właśnie z zaskoczenia i przynosi widzowi chwilową przyjemność wynikającą z ulgi i rozluźnienia. Jonathan Culler, *Teoria literatury. Bardzo krótkie wprowadzenie*, tłum. Maria Bassaj, Prószyński i S-ka, Warszawa 1998, s. 107.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ibidem*, s. 107–108.

chciałabym tylko zwrócić uwagę na jeden aspekt narracyjny tej sztuki, a mianowicie na zjawisko autotematyzmu.

Nigdy do tej pory artyści nie mieli takich możliwości autopromocji, a ta najczęściej ma charakter narracyjny. Samo portfolio może stanowić odrębną narrację. Prawie każdy artysta ma swoje konto na Facebooku lub innym portalu społecznościowym, gdzie chronologicznie snuje opowieść o swojej twórczości, zapraszając do swojej pracowni czy na rusztowania, ujawniając szczegóły realizacji, a często nawet opowiadając o prywatnym życiu. Także same prace street artu są często autotematyczne. Mnóstwo obrazów na ulicy przedstawia bohaterów malujących sprayem, walkiem czy pędzlem oraz ich wrogów: „szarych duchów” bądź przedstawicieli władzy niszczących te malunki. Jest to narracja tworząca legendę street artu, opowieść, która ma go uzasadniać, legitymizować, czynić wartościowym. Street artu nie opowiadają już (bądź jeszcze) teoretycy, ale sami artyści, widzowie, miłośnicy, turyści – kolekcjonerzy wrażeń i fotografii, których można nazwać społecznością czy środowiskiem street artu, o którym pisałam w pierwszym rozdziale.

I jeszcze raz warto przywołać Cullera, który pyta: czy narracja jest źródłem wiedzy o świecie, czy iluzji? czy jest to retoryczna struktura, która równie dobrze może zniekształcać, co odsłaniać rzeczywistość?

Musimy poruszać się pomiędzy stanowiskiem, że narracja jest strukturą retoryczną, dającą czytelnikowi złudzenie przenikliwości sądu, a traktowaniem jej jako podstawowego narzędzia, którym dysponujemy przy nadawaniu sensów. W końcu nawet demaskowanie narracji jako retoryki ma strukturę utworu narracyjnego: to opowieść, w której nasza początkowa iluzja pryska w przykrym świetle prawdy. Wychodzimy z niego trochę smutniejsi. Lecz bogatsi o doświadczenie. Przystajemy tańczyć w kółko i rozmyślamy nad sekretem. I tak toczy się ta opowieść⁹⁰.

Psychologowie zauważyli, że przez narrację staramy się zrozumieć świat i wytłumaczyć go sobie i innym. „W strumieniu otaczających ich zdarzeń i problemów ludzie widzą historie”⁹¹ – jak zauważa Jerzy Trzebiński. Środowisko street artu stwarza więc narracje pozwalające zaakceptować sztukę, która jest pewnym niezrozumiałym zdarzeniem na naszej codziennej drodze. Twórczość nielegalna, niewątpliwie zakłócająca dotychczasową estetykę miasta, a czasem wręcz panujący w nim porządek (jak interwencje na znakach drogowych), często ma sprzeczny z naszymi wartościami przekaz, nierzadko estetyzuje przemoc, brzydotę, wulgarność⁹². Przyjmujemy ją bez oceny, gdyż spodziewamy się, że za

⁹⁰ *Ibidem*, s. 109.

⁹¹ *Narracja jako sposób rozumienia świata...*, s. 17.

⁹² Na przykład wykonany w Sofii w stylistyce komiksu Disneya mural bułgarskiego duetu Arsek i Erase przedstawia widzianą z boku postać kobiecą z głową (maską?)

każdą z tych prac stoi jakaś ważna opowieść, choćby o wolnej, niezależnej sztuce albo samorodnym talencie, perfekcyjnej technice lub magnetyzującym kolorze, a może o niezwykłym miejscu, w którym się znajduje. Bethan Bell z BBC News po rozmowie z wieloma badaczami street artu swój artykuł zatytułowany *Street art: przestępstwo, brud czy wzniosłość* (*Street art: Crime, grime or sublime?*) kończy zdaniem: „Więc może jedyną rzeczą, jaką street art mówi nam o miejscu, jest to, że nie może nam nic powiedzieć?”⁹³. Może mówi nam tylko o sobie? Na pewno żadna generalizacja dotycząca istoty street artu nie jest dziś możliwa, ale z pewnością można stwierdzić, że jest to sztuka tak egalitarna, iż mogą ją zasilać nawet ci, którzy niewiele mają do opowiedzenia, ale wiedzą, jak to zrobić.

Myszki Miki, stojąca na czworakach w wodzie (koloru błota). Jest ubrana w skąpe majtki i luźną koszulkę, tak że widać jej jedną nagą pierś. W wypiętym pośladku tkwią wbite dwie strzały, podobnie jak w ramieniu (tu na strzale widnieje karteczka z serduszkami). Z wypiętej pupy wydobywa się dymek z napisem *Ough!* Na portalu przedstawiającym m.in. tę pracę czytamy, że „dzieła artystów wyróżniają kolory, odcienie, detale. Przyciągają wzrok”. <https://www.whitezine.com/en/illustration-2/street-art-selection-for-multiple-artists-throughout-europe.html> (dostęp: 22.08.2018).

⁹³ Bethan Bell, *Street art: Crime, Grime or Sublime?*, BBC News, 16 December 2016, online: <http://www.bbc.com/news/uk-england-38316852> (dostęp: 22.08.2018).

ROZDZIAŁ IV

UWIDACZNIANIE I ZAKRYWANIE

Najbardziej charakterystyczną dla graffiti i street artu cechą, będącą jednocześnie jedynym wspólnym ich elementem (choć także czasami podważanym), jest umiejscowienie w przestrzeni publicznej. Street art, jako sztuka ulicy, w pełni korzysta z możliwości, jakie oferuje jej przestrzeń publiczna, przestrzeń wspólnej widzialności. Oscyluje pomiędzy tym, co widzialne, i tym co niewidoczne, potrafi ukazywać lub zakrywać, pojawiać się i znikać, zwracać na siebie uwagę albo maskować się i ukrywać w gąszczu innych obrazów. Wizualność wykorzystuje do ujawniania ukrytych, nieprzebijających się do społecznej świadomości problemów, ale także do promowania siebie, zaznaczając swoją powszechną obecność. Przestrzenią publiczną dla graffiti i street artu jest zaś nie tylko ulica, ale także świat wirtualny, w którym pokazywane są prace niewidoczne dla wszystkich albo nieistniejące już fizycznie. Jeff Ferrell zwraca uwagę, że:

[...] street art i graffiti przez ostatnie pół wieku, a jeszcze bardziej dziś, angażuje subtelne dialektyki widzialności i niewidzialności. Wewnątrz subkultury street artu i graffiti praktycy decydują się malować w różnego rodzaju „punktach”, które uosabiają bardzo odmienne stopnie widoczności i dostępności publicznej. Czasem wybierane są miejsca ustronne, z zamiarem stworzenia wybiórczej i doceniającej publiczności lub zapewnienia trwałości dzieł sztuki dobrze ukrytych przed organami władzy. Innym razem preferowane są szczególnie widoczne punkty – czasem zlokalizowane na dużej wysokości, na dachach budynków lub na billboardach, tak by zyskać powszechne uznanie lub subkulturowy status. Jeszcze inne punkty do wykonania graffiti czy street artu są uznawane ze względu na swoje znaczenie kulturowe albo cenione z powodu szczególnego rodzaju kulturowych odbiorców, jakich przyciągają¹.

Sztuki plastyczne zawsze należały do sfery wizualnej, nigdy jednak nie miały tak dużej konkurencji. Muzeum i galeria to komfortowe miejsce dla sztuki, gdzie jest ona uprzywilejowana i jak najlepiej wyeksponowana. Przestrzeń miejska natomiast, ze swoim natłokiem wrażeń wzrokowych, słuchowych, zapachowych i kinestetycznych, wydaje się miejscem nieprzyjaznym sztuce. W dodatku zarezerwowana jest dla dwu tradycyjnych gatunków sztuki zwanej publiczną

¹ Jeff Ferrell, *Foreword*, [w:] Jeffrey Ian Ross (red.), *Graffiti, Street Art and Politics of Complexity*, Routledge Handbook of Graffiti and Street Art, Routledge, Oxon–New York 2016, s. XXXII.

– architektury i rzeźby. Street art, opierający się głównie na działaniach plastycznych w przestrzeni miejskiej, konkurować musi więc z mnóstwem innych elementów przyciągających wzrok. Niemniej jednak udaje mu się balansować pomiędzy tym, co widzialne, a tym, co niedostrzegalne, świetnie wykorzystując wizualne niedostatki sfery publicznej oraz wizualny przesyt.

Nie ulega wątpliwości, że żyjemy w czasach wizualnej obfitości. Wyodrębniamy więc kulturę wizualną i studiujemy ją, szukamy narzędzi do jej badania. Kultura wizualna to już nie tylko sztuki plastyczne, ale też reklama, obrazowa informacja, ruchomy obraz, a także ich odbiór, „transkulturowe doświadczenie wizualności w codziennym życiu” – jak wyjaśnia Nicholas Mirzoeff². W przeciwieństwie do modernistycznego widzenia świata jako tekstu, pojawia się więc dziś, idące za obserwacją zmian w kulturze:

postlingwistyczne, postsemiotyczne, ponowne odkrycie wizerunku jako kompleksu wzajemnych oddziaływań pomiędzy wizualnością a narzędziami, instytucjami, dyskursem, ciałem i figuratywnością. Ze zrozumieniem przyjmuje się, że bycie widzem (patrzenie, wpatrywanie się, spoglądanie, praktyki obserwowania, inwigilacji i wizualnej przyjemności) może być problemem równie zasadniczym i wartym rozważania, jak różne formy czytania (odcyfrowywania, dekodowania, interpretacji), a wizualne doświadczenie lub „wizualna literackość” mogą nie być w pełni wytłumaczalne za pomocą tekstowego modelu³.

Nie trzeba nawet przywoływać autorytetów na potwierdzenie ważności tego zjawiska, wszyscy bowiem doświadczamy owego skoncentrowania się na tym, co widzialne, na ciągłej wizualizacji wszystkiego, w postaci narracyjnych opowieści obrazowych (gdy w reklamie ubezpieczenia oglądamy całe życie rodzinne przykładowego bohatera konsumenta), jak i zwieszłych infografik (wyjaśniających np. życie ludzkie w pięciu rysunkach ze strzałkami). Przywoływany już Mirzoeff zauważa:

[...] Kultura wizualna nie zależy od samych obrazów, ale od nowoczesnej tendencji do obrazowania lub wizualizowania egzystencji. To wizualizowanie czyni epokę nowożytną radykalnie inną niż starożytny czy średniowieczny świat. Podczas gdy taka wizualizacja była częsta w nowożytnej erze, dziś stała się nieomal obowiązkowa⁴.

Powszechna i wręcz obowiązkowa widzialność nie dotyczy już tylko produktów czy zdarzeń, ale także nas samych. Portale społecznościowe są jedną z najnowszych platform wglądu i uwidaczniania życia poszczególnych osób; oscylując

² Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, London–New York 2005, s. 26.

³ W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago–London 1994, s. 16.

⁴ Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture...*, s. 5.

pomiędzy prywatnością a oficjalnością (wszak swoje profile mają też osoby publiczne), znoszą tak naprawdę granice pomiędzy nimi.

Społeczna świadomość znaczenia obrazu, wizerunku, istotności bycia widzianym, lub przeciwnie, zakrytym przed spojrzzeniami innych – to kulturowy przymus i obowiążująca społeczna wartość. Stylizowanie własnego otoczenia, myślenie o własnej wizualności, o tym, jak pozwalam się widzieć innym, jest celem działań jednostek, grup i społeczności⁵.

Kultura wizualna to z jednej strony uwidacznianie, bycie widzianym, z drugiej zaś czynność patrzenia. Ewa Rewers rozróżnia spoglądanie (nieuważne i omylne), patrzenie (automatyczne, niewymagające szczególnej aktywności i skupienia uwagi) oraz widzenie⁶. Trzeba by do tego zestawu dodać jeszcze podglądanie, któremu zawsze towarzyszą emocje (tak na przykład jest w przypadku oglądania filmów dokumentujących powstawanie nocnych graffiti), oraz wpatrywanie się – gdy do zobaczenia potrzebujemy więcej wysiłku, czasem nawet fizycznego (jak np. oglądanie murali znajdujących się wysoko nad nami czy malutkich postaci pod naszymi nogami, jak w przypadku prac Pablo Delgado). Czynność wpatrywania się w przestrzeni publicznej jest patrzeniem szczególnie wyeksponowanym; wysiłek włożony „w patrzenie ze zrozumieniem” jest widoczny dla innych, często też jest „zaraźliwy” – nasze patrzenie wywołuje u innych ten sam odruch, staje się więc wspólnym doświadczeniem.

[...] Żyjemy w społeczeństwie podglądactwa. Patrzymy więcej, bo jest więcej do zobaczenia. Korzystamy z tego bogactwa impresji wizualnych, jakie przynosi ikonosfera, spektakle wokół nas, autoprezentacja innych członków społeczństwa, design przedmiotów i obiektów – intensyfikując praktyki patrzenia⁷.

Nasycenie obrazami nie tylko przestrzeni publicznej, ale i całego naszego życia powoduje jednak przesyt. Nie jesteśmy w stanie zobaczyć, przyswoić, zrozumieć i wartościować takiej liczby obrazów, jakie atakują nas każdego dnia⁸. Prace

⁵ Małgorzata Bogunia-Borowska, *Fotospołeczństwo. Społeczno-kulturowe konteksty dyskursu o społeczeństwie*, [w:] Małgorzata Bogunia-Borowska, Piotr Sztompka (red.), *Fotospołeczństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2012, s. 58.

⁶ Ewa Rewers, *Ekran miejski. Źródło – lustro – a third – order simulation*, [w:] Anna Zeidler-Janiszewska (red.), *Pisanie miasta, czytanie miasta*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1997, s. 46.

⁷ Piotr Sztompka, *Wyobrażenia wizualna i socjologia*, [w:] *Fotospołeczństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej...*, s. 19.

⁸ Jak pisze Krzysztof Olechnicki: „Występuje tu zjawisko przesytu obrazami, stępiące naszą wrażliwość, ograniczające wyobrażnię. Bogactwo doświadczeń wizualnych,

street artu i graffiti walczą więc o naszą uwagę z konkurencyjnymi obrazami, ale także między sobą. Możemy zresztą odczuwać przesyt street artem, tak samo jak i całą pozostałą ikonosferą.

Jednocześnie zaś wiele pozostaje dalej w ukryciu, przede wszystkim zaś cele i metody uwidaczniania. Wrażliwi na problemy dozoru i przekraczania reguł artysty niejednokrotnie unaocniają nam właśnie owe metody – śledzące nas kamery czy postacie zamalowujące graffiti. Pokazują gry uwidaczniania i zakrywania, jakie toczą się w przestrzeni, i sami się do nich włączają – unaocniając swoje ślady, jednocześnie sami pozostają w ukryciu. Jeff Ferrell, posługując się określeniem Dicka Hebidge'a, stwierdza, że „street art i graffiti ukrywają się w świetle”⁹.

Niniejszy rozdział będzie poświęcony temu, co związane jest w street artcie i graffiti z widzialnością bądź niewidzialnością – tak dzieła sztuki i jego przestrzennego kontekstu, jak i problematyki, którą uwidacznia owo dzieło¹⁰. „Wychodzenie na ulicę” jest metaforycznym określeniem buntu, manifestacji, demonstrowania czegoś, gdyż to na ulicy jest się widocznym. Sztuka na ulicy także może być uwidocznieniem jakiegoś problemu, konfliktu, poglądu. W języku polskim istnieją dwa podobne terminy – widzialność (określający, czy coś widzimy bądź nie) i widoczność (określający czy coś jesteśmy w stanie zobaczyć w danych warunkach). To, że coś jest niewidoczne (np. z daleka albo przez mgłę), nie oznacza, że jest niewidzialne! Sztuka może czynić coś widocznym bądź niewidocznym, tak jak magik, w którego kapeluszu przedmioty znikają tylko z naszych oczu.

Ukryte ściany, widoczny obraz – konkurencja obrazu z architekturą

Najbardziej widocznym rodzajem street artu, ze względu na swój rozmiar, są murale – zewnętrzne malarstwo ścienne. Powstają one zwykle na pustych, bocznych ścianach kamienic, magazynów czy fabryk, nieplanowanych jako reprezentacyjne. Ich uwidocznienie związane jest zwykle z jakąś zmianą, np. wyburzeniem sąsiedniego budynku. Pozbawione ozdób i podziałów architektonicznych (np. gzymsów, kolumn, okien) pozostają wprawdzie widoczne, ale są nieatrakcyjne,

które niesie ze sobą współczesna kultura, nie idzie w parze z większymi możliwościami analizy i rozumienia, oddzielenia tego, co ważne, od tego co błahe, lecz towarzyszy jej zubożone odczuwanie i rozumienie tego obszaru zjawisk kulturowych”. Krzysztof Olechnicki, *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003, s. 279.

⁹ Jeff Ferrell, *Foreword...*, s. XXXII.

¹⁰ Jak twierdzi Mirzoeff: „Kultura wizualna jest nowa dokładnie z powodu swojego skoncentrowania na widzialnym jako miejscu, gdzie są kreowane i kontestowane znaczenia”. Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture...*, s. 6.

nie przyciągają wzroku¹¹. Czasem tylko mogą razić swoją niestosownością, pustką. Właśnie dlatego władze miast i osoby prywatne chętnie oddają takie ściany artystom – aby oni, uwidaczniając swoją sztukę, czynili je niewidocznymi. Cóż dzieje się bowiem ze ścianą zamalowaną murem? Staje się ona podłożem dla autonomicznego obrazu. Przemysław Blejzyk z grupy Etam Cru mówił w wywiadzie: „Traktujemy ściany jak płótno, nasza odpowiedzialność to pozostawienie po sobie jak najlepszego obrazu”¹².

Oczywiście niektórzy artyści włączają do swojej kompozycji takie elementy jak okna, przybudówki i gzymsy, wplątują je w swoją opowieść, ale jednocześnie wyłączają z porządku architektonicznego. Mural duetu Etam Cru¹³ zatytułowany *Trap*, przedstawiający zniszczony, drewniany domek odchylający się w tył niczym fotel na biegunach, obejmuje okno, realnie wybite w bocznej ścianie kamienicy, na której wykonano obraz. Okno przekształca się w element kompozycji, tym bardziej że zyskuje namalowane obramowanie i choć prawdziwe, staje się dla nas niewidoczne, gdyż włączone zostało w mimetyczny obraz. Jednym z artystów często wykorzystujących elementy architektoniczne i konstrukcyjne budynków jest Roa. Jego zwierzęta często wspinają się na gzymsy, opierają o przybudówki, przeciskają pomiędzy oknami (il. 38). Zdarza się, że wykorzystując załamania ścian, Roa rozpoławia swoje zwierzęta, ukazuje wnętrza albo szkielety (il. 4a, 4b). W kilku pracach wykonanych w ramach projektu *Djerbahood* Roa wykorzystał małe kopuły wieńczące domy w tunezyjskim miasteczku, wkomponowując je w głowy ośmiornic, sklepienie czaszki czy po prostu pęknięte jajko¹⁴.

¹¹ Łódź jest dobrym przykładem miasta, w którym znajduje się mnóstwo tego rodzaju ścian, odkrytych po planowych wyburzeniach w latach 1950–80. Opisałyśmy to dokładniej w przywoływanej już książce: Agnieszka Gralińska-Toborek, Wioletta Kaziemierska-Jerzyk, *Doświadczenie sztuki w przestrzeni miejskiej. Galeria Urban Forms 2011–2013 / Experience of Art in Urban Space Urban Forms Gallery 2011–2013*, tłum. Marta Koniarek, Biblioteka / Urban Forms Foundation, Łódź 2014, s. 41–42.

¹² Sebastian Frąckiewicz, *Głównym problemem jest festynowość. Rozmowa z Przemysławem Blejzykiem (Sainer z Etam Cru)*, [w:] idem, *Żeby było ładnie. Rozmowy o boomie i kryzysie street artu w Polsce*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2015, s. 249.

¹³ W którego skład wchodzi cytowany przed chwilą Przemysław Blejzyk „Sainer” i Mateusz Gapski „Bezt”.

¹⁴ Projekt *Djerbahood* został zrealizowany z inicjatywy paryskiej galerii Itinerrance w 2014 roku w tunezyjskim miasteczku Ar-Rijad na wyspie Dżerba. Miasteczko odznacza się bardzo starą, tradycyjną zabudową, przy czym charakterystyczne jest tu pokojowe współistnienie trzech kultur – arabskiej, żydowskiej i chrześcijańskiej. W projekcie wzięło udział 150 artystów z 30 krajów świata. Por. Lori Zimmer, *The Art of Spray Paint: Inspirations and Techniques from Masters of Aerosol*, Rockport Publishers, Beverly, Massachusetts 2017, s. 34 oraz online: <http://www.djerbahood.com/#projet> (dostęp: 22.08.2018).



Il. 38. Roa, *Śasice kradnące jajka*, Łódź 2013

Zdarzają się artyści, którzy szanują konstrukcyjny język architektury i w swoich obrazach powtarzają podziały czy pewne detale. Jednym z najciekawszych przykładów jest projekt Opieemme: *REMANUFACTURE / HERRING. A TRIBUTE TO WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI* (il. 39). Fasadę socrealistycznego budynku szkoły zappełnił literami pisanymi czcionką zaprojektowaną niegdyś przez Władysława Strzemińskiego, osiągając harmonię pomiędzy malarstwem a architekturą, co opisuje Aleksandra Sumorok:

Artysta bardzo świadomie ozdabia elewacje ornamentem doskonale współgrającym z architekturą, podziałami jej fasady na część: cokołową, środkową (tworząc malarskie lizeny) i wieńczącą. Umiejętnie podkreśla artykulację pionową i poziomą ścian zgodną z intencją architektoniczną. [...] Jego dzieło dokonuje swoistego cudu; zwraca uwagę na architekturę socrealistyczną, jednocześnie ją nobilitując i reinterpretując. Idzie nawet o krok dalej, łącząc socrealizm z awangardą (typografia). Dosłownie odsłania modernistyczne, awangardowe korzenie socrealizmu¹⁵.

¹⁵ Aleksandra Sumorok, *Opieemme i jego dialogi*, „Łodzkwkulturze – żywo o łódzkiej kulturze”, 27.09.2017, online: <https://lodzkwkulturze.wordpress.com/2017/09/27/opieemme-i-jego-dialogi/> (dostęp: 22.08.2018).



Il. 39. Opieemme, *REMANUFACTURE / HERRING. A TRIBUTE TO WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI*, Łódź 2017

Także dwa łódzkie murale autorstwa Mariusza Warasa – pseudonim M-City – zawierają pewne elementy zapożyczone z fasad budynków, na których powstały. Mural na bocznej ścianie kamienicy przy ulicy Legionów 19 powtarza poziome podziały architektoniczne fasady, z kolei namalowane na bocznej ścianie przy ul. Tuwima 16 ogromne koło zębate zapożycza rytm swoich zębów z ozdobnego gzymsu biegnącego wzdłuż frontu kamienicy (il. 40). Charakterystyczne dla prac M-City motywy industrialno-architektoniczne łatwo wpisują się w kompozycję budynku i stanowią ciekawe uzupełnienie, czy może bardziej przedłużenie architektury, które nie jest jednak iluzjonistycznym powtórzeniem. Pozwalają one uwidocznić to, co zawarte jest w architekturze. Tego typu murale zdarzają się jednak bardzo rzadko. Jednym z ciekawych przykładów współpracy architektury i malarstwa ściennego nawiązującego do dawnej tradycji zdobienia elewacji jest kilkietapowy projekt realizowany w Gdańsku przez Fundację Urban Forms od 2013 roku. Przy ulicy Ogarnej oraz Szerokiej odbudowane po wojnie kamieniczki zyskały nową dekorację malarską i ceramiczną, wykonaną przez artystów, którzy znani są przede wszystkim z działalności street artowej (il. 41). Poprzez działania indywidualne (za każdą kamienicę odpowiedzialny był inny artysta) udało się odróżnić od siebie poszczególne fasady, uwidocznić je. Odbudowane bowiem w jednym czasie kamienice były wizualnie bardzo podobne. Fasady płaskie, bez sztukaterii, z takimi samymi podziałami poziomymi i oknami tej samej wielkości odbierały tej przestrzeni wrażenie, jakie sprawiają oryginalne „stare miasta” – nawarstwiania się zdobień, różnicowania barw, lekkiego zakrzywiania się pierzei wynikającego ze swoistego konkurowania ze sobą fasad poszczególnych budynków.



Il. 40. M-City, b.t., fragment, Łódź 2013

Jednocześnie artyści podporządkowali się wymogom architektonicznym, nawiązali do historii i tradycji miejsca, a także kolorystycznie, kompozycyjnie i tematycznie zharmonizowali swoje prace z dotychczasowymi elementami fasad kamieniczek¹⁶. Poświęcili swoją autonomię artystyczną, działając na rzecz architektury. Można zatem zastanawiać się, czy projekt da się w ogóle powiązać ze street artem¹⁷.

¹⁶ W fazie przygotowań projektu środowisko architektów nie zgadzało się z wprowadzeniem street artu na fasady kamienic. W liście otwartym w listopadzie 2013 roku pisali: „Nowe «murale» są w zdecydowanej większości niezgodne ze strukturą architektoniczną i kompozycją elewacji kamienic przy ul. Ogarnej oraz psują je swą obcą formą i krzykliwą kolorystyką. Tego rodzaju «malatury» stanowią wręcz akt dywersji wobec wielkiego dzieła odbudowy Gdańska oraz podejmowanych przez wiele pokoleń starań o zachowanie jego *genius loci*”. Efekt końcowy jednak nie potwierdza tych obaw, jest wręcz przeciwnie – realizacje współpracują z architekturą i nie narzucają się swoją malarskością. Por. *List otwarty Zarządu O/Wybrzeże SARP dotyczący ulicy Ogarnej w Gdańsku*, Trójmiasto.pl, online: <http://www.trojmiasto.pl/wiadomosci/Architekci-kontestuja-projektowany-wystroj-kamienic-przy-ul-Ogarnej-n74362.html#tri> (dostęp: 22.08.2018).

¹⁷ Przypomina on bowiem np. międzywojenny projekt dekoracji kamienic na warszawskiej starówce, zrealizowany przez artystów związanych przede wszystkim z grupą „Rytm”. Był on także mocno krytykowany, por. Mieczysław Wallis, *Polichromie Starego Miasta*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 2, s. 3.



Il. 41. Dekoracja kamienic przy ul. Szerokiej, Gdańsk 2015

Charakterystyczne jest bowiem dla street artu, że artyści, podkreślając swoją niezależność, nie zważają na fakturę czy wyróżniające się detale architektoniczne podłoża i nakładają na nie swój obraz. Mają więc często rację architekci, zarzucając muralistom, że nie współpracują z architekturą, a nawet że jej nie szanują¹⁸. Muraliści jednak nie malują zwykle na fasadach budynków, ale na tych płaszczyznach, które miały być niewidoczne: na bocznych ścianach odkrytych w następstwie wyburzeń, zniszczeń czy przebudowy. Problem tkwi w tym, że obraz na bocznej ścianie zaczyna konkurować z fasadą budynku i niejednokrotnie wygrywa z nią rywalizację o uwagę widza¹⁹. Murale ujawniają wręcz nasz brak zainteresowania architekturą. Kolorystyka, inna skala, narracja są łatwiejsze do odczytania i wymagają innych kompetencji niż architektura dawna czy nawet modernistyczna. Niejednokrotnie mural zamienia ścianę boczną w fasadę. To on staje się reprezentacyjną częścią budynku. Warto zauważyć, że zwykle murale (oprócz niektórych prac 3D, których odziaływanie będziemy rozważać za chwilę) nie konkurują z architekturą poprzez naśladownictwo. W większości przypadków mają one funkcję narracyjną, co omawiałam w poprzednim rozdziale. Oczywiście, w dekoracji rzeźbiarskiej budynków renesansowych czy barokowych pojawiały się niejednokrotnie przedstawienia narracyjne. Nie ulega jednak wątpliwości, że przy niezbyt dziś kultywowanej świadomości ikonograficznej większość użytkowników miasta oraz turystów nie zajmuje się odczytywaniem historycznych bądź alegorycznych przekazów sprzed wieków, lecz podziwia architekturę za jej formę i bogactwo zdobień.

W przypadku obrazów zaś, zwłaszcza tych przedstawiających, przyzwyczajeni jesteśmy do poszukiwania historii, spodziewamy się, że „chcą nam one coś powiedzieć”. Ściany, na których namalowane są murale, nie są więc dla odbiorców częścią budynku, ale ekranem, na którym uwidacznia się jakaś opowieść. Murale narracyjne bardzo często tworzą własną czasoprzestrzeń wyodrębnioną z kontekstu miejskiego. Tacy artyści jak Aryz, Inti, Bordallo II, Kobra, Dasic Fernandez, PichiAvo i wielu, wielu innych, traktują ścianę tylko jak podkład, jak płaszczyznę, na której ma się pojawić zupełnie nowy, odrębny świat. Świat zachwycający, zadziwiający, tajemniczy, wypełniony gigantycznymi postaciami niezwiązanymi w żaden sposób z realnym otoczeniem. Oglądamy je więc jako coś odmiennego od miasta, jak kadr z baśni czy fantastycznego filmu.

Skojarzenie z filmem, który jest wyświetlany na pionowym ekranie, nie jest tu przypadkowe. Coraz więcej badaczy zwraca uwagę na powiązanie miasta z kinem, nie tylko na poziomie tematyki, ale przede wszystkim sposobu odbioru,

¹⁸ Szczególnie zaś dotyczy to prac graffiti.

¹⁹ Tym bardziej, że zwykle nie są to budynki zabytkowe czy wysokiej klasy artystycznej.

doświadczenia²⁰. Problematykę „filmowego miasta” rozwija Lorenzo Tripodi, widząc w nim rezultat kilku powiązanych procesów wpływających w skali globalnej na wszystkie dziedziny ludzkiego życia:

- stopniowe upłynnianie i mobilizowanie [*fluidization and mobilization*] ludzkich zachowań w powiązaniu ze zwiększoną mobilnością towarów, ludzi i pieniędzy;
- przytłaczająca produkcja obrazów i danych stanowiąca dominującą formę produkcji we współczesnym krajobrazie miejskim;
- rosnące pośrednictwo technologii i schematów działania w relacjach międzyludzkich²¹.

Tym trzem procesom Tripodi przyporządkowuje trzy wymiary przestrzeni publicznej: horyzontalny wymiar mobilności (infrastruktura transportu: system dróg, skwerów, otwartych przestrzeni, lotnisk), wertykalny wymiar płaszczyzn semantycznych (reprezentacyjna przestrzeń eksponowania, wyświetlania produkcji symbolicznych: witryny, fasady, ekrany) oraz wymiar sieciowy, czyli medialną przestrzeń technologii komunikacji informacyjnej (łączy oba wcześniejsze wymiary, mającą rozciągłość pierwszego połączonego z czasową parametrycznością drugiego, ale zależną od materialnej obecności kabli, anten, chipów, dekodników itp.)²². Tripodi podkreśla, że coraz wyraźniejsza staje się tendencja do jak najszerzego wykorzystywania powierzchni pionowych:

Projekt urbanistyczny przesuwając się z pól do ram: logistyczne wykorzystanie powierzchni poziomej traci (względnie) znaczenie w odniesieniu do semantycznego wykorzystania powierzchni pionowych. Jeśli w przeszłości projekt miasta opierał się zasadniczo na rysunkach z lotu ptaka [...], to obecnie mamy do czynienia z pojawieniem się dyscypliny mającej na celu organizację percepcji wizualnej miejskiego palimpsestu, składającego się z zasadniczo pionowej serii ramek. Ta nowa perspektywa wymaga fundamentalnych rozwiązań, kto jest podmiotem produkującym, regulującym i kontrolującym takie artykulacje wizualne, stające się istotnym wyrazem współczesnej przestrzeni społecznej²³.

Zauważmy, że street art funkcjonuje we wszystkich trzech wymiarach: horyzontalnym, sieciowym, szczególnie zaś w wertykalnym. Obrazy malarskie zwykle

²⁰ Por. David B. Clarke (red.), *The Cinematic City*, Routledge, London–New York, 1997; Nezar Alsayyad, *Cinematic Urbanism: A History of the Modern from Reel to Real*, Routledge–London 2006.

²¹ Lorenzo Tripodi, *Towards a Vertical Urbanism. Space of Exposure as a New Paradigm for Public Space*, [w:] Andrea Mubi Brighenti (red.), *The wall and the city / Il muro e la città / Le mur et la ville*, Professional Dreamers, Trento 2006, s. 59.

²² *Ibidem*, s. 59.

²³ *Ibidem*, s. 60.

były eksponowane wertykalnie – w kościołach, galeriach, domach prywatnych. W czasach, gdy sztuka powstawała przede wszystkim na konkretne zamówienie, artysta znał kontekst, w jakim dzieło się znajdzie, a także w jakich warunkach będzie odbierane – dlatego brał te wszystkie okoliczności pod uwagę. Obrazy sztalugowe, które tworzone są na sprzedaż czy do eksponowania w galeriach, rządzą się raczej uniwersalnymi zasadami, zakładającymi, że dzieło będzie umieszczone na wysokości wzroku widza. Współczesny muralista, podobnie zresztą jak każdy artysta street artu, zna wcześniej (niestety czasem tylko z fotografii) miejsce, w którym znajdzie się jego praca. Ogromne wertykalne płaszczyzny ścian w mieście, zwłaszcza w miejscach o ciasnej zabudowie, nie są w pełni widoczne dla widzów. Murale zwykle (znów oprócz kompozycji 3D) nie są dostosowywane do oka widza stojącego blisko, poniżej obrazu, a bardziej do możliwości obiektywu aparatu fotograficznego umieszczonego centralnie na wprost (tak często są robione profesjonalne zdjęcia murali)²⁴. Istniejąc więc w wymiarze wertykalnym, przygotowane są do wymiaru sieciowego – do prezentacji w internecie.

Nie można także przeoczyć tak ważnej kwestii jak symboliczne znaczenie wymiaru wertykalnego. Murale nie są dialogiczne, jak mniejsze formy street artu i graffiti, ale hierarchiczne. Swoją skalą górują nad widzem, sugerując swój autorytet, siłę oraz odniesienie do wyższych wartości²⁵. Wielkość wertykalnych obrazów docenia się jako element perswazyjny w reklamie, która w sposób niezwykle inwazyjny wdziera się w przestrzeń wizualną, zakrywając nie tylko boczne ściany budynków, ale niejednokrotnie także ich fasady. Mamy wrażenie, że postacie z fotografii reklamowych patrzą z góry, podkreślając swoją przewagę nad widzem, są niedostępne i nie dają możliwości dyskusji czy sprzeciwu. Javier Abarca, porównując małe formy street artu z muralami, stwierdza, że te drugie straciły możliwość prowadzenia wizualnej gry z widzem.

Podczas gdy street art jest zazwyczaj mniejszy i mniej widoczny niż malowidła ściennie, jest też bliżej ludzi, dlatego jego widoczność może być bardziej wartościowa. Widoczność murali, z drugiej strony, jest taka jak architektury i reklamy – to rodzaj widzialności narzuconej siłą, której wielu nauczyło się nie ufać²⁶.

²⁴ Możliwe, że artyści nie dostosowują swoich obrazów do możliwości percepcyjnych widza stojącego na ulicy dlatego, że wykonują swoje prace według projektów w dużo mniejszej skali oraz dlatego, że tworzą prace z wysięgnika, mając cały czas obraz na wysokości oczu, i rzadko dokonują „odejścia” – sprawdzającego dzieło z odległości.

²⁵ Por. Jan F. Jacko, *Struktura symboli wertykalnych a ich rola w komunikacji międzykulturowej i w zarządzaniu*, „Space – Society – Economy” 2005, nr 7: *Religion in The Time of Changes*, online: http://www.sse.geo.uni.lodz.pl/uploads/space7/j_jacko.pdf (dostęp: 22.08.2018).

²⁶ Javier Abarca, *From Street Art to Murals: What Have We Lost?*, „Street Art & Urban Creativity Scientific Journal” 2016, t. 2, s. 65.

Murale konkurują z reklamą, mają być artystyczną odpowiedzią na prywatyzowanie przestrzeni miejskiej, i trzeba przyznać, że zwykle wygrywają tę batalię o spojrzenie przechodnia. Widzowie przywykli już do reklamy wielkoformatowej, nie traktują jej jako wizualnej atrakcji, mural zaś przez większość uważany jest za dzieło sztuki, zasługuje więc na uwagę – choćby ze względu na pracę włożoną w jego wykonanie i niekomercyjny charakter. Jedną z różnic, dzięki której murale są oglądane, a nie tylko spostrzegane jak reklama, jest właśnie technika wykonania – malarstwo, „ręczna robota”. Reklamy to zwykle fotografie albo wyświetlane na telebimie filmy, które z jednej strony są powtarzalne, a z drugiej szybko zmieniają się po sobie i choć coraz częściej stają się dowcipne, enigmatyczne, zaskakujące, to nie mogą tracić na swoim perswazyjnym przekazie. Murale są zdecydowanie trwalsze i jednostkowe, niepowtarzalne, różnorodne i niejednoznaczne. Rzadko posługują się słowem jako elementem perswazyjnym, zwykle jest ono poetyckim bądź narracyjnym uzupełnieniem obrazu. Murale, jak każda sztuka, zatrzymują nas na dłużej, gdyż jak zauważa Gottfried Boehm:

Właśnie brak możliwości wypowiedzenia, które nie może sprostać nieprzeniknionej intensywności zjawiska i załamuje się w nim, jako to, co językowo najbardziej puste, eksponuje to, co obrazowo najbardziej gęste. Natomiast obrazy, które służą jawnej i prostolinijnej intencji komunikatu (np. reklamy), nie realizują tej inwersji i przez brak pustki same się znoszą: znikają w swoim przejrzystym przesłaniu²⁷.

Na marginesie tych rozważań warto przywołać murale z czasów komunistycznej Polski, malowane w niektórych miastach na pustych ścianach. Te quasi-reklamy państwowych zakładów pracy oscylowały pomiędzy obydwoma wizualnymi formami – reklamą a murałem²⁸. Wprawdzie zawierały w swojej kompozycji nazwy fabryk, czasem także nazwy produktów (bardzo rzadko hasła reklamowe), to zwykle w sferze wizualnej pozostawały abstrakcyjne lub nieznacznie odnosiły się do zawartej w tekście informacji. Jak zauważa Bartosz Stępień, dokumentujący łódzkie murale z okresu PRL-u, wykonujący je na zamówienie artyści, zwłaszcza w latach 80., przemycali za ich pośrednictwem na ulice elementy ówczesnych

²⁷ Gottfried Boehm, *O hermeneutyce obrazu*, [w:] idem, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Anna Pieczyńska-Sulik, Universitas, Kraków 2006, s. 165.

²⁸ Pozwalam sobie nazwać te malowidła quasi-reklamami, ponieważ bardziej niż produkty reklamowały one same zakłady pracy. Produkty wytwarzane w tych fabrykach nie były bowiem powszechnie dostępne dla klientów, często były eksportowane do innych krajów socjalistycznych. Jeśli można domyślać się jakiejś funkcji tych reklam – to była to zawołowana polityczna propaganda wskazująca na istnienie zakładów, które chronią ludność przed bezrobociem.

nurtów w sztuce²⁹. Murale owe przyciągały więc wzrok nie swoim przekazem, ale samym obrazem. Inna rzecz, że zwykle jako formy abstrakcyjne, a nie narracyjne i przedstawiające, traktowane były jak ścienna dekoracja.

Tak wtedy, jak i dziś murale zwykle oceniane są jako ozdoba miasta, w przeciwieństwie do reklam, które uważa się za wizualną przemoc czy śmietnik³⁰. I właśnie jako ozdoba – zakrywająca niedostatki, a uwidaczniająca swoją własną formę – stały się murale narzędziem przyciągania uwagi nie tylko przypadkowych przechodniów, ale także turystów, z czego korzystają lokalne władze. Jak czytamy na stronie atelier A-Fresco prowadzonego przez francuskiego muralistę Patricka Commecy: „Popularne malowidła mogą stać się przedmiotem dumy dla mieszkańców i celem wizyt turystów. Gigantyczne murale *trompe l'œil* wzbogacają dziedzictwo kulturowe miasta, lokalnej władzy, instytucji lub prywatnej firmy i wzmacniają ich wizerunek”³¹.

Murale świetnie prezentujące się na panoramicznych zdjęciach, dominujące w miejskim krajobrazie, stały się wizytówką, a właściwie reklamą turystyczną poszczególnych miast – jako wizualna atrakcja, marketingowy chwyt, ale i element budujący percepcję miejsca³².

²⁹ Bartosz Stępień, *Wolność w projektowaniu murali czasów PRL*, online: <http://www.murale.mnc.pl/info.htm>. (dostęp: 22.08.2018). Por. idem, *Łódzkie murale: niedoczniona grafika użytkowa PRLu*, Dom Wydawniczy Księży Młyn, Łódź 2010.

³⁰ Z badań jakościowych, jakie prowadziłyśmy w Łodzi z Wioletą Kazimierską-Jerzyk w 2013 roku, wynika to bardzo jasno. Ogromna większość rozmówców pytała, czy woli mural, czy wielkoformatową reklamę, odpowiadała, że „oczywiście mural”, jednocześnie z irytacją lub ironią komentując wszechobecność reklam. Por. Agnieszka Gralińska-Toborek, Wioleta Kazimierska-Jerzyk, *Doświadczenie sztuki...*, s. 150. Warto też dodać, o czym piszemy w przywołanej książce, że dzieci w wieku wczesnoszkolnym miały problem z odróżnieniem reklamy od muralu. Por. *ibidem*, s. 35.

³¹ <http://www.a-fresco.com/index.html> (dostęp: 22.08.2018).

³² Dorota Wantuch-Matla, *Przestrzeń publiczna 2.0. Miasto u progu XXI wieku*, Dom Wydawniczy Księży Młyn, Łódź 2016, s. 226. Jakub Isański, odwołując się do teorii Ervinga Goffmana (*Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. Helena Datner-Śpiewak, Paweł Śpiewak, Aletheia, Warszawa 2011), pisze o dekoracji (fasadzie) jako atrakcji turystycznej: „Aby mogły one wypełniać swoje zadanie, muszą spełniać także kilka warunków, między innymi: być łatwo rozpoznawalne przez odbiorcę jako reprezentacje miejscowej kultury, szczególnie przez osoby mające na ten temat bardzo ograniczoną wiedzę; muszą także być przedstawiane w postaci nadającej się do masowego «uwieczniania» na filmach i zdjęciach turystów; nie powinny dodatkowo budzić żadnych wątpliwości co do swojego przeznaczenia, wyrażać także spodziewaną lokalność, łatwo dającą się przyporządkować do przestrzeni”. Jakub Isański, *Wizualne tło dramaturgicznej koncepcji Ervinga Goffmana*, [w:] Marek Krajewski (red.), *Wizualność miasta. Wytwarzanie miejskiej ikonofery*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2007, s. 129.

Iluzja – „triumf spojrzenia nad okiem”³³

Szczególnie atrakcyjnym rodzajem murali są przedstawienia iluzjonistyczne, trójwymiarowe, które zwykle nazywa się muralami 3D. Ich humorystyczne i narracyjne działanie omówione zostało już w poprzednich rozdziałach, nie ma jednak wątpliwości, że ich najwyraźniejszą, istotową cechą jest wprowadzanie w błąd, oszukiwanie naszego oka. Pozostają więc one ściśle powiązane w problemami widzialności i niewidzialności, wytwarzają przede wszystkim iluzję przestrzeni, jednocześnie kompletnie ukrywając podłoże, na którym zostały stworzone. Jako skomplikowane kompozycje wymagające sporego nakładu pracy, a przede wszystkim znajomości tradycyjnej techniki *trompe l'œil* (co z francuskiego oznacza „oszukać oko”), zamawiane są u artystów specjalizujących się w tego typu malarstwie, niekoniecznie kojarzonych ze street artem. Tradycja ta, sięgająca starożytności³⁴, rozwijała się zarówno w malarstwie sztalugowym, jak i ściennym, przede wszystkim jednak we wnętrzach budynków. Współczesne murale iluzjonistyczne znajdujące się na zewnętrznych ścianach budynków zwykle związane są tematycznie z przeznaczeniem budynku albo z danym miejscem w przestrzeni. Odwołują się do tradycji lub historii lokalnej, do konkretnego punktu na mapie, dlatego często mają charakter narracyjny. Narracja owa jednak nie jest dowolna – murale 3D namalowane na „ślepych”, płaskich ścianach domów zwykle tworzą złudzenie podobnej, ale atrakcyjniejszej wizualnie przestrzeni³⁵. Powrót w muralach do tradycji malarstwa perspektywicznego stawia widza przed problemem widzialnego i niewidzialnego (przezroczystego i nieprzezroczystego), który opisuje Gottfried Boehm (powołując się na Arthura Danto):

Paradoks „płaskiej głębi” określa pewien aspekt różnicy ikonicznej, charakterystyczny zwłaszcza dla obrazu perspektywicznego. Dwoistość uwagi, do jakiej skłania obraz, Danto opisał jako grę „teorii nieprzezroczystości” i „teorii przezroczystości” [Danto, *Die Verklarung des Gewöhnlichen*]. Nieprzezroczyste jest wszystko to, co materialne w malarstwie, jego strona rzeczowa, faktura podkładu farby itp. Artysta organizuje jednak elementy materialne w taki sposób, by w tej nieprzezroczystości powstało coś widzialnego, by stworzył się jakiś widok albo perspektywa, by przez

³³ Jacques Lacan, *Anamorfoza i spojrzenie*, [w:] Iwona Kurz, Paulina Kwiatkowska, Łukasz Zaremba (red.), *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 382.

³⁴ Choć nie znamy obrazów Zeuksisa i Parrazjosa, to ich pojedynek opisywany przez Pliniusza Starszego ma dowodzić, że już w V wieku p.n.e. malarze doszli do iluzjonistycznej biegłości w naśladowaniu natury. Por. Pliniusz Starszy, *Historia naturalna*, tłum. Tadeusz Zawadzki, t. II, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2004, s. 395.

³⁵ O interakcji street artu z przestrzenią piszę w artykule: *Street Art and Space*, [w:] *Aesthetic Energy of the City...*, s. 85–99.

nieprzezroczystą powierzchnię obrazu przezierało coś w obrazie pokazanego, jakiś sens. Również te teorie określają się wzajemnie, nie są ściśle rzecz biorąc dwiema teoriami, lecz jedną, gdyż „zawsze pozostanie jakaś reszta materii, której nie da się wydestylować w czystą treść” [Danto]³⁶.

W przypadku murali malowanych na ścianach dołącza się do tej gry także materialność samego budynku, dlatego niektórzy artyści starają się ukryć, zneutralizować te materialne „pewniki” (okna, gzymsy, załamania powierzchni), dzięki którym pozostajemy przy realności, poprzez anektowanie ich do wykreowanej przestrzeni. Inni zaś tworzą według zasady *decorum*: dostosowują się do podziałów architektonicznych budynku albo elementów istniejących w otaczającej przestrzeni, ale też je uzupełniają lub włączają w dużo bardziej rozbudowaną i bogatszą pespektywę. John Pugh, artysta malujący tego typu murale, stwierdza:

Kiedy obmyślam mural, reaguję także na aspekty miejsca, takie jak styl architektoniczny czy naturalne otoczenie. Lubię też grę z kontekstami sztuki, kontrastując otoczenie z innym miejscem i/lub czasem. Ten paradoks lub zestawienie środowisk zabiera widza w podróż z lokalnej rzeczywistości do nowej przestrzeni³⁷.

Te nowe przestrzenie ukazane na obrazie zwykle są dwóch rodzajów: albo otwierają nas na wyimaginowane, często zaskakujące wnętrze budynku, albo odwrotnie – są daleko rozciągającymi się krajobrazami, naturalnymi bądź miejskimi. John Pugh niejednokrotnie przedstawia na ścianach modernistycznych, niezbyt atrakcyjnych budynków wyrwy w murze, przez które widać tajemnicze „wnętrze”. Świadomy długiej tradycji *trompe l'œil* często odkrywa przed widzem wnętrza z dalekiej przeszłości – z kolumnadami i freskami z różnych epok³⁸ (il. 42, 43). Niektórzy artyści na bocznych ścianach budynków przedstawiają ich przekroje – zapraszając do wnętrza mieszkań i przedstawiając ich mieszkańców (zwykle postaci historyczne związane z miastem)³⁹. Typowym sposobem na tworzenie tzw. fałszywych fasad jest malowanie okien, nisz, balkonów czy witryn

³⁶ Gottfried Boehm, *Powrót obrazów*, [w:] *O obrazach i widzeniu...*, s. 299.

³⁷ Al Seckel, *Masters of Deception: Escher, Dalí & the Artists of Optical Illusion*, Sterling Publishing Company, New York 2004, s. 248.

³⁸ Najbardziej znanym tego typu murałem jest jego *Academe* namalowany na budynku Taylor Hall należącego do Chico State University w 1981 roku. Na bocznej ścianie modernistycznego budynku widzimy iluzję rozbitego muru, zza którego wylania się kolumnada doryckiej świątyni. Por. Kevin Bruce, *The Murals of John Pugh: Beyond Trompe l'Œil*, Ten Speed Press, Berkeley, California 2006, online: <https://artofjohnpugh.com/portfolio/academe/> (dostęp: 22.08.2018).

³⁹ Jak np. na muralu w Quebecu w Kanadzie na bocznej ścianie budynku przy Rue du Petit-Champlain.



Il. 42. John Pugh, *Beauty in the Beast* (fragment), Jean Cocteau Cinema, Santa Fe, 2015



Il. 43. John Pugh, *Key of C*, Hermosa Beach 2012

sklepowych wypełnionych ludźmi. Celuje w takich przedstawieniach cytowany już Patrick Commecy. Seria kinowych murali w Cannes przedstawia aktorów lub bohaterów kreskówek zwykle stojących na balkonach i w oknach. Podobnie licząca

280 metrów kwadratowych ściana bloku mieszkalnego w Levallois zamieniona została przez malarzy pracujących w atelier A-Fresco Patricka Commecy'ego w fasadę – z balkonami i kawiarnią na parterze, zaludnionymi postaciami słynnych aktorów⁴⁰. Co warto podkreślić, murale Commecy'ego zawsze powtarzają wszelkie detale architektoniczne budynku, naśladują strukturę muru (czy to kamiennego, czy ceglanego), kształt i wygląd okien, a także kolorystycznie wpisują się w otoczenie.

Murale malowane są nie tylko po to, by opowiadać jakieś historie i przedstawiać określone postacie, ale przede wszystkim, aby zakrywać niedobory w przestrzeni miejskiej, czynić je mniej widocznymi. Bardzo często murale 3D uzupełniają częściowo zniszczone, przebudowane przestrzenie rynków i placów, zamieniając puste, ślepe ściany w miejskie krajobrazy. *Opowieść śródecka z trębaczem na dachu i kotem w tle* to mural namalowany na pustej ścianie na Rynku Śródeckim w Poznaniu. Jak sama nazwa wskazuje, odkrywa on przed widzami historyczną opowieść o tym miejscu (il. 44). Iluzja sprawia, że ściana właściwie staje się niewidoczna i trudno nawet zauważyć jej kształt. Inaczej też widzimy przestrzeń rynku. Przykłady tego typu realizacji można zobaczyć m.in. w Lyonie, Quebecu, Katowicach, Seattle, Jerozolimie, Moskwie, Barcelonie, wszystkie zaś zamawiane są przez lokalne władze lub społeczności (dlatego często nazywa się je sztuką publiczną) i mają służyć zakrywaniu pustych ścian, które niczego nie ukazują, nie kierują nas ku niczemu. Zamalowane przestrzennymi obrazami stają się niewidoczne jak ekrany. Można powiedzieć, że mural jest jak makijaż, estetyczna poprawka zakrywająca to, co chcielibyśmy ukryć. Łatwo jednak jest go zdemaskować, wystarczy podejść bliżej. Wtedy właśnie objawia nam się jego rola krytyczna, mówi on: taka mogłaby być rzeczywistość, ale nie jest. Poprzez tworzenie konkurencyjnej, nierealnej przestrzeni murale 3D odsłaniają niedostatki przestrzeni realnej. Jak pisał Edward Hall w *Ukrytym wymiarze*: „Percepcja przestrzeni to kwestia nie tylko tego, co może być postrzeżone, lecz również tego, co może być zasłonięte”⁴¹, Krzysztof Bierwiałonek zaś zauważa, że „to, co wypieramy z własnego obrazu przestrzeni miejskiej, nie jest dla nas istotne i tym samym nie jest znakiem w przestrzeni miejskiej”⁴². Warto jednak zwrócić uwagę, że mimo całej swojej lokalności, odwołania do tradycji i historii miejsca, murale, zakrywając „niechciane ściany”, zakrywają ich przeszłość. Boczne ściany stojące licem do ulicy czy placu świadczą o jakimś braku, o wyburzeniu, o zmianie. Zakrywając je „lepszą” historią, udajemy, że tej gorszej nie było.

⁴⁰ Mural nosi tytuł *Kawiarnia aktorów*. Zob. http://www.a-fresco.com/pages/cafe_des_acteurs.html (dostęp: 22.08.2018).

⁴¹ Edward T. Hall, *Ukryty wymiar*, tłum. Teresa Hołówka, PIW, Warszawa 1978, s. 75–76.

⁴² Krzysztof Bierwiałonek, *Znaki w przestrzeni miasta postsocjalistycznego*, [w:] *Wizualność miasta...*, s. 47.



Il. 44. Radosław Berek, *Opowieść śródecka z trębaczem na dachu i kotem w tle*, Poznań 2015

Artyści kreujący na nowo płaszczyznę ściany i przestrzeń jej widzenia ukazują nam jeszcze jeden aspekt związany z wizualnością. Zastosowany trik ujawnia niedobory naszego wzroku, przebywając w tej przestrzeni mamy bowiem sposobność odkrycia fałszywego obrazu, czujemy, że daliśmy się nabrać artyście, rozumiemy, czym jest ów „triumf spojrzenia nad okiem”, który próbował opisać Jacques Lacan⁴³. Niejednokrotnie podchodzimy bliżej i dotykamy ściany, by nabrać pewności. Uzmysławiamy sobie różnicę pomiędzy sferą wizualną a materialną. Zaczynamy również rozumieć, jak bardzo nasza percepcja związana jest z miejscem, z którego patrzymy. Jeśli chcemy zobaczyć iluzję, musimy odnaleźć miejsce, które wyznaczył nam twórca.

Wizualna atrakcyjność murali 3D wynika nie tylko z treści opowiedzianej historii, ale przede wszystkim z angażującego widza sposobu odbioru. Ustawianie się „do zdjęcia” w odpowiedniej pozycji, tak aby zmieścić się w iluzyjnej perspektywie, ma coś z teatralnej pozy (tradycja *trompe l'œil* jest zresztą związana ściśle z teatralną scenografią). Murale mają swoją moc performatywną – są dla widza zdarzeniem, zmuszają do reakcji, zmieniają jego widzenie przestrzeni, wytwarzają określoną atmosferę⁴⁴. Trzeba jednak pamiętać, że tak dzieje się przede wszystkim przy pierwszym odbiorze. To turysta, a czasem przypadkowy przechodzień, traktuje mural jako wydarzenie, z kolei oswojony z tym widokiem mieszkaniec okolicy widzi w nim już tylko dekorację. Murale jako atrakcja turystyczna kreują specyficzną przestrzeń wydarzenia, spektaklu, która jest w pewien sposób „jednorazowa”. Warto zwrócić tu uwagę na refleksję Anny Hołub, analizującej charakter współczesnej przestrzeni miejskiej:

[...] Spojrzenie na przestrzeń publiczną jako przestrzeń spotkania, zbratania wszystkich grup społecznych jest trudne do zrealizowania i być może stanowi przeszkodę w jej tworzeniu. [...] Współczesne miasto jest zbiorem fragmentów przestrzeni, zaś jego mieszkaniec zajęty jest utrzymywaniem swojej małej sieci, unikając jednocześnie konfrontacji z innymi grupami społecznymi, co prowadzić może w istocie do zaniku przestrzeni publicznych. [...] Wiele osób poszukuje nowych doświadczeń i nowego, intensywnego doświadczenia przestrzeni publicznej. Współczesna przestrzeń publiczna wydaje się być czasem bardziej doświadczeniem niż miejscem. Doświadczenie to odbywa się zawsze na granicy między wolnością a konfrontacją z nieznanym⁴⁵.

⁴³ Lacan cytuje słowa, jakie miał powiedzieć Zeuksis, widząc zasłoną na ścianie (nie wiedząc, że została namalowana przez Parrazjosa): „«A zatem pokaż nam teraz to, co za nią stworzyłeś». Dzięki temu okazało się, o co w istocie chodzi, mianowicie o oszukanie oka. To triumf spojrzenia nad okiem”. Jacques Lacan, *Anamorfoza i spojrzenie...*, s. 382.

⁴⁴ O performatywnej roli murali zob. Agnieszka Gralińska-Toborek, Wioletta Kazi-mierska-Jerzyk, *Doświadczenie sztuki...*, s. 48–54.

⁴⁵ Anna Hołub, *Współczesna przestrzeń publiczna – poszukiwanie przesłanek projektowych*, [w:] Mieczysław Kochanowski (red.), *Przestrzeń publiczna miasta postindustrialnego*, wyd. 2, Wydawnictwo Urbanista, Warszawa 2005, s. 15. Dorota Wantuch-Matla, *Przestrzeń publiczna 2.0...*, s. 131.

Przestrzeń wytwarzana przez iluzjonistyczne murale właściwie funkcjonuje tylko dla turystów szukających nowego doświadczenia. Jeśli zaś chodzi o mieszkańców, przechodniów codziennie mijających mural, zmiana perspektywy odbioru sprawia, że widzą oni tylko zamalowaną barwnymi plamami ścianę.

Przedmioty widzialne i niewidzialne, banalne i niebanalne

„Jedną z uderzających cech nowej kultury wizualnej jest rosnąca tendencja do wizualizacji rzeczy, które nie są widzialne same w sobie” – zauważa Nicholas Mirzoeff⁴⁶. W przestrzeni miejskiej znajduje się wiele obiektów, na które nie zwracamy uwagi, a które stają się widoczne dzięki sztuce street artu. Przedmioty użytkowe: studzienki, słupy oświetleniowe, pokrywy kanalizacyjne, hydranty, rynny, same w sobie są niemal niezauważalne w przestrzeni miejskiej. Nie zwracamy na nie uwagi, gdyż są powszechne, nie mają zbyt wyrafinowanej formy, a ich użytkowa funkcja zwykle nie wymaga od nas aktywności. Inaczej jest, gdy pojawiają się na nich pomysłowe obrazy. Mogą to być iluzje przestrzenne, które podobnie jak murale 3D prowadzą z odbiorcą wizualną grę. Amerykański artysta Joshua Callaghan zrealizował kilka projektów polegających na oklejaniu skrzynek elektrycznych fotografiami tego, co znajduje się za nimi: zieleni, ulicy, drzew⁴⁷. Skrzynki stapiają się z tłem, nie zwracają na siebie żadnej uwagi – w sferze wizualnej zanika ich materialność (il. 45). Jednocześnie odsłaniają one widok na to, co same zasłoniły. Prace Callaghana są jednym z najlepszych przykładów wizualnej gry pomiędzy widocznością i niewidocznością, a jednocześnie świetną ilustracją do spostrzeżeń Jacques’a Lacana:

To właśnie w dziedzinie mimetyzmu pojawia się zakres, w którym podmiot ma się wpisywać w obraz. Mimetyzm pozwala zobaczyć jakąś rzecz w tej mierze, w jakiej jest ona różna od tego, co można by nazwać *to samo*, stojące za nią. Skutek mimetyzmu jest kamuflażem w sensie ściśle technicznym. Nie chodzi o to, by się dopasować do wybranego tła, ale by na pstrokatym tle stać się pstrokatym – dokładnie tak, jak działa technika kamuflażu w działaniach wojennych człowieka⁴⁸.

⁴⁶ Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture...*, s. 4.

⁴⁷ Wszystkie prace są udokumentowane na stronie artysty: <http://www.joshuacallaghan.com/> (dostęp: 22.08.2018).

⁴⁸ Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse*, tłum. polskie: *Anamorfoza i spojrzenie*, [w:] *Antropologia kultury wizualnej...*, s. 381. Podobnie mimetyzm, lub inaczej mimezja, wykorzystywany jest też w świecie zwierząt, które kamuflują się, upodabniając do otoczenia w celu ochrony lub po to, by stać się niewidocznymi dla potencjalnej ofiary.



Il. 45. Joshua Callaghan, b.t., (skrzynka elektryczna), Los Angeles

Większość prac na skrzynkach elektrycznych to jednak autonomiczne dzieła niezwiązane tematycznie ani formalnie ze swoim podłożem, zwracające uwagę na siebie jako interesujące obrazy. Przyciągają wzrok jaskrawym kolorem, wyrafinowanym wzorem, jakąś opowieścią, a najczęściej dowcipem, o czym będę pisać w rozdziale o humorze. Jednym z wyjątków jest Tore Rinkveld, artysta posługujący się pseudonimem Evol, który skrzynki elektryczne, betonowe bloczki i inne prostokątne obiekty znajdujące się w przestrzeni miejskiej zamienia w miniaturowe bloki mieszkalne (il. 46). Pracując głównie w Berlinie, ma szansę obserwować budownictwo z czasów komunizmu i to właśnie obraz szarych, zaniedbanych budynków przenosi na mniejsze formy. Świetnie wykonane prace ludzko przypominają pierwowzory, a efekt ten

[...] artysta osiąga poprzez staranne nanoszenie wielu warstw światła i cienia w celu stworzenia realistycznego obrazu. Z niezwykłym spojrzeniem na detal wydobywa wszystkie niuanse szarych betonowych budynków i redukuje je do miniaturowych bloków mieszkalnych. Kamuflaż jest kluczowym elementem pracy artysty. Kiedy maluje na obudowie elektrycznej, metalowe pudełko jest często szare, wyblakłe i pokryte graffiti. Te elementy są wkomponowane w pracę, ale są też wykorzystywane do gry z naturalnymi skojarzeniami przechodniów – tak byśmy się nabrali. W mrugających światłach miejskiego centrum zachęcają nas do innego spojrzenia i przypominają o dystopijnych gettach na obrzeżach miasta⁴⁹.

⁴⁹ Tristan Manco, *Big Art / Small Art*, Thames & Hudson, London 2014, cyt. za: <http://evoltaste.com/cv> (dostęp: 22.08.2018).

Il. 46. Evol, *Smithfield Meat Market*, London 2011

Przy pełnej drobiazgowości w oddawaniu wyglądu bloków mieszkalnych w mniejszej skali (np. wszechobecne anteny satelitarne na balkonach) Evol nie pokazuje jednocześnie żadnej postaci ludzkiej. Miniaturowe bloki nie wyglądają na opuszczone, ale też nie przejawiają oznak toczącego się w nich życia⁵⁰. Ich widok jest przygnębiający przede wszystkim z powodu zadziwiającego realizmu. Jedna z prac, wykonana przez Evola w Brukseli w 2010 roku, zatytułowana jest *Monster Block* – na typowej skrzynce elektrycznej, na której artysta wykonał obraz, wcześniej znajdował się napisany zielonym sprayem tag: MONSTER. Evol w bardzo staranny sposób wmontował ów napis w swoją kompozycję, tak że wygląda jak graffiti na ścianie bloku i wcale nie razi swoją skalą. Właściwie tytuł jest najlepszym określeniem tego, co Evol ujawnia w swoich pracach. Monstrualność, odhumanizowanie, ciszę i dojmujący smutek postkomunistycznych blokowisk⁵¹,

⁵⁰ Wyjątkiem są prace z wykonanymi z farby fluorescencyjnej oknami, które w nocy odbijają niebieskie światło – imitując światło monitorów.

⁵¹ Choć w wypowiedzi artysty możemy odczytać inne emocje, raczej melancholię i tęsknotę za tymi miejscami, w których mieszkał i które uważał za prawdziwe sąsiedztwo: „Budynki wyglądały tak, jak ja je maluję. Większość z nich nie została odnowiona. Nie nazwałbyś ich eleganckim sąsiedztwem. W rzeczywistości okazało się, że jest raczej biedne. Ale było bogate w przestrzeń i możliwości działania dla ludzi. Ludzie mogli coś zrobić,

czyli „socjalistycznej utopii” – jak nazywa tę architekturę Tristan Manco⁵². Zdumiewające jest to, że artysta potrafi uzyskać wrażenie owej monstrualności za pomocą tak małej skali. Co jeszcze ciekawsze, czasem udaje mu się swoje interwencje, bo tak nazywa te prace, umieszczać w sąsiedztwie prawdziwych bloków (np. w Krasnojarsku) oraz na terenie robót drogowych, budów lub na tle zamalowanych tagami ścian. Artysta może więc w pełni zasadnie określać swoje prace terminem *site-specific*⁵³.

Evol, choć niechętnie nazywa siebie street artystą⁵⁴, działa na ulicy z ogromnym wyczuciem miasta i specyfiki sztuki miejskiej. Jego interwencje odkrywają przed nami inne, mniej cenione i lansowane przestrzenie i nie należą do działań estetyzujących. Większość tego typu prac powstaje jednak w ramach zamówień publicznych i programów nastawionych na upiększanie miast. Ich celem jest wizualne wyeliminowanie *stricto* użytkowych przedmiotów, uczynienie ich pierwotnego znaczenia i funkcji niewidocznymi. Co więcej, celem nadrzędnym jest zakrycie lub uniknięcie innych, „niechcianych” form – przede wszystkim graffiti. W ogłoszeniu o organizowanym konkursie dla artystów na zdobienie skrzynek elektrycznych w Toronto wyraźnie podkreślonym celem jest przeciwdziałanie graffiti:

Projekt *Zewnętrzna skrzynka* ma na celu poprawę krajobrazu ulicy poprzez tworzenie dzieł na powierzchniach, które często są niszczone przez wandalizm. Grafika na skrynkach sygnalizacyjnych jest formą komunikacji z publicznością przemierzającą się ulicami, w celu stworzenia tętniącego życiem, zintegrowanego i interesującego środowiska miejskiego. Skuteczne propozycje muszą zatem być innowacyjne

ponieważ nikogo to nie obchodziło i nie potrzeba było dużych zasobów. Coś spontanicznego lub tymczasowego. Inni mogą te obszary nazwać zrujnowanymi lub zniszczonymi, ale były w rzeczywistości dość urocze. Na fasadach budynków widoczna była historia ze wszystkimi znakami pokoleń ich mieszkańców. Domy milcząco opowiadały o egzystencji mieszkańców. To mnie interesowało. To nie ten sam rodzaj «uroku», jakiego zwykły turysta szuka w małej lub romantycznej wiosce na południu Francji, ale przecież to miejsce nie było pozbawione czaru. Dopiero cała aktywność i wolność sprawiły, że obszar ten stał się coraz bardziej popularny i, podobnie jak wszędzie indziej, gentryfikacja też się tutaj zdarza. Ceny wzrosły, rzucono na te budynki tysiące galonów żółtej farby, niszcząc ich niepowtarzalny urok, ludzi i możliwości. Dla mnie więc te obrazy są symbolem tego, czym kiedyś było sąsiedztwo”. Ana Finel Honigman, *In the Streets, Interview with Evol*, „Wilde Gallery”, 06.08.2009, online: http://evoltaste.com/content/3-press/5-interview-magazine-blog/evol_interviewmag_2009.pdf (dostęp: 22.08.2018).

⁵² Tristan Manco, *Big Art / Small Art*, Thames & Hudson, London, 2014, cyt. za: <http://evoltaste.com/cv> (dostęp: 22.08.2018).

⁵³ Por. Ana Finel, *Interview with Evol*...

⁵⁴ Przede wszystkim dlatego, że równie chętnie wystawia swoje instalacje w galeriach.

w zakresie projektowania, pobudzać dumę społeczności, dążyć do przeciwdziałania wandalizmowi graffiti i przyczyniać się do wzmocnienia poczucia tożsamości mieszkańców i przedsiębiorstw. Artystów zachęca się, by podczas projektowania dzieł rozważyli kontekst obszaru lokalnego i miasta jako całości⁵⁵.

Tak sformułowane ogłoszenie podtrzymuje silny podział na sztukę i wandalizm (graffiti) i wciąga artystów w walkę z nielegalną działalnością writerów. Władze miejskie używają więc sztuki do zasłaniania w mieście tego, co przeczy wykreowanemu obrazowi „tętniącego życiem, zintegrowanego i interesującego środowiska miejskiego”. Co ciekawe, zakrywanie wszystkich „użytkarnych” przedmiotów, takich jak skrzynki czy pojemniki na śmieci (wieloletni projekt *Reciclar o Olhar* w Lizbonie⁵⁶), w pewien sposób maskuje funkcjonowanie miasta jako swobodnego organizmu. Jednocześnie tak traktowany street art, z zasady sztuka oddolna, wpisuje się w odgórne projektowanie miasta, o którym pisze Dorota Wantuch-Matla:

Generalną tendencją jest tzw. „strategia designu”, która opanowała w zasadzie każdy obszar kształtowania formy we współczesnym świecie. Opiera się ona głównie na zasadach typu: „to jest ciekawe” lub „to dobrze wygląda”, lecz pozbawionych często głębszego znaczenia, a będących również swoistymi zasadami upiększonej i autonomicznej przestrzeni publicznej o dobrze dobranych materiałach, starannym kształtowaniu najmniejszego detalu (*less is more*) i formy tej przestrzeni⁵⁷.

Drobne, „zamawiane” prace, jak i wielkoformatowe murale pełnią funkcję „atraktorów” przyciągających uwagę użytkowników miasta i turystów. Mają one przedstawiać miasto jako ciekawe, otwarte na kulturę, różnorodne i bezpieczne (uwolnione od „aktów wandalizmu”). Taki rodzaj street artu nie spełnia jednak oczekiwań tych, którzy upatrywali w nim formy rozbijającej dotychczasowy porządek widzialności:

Street art kontestuje dwa główne reżimy widzialności: legalny i rządowy z jednej strony i estetykę społeczną i świata sztuki z drugiej, stwarzające warunki, w których musi rywalizować o widzialność. Street art działa przeciwko reżimom prawa i estetyki jako akceptowalnym, oczywistym systemom, które normalizują zwyczajny świat przez nieświadome prawa widzialności i rozpoznania. W każdym reżimie są zasady i kody regulujące, co można uczynić widzialnym i dostrzegalnym, kto ma

⁵⁵ Ogłoszenie znajdowało się na oficjalnej stronie miasta Toronto: <https://www1.toronto.ca/wps/portal/contentonly?vgnextoid=74c2590dd3412410V-gnVCM10000071d60f89RCR> (dostęp: 24.03.2017).

⁵⁶ *Reciclar o Olhar* to projekt prowadzony od 2011 roku przez Galeria de Arte Urbana w Lizbonie. Pojemniki na surowce wtórne są ozdabiane przez artystów z całego świata. Por. <http://gau.cm-lisboa.pt/galeria.html> (dostęp: 22.08.2018).

⁵⁷ Dorota Wantuch-Matla, *Przestrzeń publiczna 2.0...*, s. 16.

prawo być widzialnym i słyszalnym, a także gdzie i kto może być uczyniony niewidzialnym, jedynie jako szum w tle miejskiego życia⁵⁸.

Gdy artyści biorą udział w ogłaszanych przez władze konkursach i spełniają określone wyżej warunki, właściwie uczestniczą w obu opisanych reżimach, nie stanowiąc dla nich żadnego zagrożenia. Jest to rodzaj porozumienia: artyści otrzymują bezpieczne miejsce, władze – bezpieczną sztukę. Oczywiście, to nie przynosi sztuce szczególnego uszczerbku. Taka sztuka staje się bez znaczenia właściwie tylko z punktu widzenia teoretyków nastawionych na krytyczny osąd przestrzeni publicznej jako pola walki pomiędzy siłami prywatyzującymi i pozabawiającymi ją demokratycznego charakteru. Dla przeciętnego widza, przechodnia, jest estetyczną chwilą oderwania od biegu życia, a dla turysty kolejnym wrażeniem do kolekcji (zwłaszcza kolekcji fotografii). Street art jest na tyle szeroki i różnorodny, że zapewniają w nim sobie widoczne miejsce artyści zaangażowani w zmiany społeczne czy polityczne, jak i ci akceptujący *status quo*⁵⁹.

Uwidacznianie tego, co niezauważalne

Sztuka na ulicy może pokazywać samą siebie (tak jest w przypadku omawianych dotąd przykładów), może też służyć ujawnianiu tego, czego (lub kogo) na co dzień nie zauważamy. Są artyści, tacy jak wymieniani już OakOak, którzy celują w ujawnianiu braków, zniszczeń, usterek, czyniąc z nich element swojej, zwykle dowcipnej, opowieści. Nikt nie zwróciłby uwagi na rysę w ścianie, na uszkodzoną rynnę, wygiętą poręcz, gdyby nie interwencja artysty, który nadaje temu szczegółowi nowe znaczenie, czyni go centralną częścią kompozycji i opowieści. Te przedmioty, nieakceptowane w sferze wizualnej przez swoje niedopasowanie i zdeformowanie, stają się dzięki sztuce na nowo atrakcyjne, są przez artystę przywrócone, zrehabilitowane w przestrzeni jako warte naszego spojrzenia. W ten sam sposób działa amerykański artysta Tom Bob, który, jak mówi tytuł prezentacji jego prac na jednym z internetowych portali: „sprawia, że ludzie patrzą dwa razy [*look twice*] na rzeczy, które mijają codziennie”⁶⁰. I rzeczywiście,

⁵⁸ Martin Irvine, *The Work on the Street: Street Art And Visual Culture*, [w:] Ian Heywood, Barry Sandywell (red.), *The Handbook of Visual Culture*, Berg Publishers, London 2012, s. 250.

⁵⁹ Musimy brać też pod uwagę wewnętrzną „konkurencję” pomiędzy artystami, to, że istnieje nieoficjalny, a jednak silny „świat sztuki” street artu, w którym artyści się poruszają, świat galerii, fundacji, portali internetowych, które już dawno przejęły „opiekę” nad ich twórczością.

⁶⁰ *This Street Artist is Making People Look Twice at Things They Walk Past Each Day*, online: <http://twistedsifter.com/2017/07/street-art-by-tom-bob/> (dostęp: 22.08.2018).

trzeba czasem spojrzeć dwa razy, by uzmysłwić sobie, że obraz czy instalacja zostały wykonane przy użyciu tych najmniej interesujących przedmiotów. Z okrągłej pokrywy włazu ściekowego Tom Bob czyni patelnię ze smażącymi się jajkami, kompas, ciasteczko albo pokemona⁶¹. Gazomierze i inne urządzenia zamienia w roboty lub dziwne stwory, a słupki drogowe w węże czy ośmiornice. Prace te mają przede wszystkim charakter humorystyczny, zwracają jednak uwagę na zwykle niedostrzegane elementy miejskiej przestrzeni⁶².

Dużo bardziej zadziwiające są prace brytyjskiego artysty Bena Wilsona, który tworzy miniaturowe obrazy na pozostawionych w różnych miejscach... gumach do żucia (il. 47).



Il. 47. Ben Wilson, b.t, Londyn, Millenium Bridge

Jest to jeden z typowych portali, na których można obejrzeć zapożyczone fotografie i kilka zdań wstępu, niezawierający żadnych nowych informacji.

⁶¹ Pokrywy włazów kanalizacyjnych stały się elementem kompozycyjnym wielu prac anonimowych artystów (przedstawiają np. płyty winylowe, piłki, tarcze, ale i kulę, na której huśta się Miley Cyrus z teledysku *Wrecking Ball*). Co ciekawsze, znaleźli się także amatorzy wzorów na owych pokrywach, które często są zdobione herbami miast lub innymi emblematami. Artyści z berlińskiej grupy Raubdruckerin traktują pokrywy i kratki ściekowe jak matryce, które odbijają na koszulkach i płóciennych torbach. Por. <https://raubdruckerin.de/> (dostęp: 22.08.2018).

⁶² Wśród innych tak działających artystów trzeba wymienić m.in. włoskiego twórcę Pao.

Te „gumowe kleksy”, które uprzykrzają życie wszystkim służbom porządkowym, nie należą do niezauważalnych, ale z pewnością do jednych z najbardziej niechcianych, budzących odrazę odpadów w miejskiej przestrzeni. Tymczasem Ben Wilson używa ich jako podkładu, gotowej formy, na której pozostawia dekoracyjne ornamenty, postaci ludzi i zwierząt – w manierze komiksowej, jak i bardziej realistycznej – lub napisy, np. życzenia. Zamieniają się w one w coś na kształt niewielkich emblematów czy barwnych broszek. Artysta podkreśla, że jego prace wynikają z troski o otoczenie:

Jestem zaniepokojony tymi wszystkimi śmieciami i poczuciem oderwania, gdy ludzie traktują rzeczy w nieco obojętny sposób. Kiedy ludzie odsuwają się od środowiska, wówczas środowisko ulega zniszczeniu, a ludzie zniszczą siebie nawzajem. [...] To jest bezrefleksyjne działanie – kiedy ktoś rzuca gumę do zucia. Odwracam to. Ludzie myślą, że to nie ma żadnych skutków, ale wszyscy, którzy rzucają na ulicę gumę, coś stworzyli. Pomalowana nagle nabiera nowego znaczenia i otrzymuje taki rodzaj wartości, która w innych okolicznościach byłaby nie do pomyslenia⁶³.

Tak zmienione przez artystę gumy, zamalowane akrylową farbą, przestają być widoczne jako odpad, a stają się atrakcją, której się wypatruje i poszukuje. Podobnie jak inne przykłady prac street artowych dzieła Wilsona uświadamiają nam, w jakim stopniu obraz czyni swoje podłoże niewidzialnym, uświadamiają, że bierzemy udział w grze pomiędzy tym, co przezroczyste, i tym, co nieprzezroczyste – o czym pisał wspomniany już Gottfried Boehm.

Ingerencja artystów w przestrzeń poprzez uwidacznianie i zmienianie wyglądu jakichś drobnych i niezauważalnych elementów często nazywana jest sztuką interwencji. Są to jednak zwykle interwencje nieinwazyjne, niepowodujące trwałej zmiany krajobrazu, lecz zmianę naszego postrzegania rzeczy. Jak czytamy na stronie internetowej hiszpańskiego artysty o pseudonimie SpY:

Jego praca polega na docenieniu elementów miejskich poprzez transformację lub replikację, komentowanie rzeczywistości miejskiej i ingerencję w kody komunikacyjne. [...] Większość jego dzieł wywodzi się z obserwacji miasta i uznania jego elementów, nie jako obojętnych, ale jako bogactwa materiałów przepelnionych możliwościami. Duch ludyczny, dbałość o kontekst każdego dzieła i nieinwazyjne, konstruktywne nastawienie niewątpliwie charakteryzują jego interwencje. Prace SpY chcą wytrącać mieszkańców miast ze zautomatyzowanej bezwładności. Jest to szczypta inwencji, ukryta za rogiem, dla każdego, kto chce się zdziwić. Wypełnione po równo ironią i pozytywnym humorem pragną wywoływać uśmiech, pobudzać refleksję i sprzyjać oświeceniu sumienia⁶⁴.

⁶³ *Meet the Artist: Ben Wilson*, „Human Nature” 2015, 20.04., online: <http://humannatureshow.com/meet-the-artist-ben-wilson/> (dostęp: 22.08.2018).

⁶⁴ <http://spy-urbanart.com/about.php> (dostęp: 22.08.2018).

Najciekawszym wnioskiem płynącym z tego opisu jest stwierdzenie, że street artysta (bo nie dotyczy to bynajmniej tylko SpY) ujawnia widzom – uczestnikom tej samej przestrzeni – nieograniczone możliwości formalne, jakie w niej drzemią. Rafael Schacter zauważa, że estetyczny i poznawczy dysonans, w jaki wprowadza widza SpY, rodzi przyjemność i zachwyt⁶⁵. Właściwie bardziej się zachwycamy czy dziwimy nieskończoną wyobraźnią twórców niż wielością form w naszym otoczeniu (il. 48). Gdy artyści pozwalają nam coś zobaczyć, zastanawiamy się z uznaniem: jak oni to dostrzegli?



Il. 48. SpY, Kosz, Madryt 2008

Nie tylko przedmioty, ale i zieleń miejska może być owym materiałem „przepełnionym możliwościami”. Dzięki różnym typom *green graffiti* mamy szansę na nowo zauważyć roślinność, która w wielkich miastach wypchnięta została do parkowych i ogrodowych enklaw. Korony drzew czy kępki trawy stają się włosami namalowanych postaci lub schronieniem dla fantastycznych stworów. Jednym z najczęściej reprodukowanych polskich murali jest praca Natalii Rak *Legenda o wielkoludach* z 2013 roku, namalowana na bocznej ścianie kamienicy w Białymstoku (il. 49). Przedstawia ona dziewczynkę w ludowym stroju wspinającą się na

⁶⁵ Rafael Schacter, *The World Atlas of Street Art and Graffiti*, New South Publishing, Sydney 2013, s. 239.



Il. 49. Natalia Rak, *Legenda o wielkoludach*, Białystok 2013

palcach, by za pomocą konewki podlać rosnące przy ścianie drzewo. Bez tego muralu drzewo byłoby niezauważalne – bez drzewa mural nie miałby sensu. Artystka z Francji o pseudonimie Vinie stworzyła kilka murali, na których zamiast namalowanych włosów bohaterek widzimy bujnie rozrastające się krzewy. Podobnych miejsc, gdzie ściany są obrosnięte zielenią albo gdzie drzewa wyrastają ponad mur, poszukuje do swych prac Nuxuno Xän. Zieleni może też być materiałem malarskim, za pomocą którego tworzy się napisy lub kształty. W 2005 roku Helen Nodding stworzyła i udostępniła w internecie technikę wytwarzania płynnej masy, którą można malować jak farbą, a która jest „zarodnią” mchu⁶⁶. „Graffiti z mchu” stało się domową metodą (DIY) tworzenia napisów i ornamentów, zarówno w ogrodach, jak i na ulicy; szybko przejęte zostało przez ogrodników, dizajnerów i miłośników przyrody⁶⁷.

Pojedyncze drzewa stają się lepiej widoczne dzięki ubieraniu ich we włóczkowe stroje. *Yarn bombing* to okrywanie ręcznie robionymi dzianinami drzew, obiektów, pomników⁶⁸. Połączenie nielegalnej street artowej twórczości z tradycyjną „robótką ręczną” kojarzoną z hobbystycznym, typowo kobiecym działaniem przyniosło nieoczekiwane efekty. Wprowadzenie kolorowej dzianiny w przestrzeń miejską oddziałuje nie tylko wizualnie intensywnością barw (tę przecież zapewniają także graffiti i murale), ale i fakturą, zapraszając do doświadczeń dotykowych. Dziergana ręcznie dzianina, materiał niezbyt trwały, zarezerwowany dla istot żyjących – dający ciepło i poczucie bezpieczeństwa – antropomorfizuje przedmioty, humanizuje przestrzeń i zmienia sposób jej postrzegania. Jak zauważa Magda Sayeg z Teksasu, twórczyni tego ruchu⁶⁹, założycielka pierwszej grupy Knitta Please:

Gdy okrywam nieożywiony przedmiot miękką, ręcznie robioną materią, następuje przemiana. Ta interakcja zmienia obiekt bez odbierania mu jego tożsamości czy też paraliżowania jego pierwotnej funkcji. To nieplanowane zaadaptowanie materiału przydaje tym obiektom życia, czyni je rzeźbiarskimi, a nawet redefiniuje lub reinterpretuje przestrzeń. Eksplorowanie zmian środowiska napędza mnie: to prowokowanie świata do bycia bardziej wymagającym, nietypowym i ciekawym miejscem⁷⁰.

⁶⁶ Historię tej techniki oraz recepturę można znaleźć na stronie artystki: <http://www.helennodding.com/moss-graffiti/4591263832> (dostęp: 22.08.2018).

⁶⁷ W Łodzi w 2015 roku na ścianach kamienic pojawiły się sylwetki zwierząt leśnych wykonane z mchu. Była to kampania Regionalnej Dyrekcji Lasów zatytułowana *Leśne ślady natury*.

⁶⁸ Technikę tę nazywa się także *yarn storming*, *guerrilla knitting* czy *knitting graffiti*, choć nie ma ona nic wspólnego z pisanie.

⁶⁹ Por. Mandy Moore, Leanne Prain, *Yarn Bombing: The Art of Crochet and Knit Graffiti*, Arsenal Pulp Press, Vancouver 2009, s. 20–21.

⁷⁰ <http://magdasayeg.com> (dostęp: 22.08.2018).

Jednocześnie dzianina, jako materiał anachroniczny, daje wrażenie zatrzymanego czasu, wzbudza empatię i zdziwienie w nowoczesnym, stecniczonym świecie. Wywołuje również wrażenie zachwiania, dezorganizacji porządku wizualnego – w przeciwieństwie do samej natury, czyli drzew i krzewów, które dostosowywane są do zamierzonego, wizualnego efektu miejskiego krajobrazu. Ubranie ich w pstrokate, niepoddające się ścisłej geometryzacji, zawsze „odręczne” dzianiny kojarzy się z nieracjonalnością, wymykaniem się zasadom, niesfornością – natury i wykonanego przez człowieka materiału. Szczególnie „zmasowany” atak – gdy ubierane są wszystkie drzewa wzdłuż alei albo rząd słupków ulicznych – wprowadza ten wizualny dysonans w uporządkowane urbanistyczne życie. Wrażenie spontaniczności, amatorszczyzny, wiejskiej jarmarczności i niedbałości kłóci się z nowoczesną formą i tworzywem miejskiego dizajnu. Zestawienie robótki ręcznej, której wykonanie zabiera wiele czasu, z wyrobami masowej produkcji sprawia, że przedmioty te tracą swój uniwersalny i *stricte* użytkowy charakter. Wydają się bardziej osobiste, niepowtarzalne, swojskie. Co więcej, *yarn bombing* ujawnia „cichą” pracę, wyprowadza ją z domowego zacisza w przestrzeń publiczną już nie jako osobiste zajęcie, „dłubanie”, ale jako zespołowe działanie o charakterze estetycznym i społecznym, przynoszące bardzo konkretną zmianę w przestrzeni⁷¹.

Wielu ludzi widzi akt tworzenia czegoś własnymi rękami, oczko za oczkiem, jako przeciwstawienie się towarom masowej produkcji i wartościom korporacyjnym. Rękodzieło, bardziej jako artystyczny akt niż kobiece hobby, jest dostrzegane w pewnych kręgach jako subwersywne. Działania dewaluowane przez społeczeństwo jako praca chałupnicza, takie jak dzierganie na drutach czy szydełkowanie, są dostrzegane przez wielu jako wypowiedź polityczna⁷².

Tym bardziej, że często przedmiotem „ataku” *yarn bombingu* stają się pomniki, co zwykle je ośmiesza czy, delikatniej mówiąc, pozbawia wielkości. Czasem jednak intencja twórcy jest inna. Polska artystka działająca w Nowym Jorku, Agata Oleksiak, pseudonim Olek, na zaproszenie polskiego Konsulatu Generalnego w stolicy USA dokonała transformacji pomnika, „Ławeczki Karskiego”, ubierając całość w dzianinę ze złotej przędzy (il. 50).

⁷¹ Lauren O’Farrell, założycielka grupy *Knit the City*, stwierdza: „Zdałam sobie sprawę, że dziewiarstwo ma silną społeczność, [...] wszyscy mają z nim jakiś społeczny związek”. Maddyn Costa, *The Graffiti Knitting Epidemic*, „The Guardian” 2010, 10.10, online: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/10/graffiti-knitting> (dostęp: 22.08.2018).

⁷² Por. Mandy Moore, Leanne Prain, *Yarn Bombing...*, s. 20.



Il. 50. Agata Oleksiak „Olek”, Ławeczka Karskiego, Waszyngton 2015

Artystka na swojej stronie internetowej wyjaśnia:

Czułam, że życie i dokonania Karskiego powinny być na nowo rozpatrzone. Przez ubranie tego ważnego dzieła sztuki publicznej w nową „skórę”, która była szydełkowana na miejscu, mam nadzieję wzbudzić w ludziach ciekawość tego, kim był ów „szydełkowany” mężczyzna, i uwidocznic heroiczne działania tego wielkiego Polaka, który ryzykował swoim życiem, by między innymi opowiedzieć o okrucieństwach II wojny światowej. Czuję się zaszczycona, że jestem częścią tej wielkiej promocji Jana Karskiego, człowieka, którego działania i osiągnięcia nigdy nie powinny być zapomniane⁷³.

Wolno więc powiedzieć, że paradoksalnie strategia zakrywania może służyć uwidacznianiu. Nieco inny charakter mają prace Juliany Santacruz Herrery, która szczeliny i ubytki w nawierzchni ulic uzupełnia kolorową przędzą, czyniąc z tego, co szpetne i niepożądane – coś wizualnie atrakcyjnego i dekoracyjnego.

Warto jednak wspomnieć o krytycznych głosach wobec *yarn bombing*. Zwolennicy zaangażowanej sztuki nielegalnej zarzucają mu hipsterskość i naskórkową

⁷³ <http://oleknyc.com/current.php/jan-karski> (dostęp: 03.05.2017).

„ładność”, zaś miłośnicy natury dopatrują się w nim działań niszczących przyrodę⁷⁴. Elena Martinique cytuje anonimowego internautę, który miał napisać: „Gdy pierwszy raz zobaczyłem *yarn bombing*, widziałem ludzi śpiących pod drzewami, które były lepiej ubrane niż oni”⁷⁵.

Wbrew swojej tymczasowości *yarn bombing* to bardzo mocna ingerencja w materialność i wizualność miejskiej przestrzeni. Często zajmuje duże płaszczyzny, jest przestrzenny, bo „owija się” wokół przedmiotów, i zwykle widoczny jest w samym centrum, na wyciągnięcie ręki.

Podobnie dezorganizująco w sferze wizualnej i znaczeniowej działają artystyczne ingerencje w znaki drogowe. Ich specyfikę opisałam dalej w rozdziale o humorze, warto jednak i tu wspomnieć o wizualnej grze, jaką prowadzą z widzem. Znaki drogowe, czysto funkcjonalne przedmioty przekazujące jednoznaczne komunikaty konieczne dla zachowania ładu w przestrzeni miejskiej, dostrzegane są przede wszystkim przez kierowców. Można powiedzieć, że ich znaczeniowa funkcja jest na tyle ważna, że jako przedmioty estetyczne nie budzą żadnych wrażeń zmysłowych. Piesi natomiast nie zwracają na nie uwagi, jeśli nie są one dla nich przeznaczone. Cóż dzieje się jednak, gdy ktoś zmieni ich wygląd, doklejając do nich zupełnie nowe elementy? Miejskie interwencje są jak gra w skojarzenia. Artysta patrzy na konkretne przedmioty, widząc tylko ich formę – i dzieli się z nami swoimi skojarzeniami, zupełnie odległymi od pierwotnego znaczenia. Znaki, wcześniej zunifikowane, zamieniają się w indywidualne opowieści i tracą swój autorytet, jednocześnie stają się widoczne dla przechodniów. Warto wspomnieć, że inaczej odbieramy znaki (oraz inne obiekty, zwłaszcza skrzynki elektryczne) oblepione wlepkami czy zapisane tagami, a inaczej znaki przekształcone w nowe całości. Te pierwsze pozostają w naszych oczach przedmiotami, na których nieznani sprawcy pozostawili swe ślady, te drugie zaś wzbudzają zainteresowanie jako opowieści stworzone specjalnie dla nas.

Wszystkie większe i drobniejsze interwencje street artowe opisywane tutaj działają na widza jako wizualne wydarzenia – zadziwiają, zastanawiają, urzekają albo poruszają. Warto przytoczyć cytowanego już kilka razy Gottfrieda Boehma, który niezwykle trafnie opisuje wrażenie, jakie może wywołać dzieło sztuki:

Człowiek zdumiony nagle się zatrzymuje. Skłania go do tego coś nadzwyczajnego, coś, co przelamuje konwencje potocznego doświadczenia. To coś ustanawia cezurę,

⁷⁴ Nielegalna akcja Olek polegająca na pokryciu kilku rzeźb stojących w Podwodnym Muzeum w Cancún w Meksyku spotkała się z ostrą krytyką władz obiektu, jako że tkanina zniszczyła morskie organizmy porastające kamienne rzeźby w strefie ochronnej. Por. Elena Martinique, *What Is Yarn Bombing?*, online: <http://www.widewalls.ch/what-is-yarn-bombing/> (dostęp: 22.08.2018).

⁷⁵ *Ibidem*.

która udziela się zdumionemu. Zdumienie oznacza zatem wzorcowe otwarcie oczu, pierwsze widzenie, które ustanawia dystans, widzenie, które uwalnia od roztargnienia, kieruje uwagę nie na to, czy owo, ale na dominanty, konteksty, totalności. Kto się dziwi, odbiera nawet rzecz znaną w inny sposób, staje się wrażliwy na to, co nieznanne. Kto się dziwi, przerywa fałszywe dyskursy i bezsensowne debaty, wzbrania się przed pochopnymi i nieuzasadnionymi odpowiedziami na pytania. Może takie jest podłoże samego zapytywania? W każdym razie to impuls, który każe zrewidować i zdefiniować także założenia własnego myślenia i postrzegania⁷⁶.

Jeśli takie zdumienie wywołuje nagle zobaczona praca street artu, to można mieć też nadzieję, że spełni ona swój cel: zrewiduje postrzeganie i myślenie odbiorcy.

Problemy, których nie chcemy widzieć

Czynić coś widocznym to także sprawiać, że coś jest łatwiejsze do zrozumienia. Przechodzimy więc ze sfery estetycznej ku mentalnej. Iluż zjawisk, działań, mechanizmów nie chcemy widzieć w przestrzeni publicznej bądź nie chcemy o nich mówić? Są artyści, którzy widzialność i powszechność street artu w przestrzeni miejskiej wykorzystują do ujawniania ukrywanych treści, wyrażania niezgody na społeczne czy polityczne problemy i konflikty. Niekiedy angażują się w kampanie społeczne, służąc swoją pomysłowością dla uwidocznienia konkretnych zagadnień: opresji, niesprawiedliwości, trudności, kryzysów. Różnego rodzaju organizacje (podobnie jak władze miast) zauważyły efektywność działania street artu, stąd często swój przekaz rozpowszechniają za pomocą obrazów przypominających prace tego gatunku (niejednokrotnie zamawiane w komercyjnych agencjach reklamowych). Niektórzy artyści sami organizują wspólne artystyczne akcje „w jakiejś sprawie” lub biorą udział w festiwalach organizowanych „na rzecz”. Niektórzy uważają swoją twórczość za rodzaj aktywizmu. Jak zauważa Kris Murray:

Artyści ulicy patrzą na niesprawiedliwość i prowokują reakcję innych, aby ci rozpoznali ową niesprawiedliwość dzięki ich interwencji. Liczą na przeforsowanie w bliżej niesprecyzowanym odbiorcy poczucia transcendencji, czy to poprzez wywołanie w nim pęknięcia, czy to poprzez swoją pracę, by uczynić przekaz powszechniejszym lub lepiej rozumianym. Ich przesłania są rozpoznawalne, ponieważ są tworzone na podstawie kulturowego i symbolicznego kapitału systemu, który chcą zmienić. Sztuka ulicy musi być ogólnie rozpoznawalna, jeśli ma odnieść sukces, w przeciwnym razie może zniknąć, wtapiając się w tło audiowizualnego miejskiego szumu⁷⁷.

⁷⁶ Gottfried Boehm, *Pierwsze spojrzenie...*, s. 45.

⁷⁷ Kris Murray, *Rethinking Political Subjectivity in the Urban Context through the Lens of Graffiti and Street Art*, [w:] Pedro Soares Neves (red.), *Street Art & Urban Creativity. 2014 International Conference*, Urbancreativity.org, Lisbon 2014, s. 61.

Dlatego artyści street artu tak zabiegają o widoczność swoich prac, wiedząc bowiem, że przestrzeń publiczna jest przede wszystkim przestrzenią widzialności. W konkurencji z innymi przekazami partyzantka miejska wygrywa dzięki za-właszczaniu płaszczyzn albo obiektów, które transformuje na swój użytek.

Znaki drogowe umieszczane na ulicach przez amerykańskiego artystę Dana Witzę niejednokrotnie wskazują na problemy, o których nie dyskutuje się w przestrzeni publicznej. Na znakach, które sam przygotowuje w studio, w mieszanej technice fotografii i malarstwa, pojawiają się często więźniowie z zasłoniętymi głowami czy związanymi rękami, ich sylwetki można zobaczyć też za „spreparowanymi” kratkami wentylacyjnymi. Cykl prac zatytułowany *Więźniowie* pojawił się w latach 2012–2015 na ulicach m.in. Berlina, Los Angeles i Wiednia⁷⁸ (il. 51).



Il. 51. Dan Witz, *Prisoner*, Wiedeń 2012

⁷⁸ Prace można zobaczyć na stronie artysty: <https://www.danwitz.com> (dostęp: 22.08.2018).

Czasem za kratkami zobaczyć można także zwierzęta, np. w seria prac zatytułowanych *Aktualna ofiara* przedstawia małpy (il. 52). Sam artysta tak mówi o tej akcji, odnoszącej się do ujawnienia eksperymentów na młodych małpach w Amerykańskim Instytucie Zdrowia (The US National Institutes of Health – NIH):

Przez ostatnich kilka lat moje interwencje uliczne były głównie związane z aktywnością na rzecz osób pozbawionych praw. Często oznaczało to agresywną taktykę – szokowania niczego niepodważających przechodniów, konfrontowania ich z niepokojącymi prawdami. Jako artysta, który pracuje bez zgody w domenie publicznej, uznaję, że może to być kłopotliwe. Ale moja odpowiedź na brutalne, ukryte eksperymenty NIH wymagała obrazów, które są brutalne, nie do przeoczenia i tak zniechęcające jak okrucieństwo tego programu⁷⁹.



Il. 52. Dan Witz, *Actual Victim*, Worcester 2016

⁷⁹ http://www.danwitz.com/index.php?article_id=738 (dostęp: 22.08.2018).

Artysta traktuje więc z całą powagą demokratyczność sfery publicznej, by protestować przeciwko okrutnym, ukrytym praktykom, uwidaczniając je, a czyni to za pomocą tradycyjnej, dość trwałej techniki płaskiego, iluzyjnego obrazu. Sztuka interwencji niejednokrotnie polega na przemianie lub aranżacji istniejących już przedmiotów albo nawet na jednorazowych performansach „odgrywanych” po to, by utrwalone na fotografiach i filmach opublikowane zostały w internecie. Artystą, który tworzy takie efemeryczne prace o bardzo zaangażowanym społecznie przesłaniu, jest Biancoshock. Sam swoją sztukę określa mianem efemeralizmu i aktywizmu:

Mamy taki czas, gdy za street art uważa się to, co widać na budynkach: tworzenie tych pięknych, legalnych obrazów, podobnych do tysiąca innych ekspozycji. Ale dla mnie street art jest aktywizmem. To jest zdolność do wykonania działania, nawet nielegalnego. Może przestraszyć ludzi, ale też coś im zakomunikować⁸⁰.

Jego prace są przeglądem najbardziej aktualnych problemów, jakie dotyczą współczesne społeczeństwa: odcięcie się polityków od życia, bezdomność, imigranci i uchodźcy, zaśmiecanie środowiska, zanikanie realnych więzi w dobie internetu, konsumpcjonizm, egocentryzm w świecie mediów, a nawet niebezpieczeństwo używania azbestu w budownictwie⁸¹. Biancoshock jest artystą o szczególnej wrażliwości społecznej, dlatego w jego pracach pojawia się przede wszystkim człowiek np. przykryty kocem bezdomny, który leży na czerwonym dywanie odgradzonym czerwonymi sznurami (*V.I.P. – Very Important Poverty* to praca z 2016 roku pokazana w Estonii na ulicy Tartu), ale też przedmioty, które bezpośrednio odnoszą się do ludzkiej kondycji (il. 53). Czerwony wózek inwalidzki z napisem *Nojoy* (trawestacja logo firmy Enjoy wynajmującej czerwone samochody i motocykle), instalowana we włączu kanalizacyjnym mała łazienka, kuchnia, pokoik (*Borderlife* – Mediolan, 2016), miejski pojemnik na śmieci przerobiony na dziecięce łóżeczko z pościelą i zabawkami (*Lulabay* – Kolonia, 2015) – to prace efemeryczne, zwykle prezentowane w ramach wystaw czy festiwali, zaaranżowane jednorazowo na ulicy i krążące w sieci pod postacią dokumentujących je filmów lub zdjęć. Niewątpliwie jednak poruszają one i unaocniają najbardziej pilne problemy współczesnego świata. Na Malcie, gdzie znajduje się obóz dla uchodźców, artysta w latach 2014–2017 zrealizował projekt polegający na niewielkich interwencjach, instalacjach, performansach, które miały uzmysławiać odbiorcom niezwykle ciężkie warunki, w jakich przebywają emigranci (il. 54).

⁸⁰ Giada Pellicari, *Fra.Biancoshock Interview – Art, Public Space And Activism*, „Widewalls”, online: <http://www.widewalls.ch/fra-biancoshock-interview-public-space-activism/> (dostęp: 30.11.2018).

⁸¹ Większość prac można zobaczyć na stronie artysty: <http://www.biancoshock.com> (dostęp: 22.08.2018).



Il. 53. Biancoshock, *Very Important Poverty*, instalacja w Tartu, 2016



Il. 54. Biancoshock, *I Love Malta*, instalacja na ogrodzeniu obozu dla uchodźców, Malta 2014–2016

Najbardziej pożądanym przedmiotem w tym miejscu jest paszport. Jego posiadanie zezwala na dalszą drogę w głąb Europy, jego brak zaś skazuje na 18 miesięcy pobytu w obozie w warunkach niemal więziennych. Biancoshock zainstaltował więc przy drodze drogowaskazy – jeden, niebieski, w kierunku centrum, z napisem *Welcome first class refugees* (przy czym w napisie zamiast liter „e” są symbole €, a litera „o” stworzona jest z gwiazd Unii Europejskiej), oraz drugi, o tej samej treści, skierowany w stronę obozu, w którym litery „c” i „o” w słowie *welcome* tworzą kształt rozpiętych kajdanków (pod spodem widnieje zaś napis: „Uchodźcy drugiej kategorii”). Inna drobna instalacja to paszport włożony w pułapkę na myszy i położony na ziemi przy szczelinie w płocie obozu, przez którą przedostają się uchodźcy. Budkę telefoniczną zamienił artysta na kapliczkę, a kontener z gruzem na szalupę ratunkową. Wszystkie tego typu instalacje opierają się na prostej grze skojarzeń i są bardzo czytelne, a jednocześnie ich materialność i aktualność uwidaczniają realne problemy. Dodatkowo ważnym elementem jest autorski komentarz. W przeciwieństwie do innych artystów street artu Biancoshock na swojej stronie opisuje większość dzieł, wyjaśniając okoliczności, podając szczegóły realizacji bądź uzasadniając użyte przedmioty czy materiały. To bardzo pomaga w zrozumieniu poruszanych przez niego problemów, niekiedy mających charakter lokalny.

Street artowe strategie wizualizowania są przechwytywane i wykorzystywane w kampaniach społecznych. Warto przywołać tu poruszającą społeczną kampanię The Association of Women Sex Workers w Argentynie na rzecz praw pracownic seksualnych, zaprojektowaną przez komercyjną agencję reklamową⁸², która naśladując street art, czyni widocznym społeczny problem. Oto z jednej strony ściany widzimy młodą kobietę w pozie i ubraniu wskazującym, że świadczy usługi seksualne, ale po drugiej stronie ściany, za rogiem, ujrzymy jej dzieci, w wózku czy z tornistrem na plecach, oraz napis wyjaśniający, że 86% pracownic seksualnych to matki. To dobry przykład czynienia widzialnym tego, czego nie chcemy wiedzieć lub widzieć, co ukryte jest pod osłoną nocy, w sferze intymnej, co publicznie jest wypierane, a prywatnie obojętne. Warto w tym przypadku zwrócić uwagę, że wszelkie informacje internetowe o tej kampanii opatrzone są etykietą *Street-art-like campaign*. To upodobnienie kampanii do street artu ma działać uwiarygadniająco, i rzeczywiście tak się staje⁸³. W sferze wizualnej techniki street artowe są w dalszym ciągu skuteczne, przyciągają naszą uwagę bardziej

⁸² Oglivy & Mather z Nowego Jorku

⁸³ Inną ciekawą kampanią – tym razem na rzecz kobiet cierpiących na nowotwór piersi i akceptacji mastektomii – była akcja w Rio de Janeiro, polegająca na zaklejanu na obrazach street artowych przedstawiających akty kobiece jednej piersi i zastępowanie jej blizną. Por. <http://osocio.org/message/artists-take-mastectomy-images-to-the-streets-pinkverts/> (dostęp: 22.08.2018).

niż reklama. I z punktu widzenia wymowy tych obrazów kwestia tego, czy stanowią one nielegalny street art, czy legalnie wykonaną na zamówienie kampanię społeczną – wydaje się drugorzędna.

Warto jednak zauważyć, że czasem uwidocznienie jest zbyt subtelne, by mogło dotrzeć do świadomości patrzących. Jeden z najbardziej znanych szablonów, przypisywany czasem Banksy'emu⁸⁴, przedstawia dziewczynę ubraną tylko w majtki, czarne pończochy i za duże buty na obcasie, tulącą do piersi pluszowego misia. Jest on wykonany na podstawie fotografii autorstwa Kate Garner, przedstawiającej szesnastoletnią wtedy modelkę Kate Moss. To prowokacyjne zdjęcie o wyczuwalnym podtekście erotycznym zostało w wersji szablonu „dopowiedziane”. Z oczu misia płyną bowiem czerwone łzy (il. 55). Cytowany wielokrotnie w rozdziale o humorze Odo Marquard stawia tezę, że w dzisiejszych czasach przyspieszenia wszyscy stajemy się zdziecinniali, odrywamy się od świata i żeby w nim przetrwać, zabieramy ze sobą swoje zabawki: „Dzieci, dla których rzeczywistość jest przygnębiająco obca, potrzebują dla wyrównania żelaznej porcji tego, co swojskie, swoich misiów, które z tego powodu ciągną wszędzie ze sobą”⁸⁵.

Tak jak dzieciom, które nie mając jeszcze własnych doświadczeń, uczą się od innych, tak i my, twierdzi niemiecki filozof, korzystamy tylko z doświadczeń zasłyszanych ze świata fikcji⁸⁶. Street artowy szablon niepokojąco przywraca fotograficznej fikcji życie – pokazując zerotyzowaną niedorosłość i dając widzowi możliwość dopowiedzenia sobie historii. Jednakże, co najbardziej paradoksalne, szablon ten stał się jednym z „modniejszych” elementów wystroju wnętrz. Wycięty z samoprzylepnej folii zarys dziewczyny jest sprzedawanym masowo gadżetem, jednoznacznym obrazkiem, na którym miś już nie roni łez.

Street art pełen jest zresztą obrazów erotycznych i krążących wokół problematyki seksualnej, przedstawianej z różnych punktów widzenia. W fotorealistycznych aktach różnych lotów, w szablonach robionych ze starych plakatów pin-up girls, w charakterystycznych postaciach malowanych przez Miss Van, w sylwetkach Miss.Tic., w całujących się parach Claire – ładunek erotyzmu jest ogromny. Skrajnym przykładem już nie erotyzmu, ale wulgarności ocierającej się o pornografię, są prace australijskiego artysty graffiti o pseudonimie Lush⁸⁷.

⁸⁴ Na jego oficjalnej stronie ta praca nie widnieje.

⁸⁵ Odo Marquard, *Apologia przypadkowości. Studia filozoficzne*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1994, s. 89.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Dodatkowo jeszcze podkreślanej performansami, do których zaprasza aktorki porno, malujące lub prezentujące w swoisty sposób jego prace. Rafael Schacter uważa jednak, że jego „brutalna wizualna etnografia świata graffiti” szydząca z konwencjonalnych kodów przyzwoitości ukazuje, jak to, co w mainstreamie uważane jest za dewiację, w subkulturze staje się normą. Rafael Schacter, *The World Atlas of Street Art and Graffiti...*, s. 364–365.



Il. 55. artysta nieznany, szablon na podstawie fotografii Kate Garner, Graz

Z drugiej zaś strony ulice miast są miejscem protestu przeciwko uprzedmiotowionemu wizerunkowi seksu, oderwaniu go od miłości, a szczególnie sprowadzaniu kobiety do obiektu seksualnego. Wlepka autorstwa SubDude, artysty z Londynu, to logo aplikacji randkowej Tinder w kształcie płomyka, wypełnione słowami zaczerpniętymi z przemysłu pornograficznego i podpisane hasłem reklamowym „Love me Tinder” (trawestacja tytułu piosenki *Love Me Tender*). Kryjące się za słowami brutalne i perwersyjne praktyki niewiele mają wspólnego z czułością i miłością, o której śpiewał Elvis Presley⁸⁸ (il. 56).



Il. 56. SubDude, *Love me Tinder*, Londyn 2017

Tatyana Fazlalizadeh, artystka amerykańska, portretuje kobiety, które w trakcie rysowania opowiadają jej o swoich doświadczeniach związanych z molestowaniem. Portrety te przykleja na ścianach, opatrując komentarzami typu: „A gdyby to była twoja córka”, „Mój wygląd nie jest zaproszeniem”, „Nie jestem tu dla ciebie”, „Nie jestem twoją gejszą, chińską laleczką, azjatyckim fetyszem”. Cykl tych prac artystka ujęła w tytule *Przestań mówić kobiecie, żeby się uśmiechnęła*. Te dwa skrajne przykłady – tryskające kolorem obsceniczne obrazy Lusha z jednej

⁸⁸ Choć widz nie ma pewności, czy praca ma charakter krytyczny.

strony i subtelne, czarno-białe portrety Tatyany z drugiej, to dwa różne sposoby ujawniania pornografizacji kultury, która przyczynia się do uprzedmiotowienia ludzkiego ciała i zmaskulinizowania spojrzenia⁸⁹.

Szczególnym przykładem street artowego obrazu, który stał się symbolem oporu kobiet wobec przemocy w krajach islamu, jest słynna praca *Blue Bra* – szablon wykonany przez Bahię Shebab, przedstawiający błękitny biustonosz (il. 57).



Il. 57. Bahia Shebab, szablon *Blue Bra*, Kair 2012

Uproszczony kształt niebieskiego stanika pojawił się na egipskich murach po tym, gdy w internecie udostępniono amatorski film ukazujący brutalne tłumienie zamieszek w Kairze w trakcie rewolucji w grudniu 2011 roku. Dziewczynę, ciągniętą za ręce po ulicy, biją i kopią policjanci. Spod zwleczonej czarnej abai widać jej nagi brzuch i błękitny stanik. Jeden z oprawców kopie kobietę w klatkę piersiową. *Blue Bra* przez uwidocznienie tego, co miało być zakryte – kobiecej bielizny – przypomina o okrucieństwie, z jakim mężczyźni biją kobiety. Wywołało to falę protestów kobiet, które zaczęły ujawniać, jak okrutnie traktowane są przez mężczyzn – molestowane na ulicach i na posterunkach policji. Praca Shebab stała się emblematem kobiet walczących o swoje prawa⁹⁰.

⁸⁹ O pornografizacji zob. Tomasz Szlendak, *Kilka uwag o pornografizacji*, „Kultura Liberalna” 2013, nr 243(38), 03.09.2013, online: <http://kulturaliberalna.pl/tag/nr-243/> (dostęp: 22.08.2018).

⁹⁰ Por. m.in. Mia Gröndahl, *Revolution Graffiti: Street Art of the New Egypt*, The American University in Cairo Press, Cairo 2012; Nama Khalil, *Blue Bra Graffiti (Bahia Shehab)*, „Design and Violence”, 03.09.2013, online: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/designandviolence/blue-bra-graffiti-bahia-shehab/> (dostęp:

Jednym z ważniejszych problemów, jakie podejmują artyści street artu, jest ujawnianie podpatrywania i niewidocznej kontroli. Jak zauważa Ilaria Hoppe, to właśnie oni zwracają szczególną uwagę na obecność kamer w przestrzeni publicznej, wszak działają zwykle nielegalnie. I to oni wskazują nam na „ciągły nadzór nad naszym codziennym życiem, bez wiedzy o tym, kto rzeczywiście widzi te obrazy, jak są używane i w jakim celu tak naprawdę są tworzone”⁹¹. Nie tylko my widzimy, ale sami jesteśmy cały czas widziani i obserwowani.

Te prace są wyraźną reakcją na to, co Mirzoeff określił jako *neovisuality*. [...] Urban art odnosi się tutaj bezpośrednio i często ironicznie do mechanizmu nadzoru miejskiego. W ten sposób nawiązuje do polityki „skopijnego reżimu” kontrolowania miasta⁹².

Głównym narzędziem podglądania jest kamera, która stała się w street artcie jednym z ważniejszych motywów ikonograficznych (by użyć terminologii historii sztuki). Kamera przemysłowa, w języku angielskim *security camera* (co lepiej oddaje jej przeznaczenie), jest elementem systemu CCTV, służącego dozоровaniu przestrzeni w budynkach i w przestrzeni publicznej⁹³. Kamery są więc obecne w mieście, ale dzięki ich wyglądowi i coraz mniejszym rozmiarom nie przyciągają naszego wzroku, nie zwracają naszej uwagi. Artyści przypominają nam o ich istnieniu. Wiele szablonów przedstawia ludzi z kamerami zamiast głów albo z pistoletami w kształcie kamer. Często też uwidaczniają istniejące kamery – malują je na krzykliwe kolory, domalowują im oczy, dokleją dymki z tekstami możliwych rozmów „podglądaczy” siedzących przed monitorami. Znane są powszechnie prace Banksy’ego, jedna z kamerą skierowaną na napis „Na co się tak patrzysz”, inna

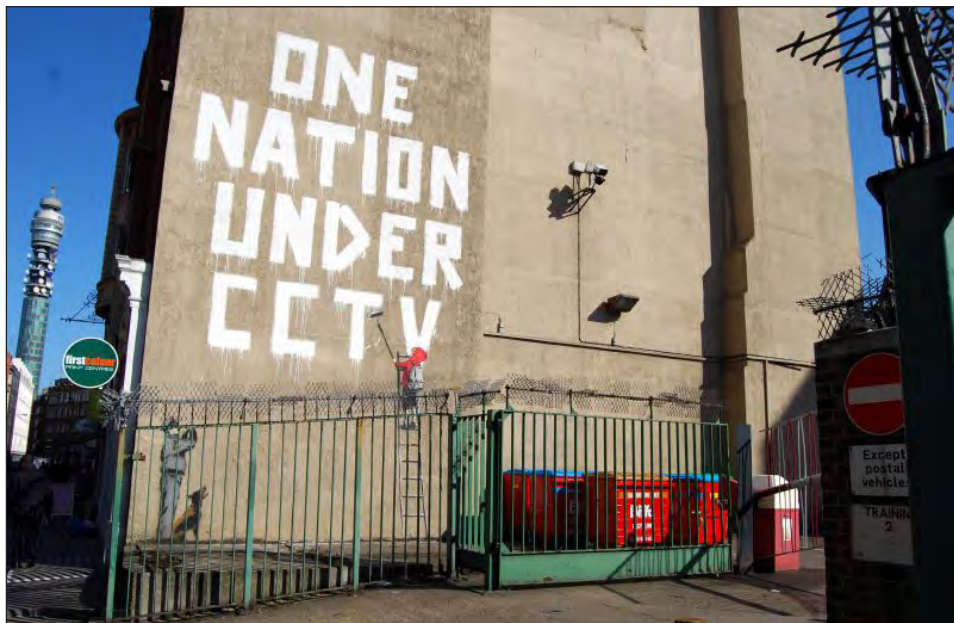
30.11.2018); Marta Urzędowska, *Tragedia dziewczyny w niebieskim staniku*, „Gazeta Wyborcza” 22.12.2011, online: http://wyborcza.pl/1,76842,10857552,Tragedia_dziewczyny_w_niebieskim_staniku.html (dostęp: 10.10.2017).

⁹¹ Ilaria Hoppe, *Urban Art as Countervisuality?*, [w:] *Lisbon Street Art & Urban Creativity*..., s. 263.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Jak czytamy na stronie producenta takich systemów, CCTV to skrót od angielskiego Closed-Circuit TeleVision, co oznacza telewizję o obwodzie zamkniętym. „Jest to system przesyłu obrazu z kamer do wyznaczonego zestawu monitorów lub rejestratorów obrazu w ograniczonym obszarze w celu zwiększenia bezpieczeństwa tego obszaru. Obszarem takim może być pojedynczy budynek, np. bank, supermarket, szkoła jak również zespoły budynków takie jak lotniska, duże zakłady przemysłowe, czy też całe miasta. Systemy wizyjne [...] mogą pomóc w rozpoznaniu twarzy, a tym samym tożsamości osób próbujących okraść te instytucje lub osoby znajdujące się w obszarze objętym monitoringiem tych miejsc. Nagrania z monitoringu mogą też posłużyć do dokładnego odtworzenia przebiegu tych zdarzeń”. <http://camsat.com.pl/s/wsparcie/artykuly/co-to-jest-system-cctv> (dostęp: 22.08.2018).

z kamerą wystająca z kosza na śmieci, szablon z szympansem trzymającym filmowy kłaps przed kamerą przemysłową czy w końcu mural z napisem „Jeden naród w CCTV” (*One nation under the CCTV*) na ścianie z kamerą monitoringu (il. 58).



Il. 58. Banksy, *One nation under CCTV*, Londyn 2007

Ten ostatni mural z 2007 roku został trzy lata później zamalowany, przy czym kamera pozostała na swoim miejscu⁹⁴. Kamery są także elementami instalacji, a chyba najbardziej spektakularnym tego przykładem jest praca SpY, który na bocznej ścianie domu przy małej uliczce w Madrycie zamieścił 150 fałszywych kamer przemysłowych, ustawionych w tym samym kierunku „z zamiarem nieobsługiwania czegokolwiek”⁹⁵ (il. 59).

SpY wybrał miejsce, gdzie może nikt nie zauważy jego pracy. Można było umieścić kamery na madryckim Plaza Mayor czy w innym miejscu o dużym natężeniu ruchu pieszego, ale ta schowana boczna ulica nadaje jego pracy więcej warstw: kto dokładnie będzie podpatrywany na tej bocznej ulicy? Czy miejsca i przestrzenie miejskie

⁹⁴ Por. WTWU, *No more „One Nation Under CCTV” Art Mural by Banksy, Just Even More CCTV Snooping*, „Spy Blog – SpYBlog.org.uk”, 24.08.2011, online: <https://p10.secure.hostingprod.com/@spyblog.org.uk/ssl/spyblog/2011/08/24/no-more-one-nation-under-cctv-art-mural-by-banksy-just-even-more-cctv-snooping.html> (dostęp: 22.08.2018).

⁹⁵ <http://spy-urbanart.com/ficha.php?sec=2&id=185> (dostęp: 22.08.2018).

nagle stają się „ważne”, jeśli są obserwowane? Czy informacje zebrane przez NSA i grupy inwigilujące prywatność mogłyby być rzeczywiście bezużyteczne i na nic się nie przydawać? Być może nasze śledzone połączenia telefoniczne i e-maile są tak istotne jak zakurzona ulica w powolnym mieście⁹⁶.



Il. 59. SpY, *Kamery*, Madryt 2013

Dosłowne i dosadne ukazywanie obecności sił kontrolujących i dozoruujących przestrzeń publiczną w street artcie osiągnąć jest nie tylko poprzez przedstawianie kamer, ale także wszelkich służb porządkowych i bezpieczeństwa, jak policja czy straż miejska. Umundurowani funkcjonariusze przedstawiani są zwykle w sposób ironiczny lub przesadny: jako nieporadni, niezbyt lotni, nadgorliwi, okrutni i agresywni, albo subwersywni – jako malujący sprayem czy zażywający narkotyki. Trudno nie odnieść wrażenia, że wielu artystów wykorzystuje widzialność swej sztuki jako swoisty odwet na ścigających ich przedstawicielach władzy.

⁹⁶ Zach Sokol, *SpY's „Cameras” Is Less Obnoxious Than Any Street Art By Banksy*, 02.01.2014, online: https://creators.vice.com/en_uk/article/jpv8gk/spys-cameras-is-more-direct-and-less-obnoxious-than-anything-by-banksy (dostęp: 22.08.2018).

Kolejnym problemem ujawnianym przez street art jest konsumpcjonizm, w sferze publicznej pobudzany przez swój zasadniczy środek wizualny – reklamę. Jest ona postrzegana nie tylko jako element zawłaszczający przestrzeń wizualną i prywatyzujący ją, ale także jako sfera manipulacji i korporacyjnej kontroli świadomości jej użytkowników. Działania artystyczne nie polegają jedynie na tworzeniu konkurencyjnych, wielkoformatowych obrazów, o czym już wspominałam, ale także na ingerencji w istniejące obrazy reklamowe, zmienianie ich lub subwersywne naśladowanie. W ten sposób artyści starają się uwidocznic i ośmieszyć prawdziwe cele przekazów reklamowych, a niejednokrotnie odstręczyć od nich widzów poprzez celowe odestetyzowanie. Subvertising lub adbusting – to terminy używane na określenie owych działań ingerujących w reklamę w celu ich zakłócenia. Jak uważa Naomi Klein, należący do nurtu „zagłuszania kultury” (*culture jamming*)⁹⁷ adbusting jest „mieszaniną graffiti, sztuki nowoczesnej, punkowej filozofii «zrób to sam» (DIY) i starej dobrej skłonności ludzi do kpin”⁹⁸. Dziś wielu artystów street artu, obok aktywistów adbustingu zajmujących się tylko tą działalnością⁹⁹, ma w swoim dorobku prace bazujące na odwracaniu reklam. W 2012 roku powstał ruch zwany brandalizmem, do którego zapraszani są wszyscy twórcy:

Mobilizujemy artystów z całego świata, aby podejmowali kreatywne działania przeciwko reklamom. Razem wyobrażamy sobie świat bez konsumeryzmu. [...] Istniejemy, by agitować, edukować i wspierać tych, którzy pragną uwolnić przestrzeń publiczną od korporacyjnej kontroli¹⁰⁰.

W manifestie brandalizmu czytamy m.in.:

To jest nasz okrzyk bojowy, nasza semiotyczna wojna, nasza wściekłość przeciwko konsumenckiej niefilozofii i maszynierii drapieżnego korporacjonizmu, który blokuje słońce i wypala naszą atmosferę. My kradniemy (kapitalizmowi) tę przestrzeń i oddajemy wam za darmo, do przekazywania możliwych przyszłości. [...] Weźcie tę przestrzeń. Cisi rebelianci i głośni marzyciele, weźcie tę przestrzeń, młodzi pacyfści i starzy zakochani. Nie ukrywajcie się w cieniu, kradnijcie ich przestrzeń, ich niszczące słowa i estetykę¹⁰¹.

⁹⁷ Za twórcę *culture jammingu* uważa się Kalle Lasna, współtwórcę magazynu „Adbusters” oraz autora książki *Culture Jam: The Uncooling of America*, Eagle Brook, New York 1999.

⁹⁸ Naomi Klein, *No logo*, tłum. Hanna Jankowska, Katarzyna Makaruk i in., Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 2014, s. 306.

⁹⁹ Ruch skupiony przede wszystkim wokół pisma „Adbusters” coraz częściej jest krytykowany za to, że sam stał się marką i zajmuje się promocją samego siebie. Por. *ibidem*, s. 318–320.

¹⁰⁰ www.brandalism.ch. (dostęp: 22.08.2018).

¹⁰¹ <http://www.brandalism.ch/manifesto/> (dostęp: 22.08.2018).

Jak wyraźnie widać, subvertising ma na celu przede wszystkim odzyskanie i oczyszczenie przestrzeni publicznej oraz ujawnienie wpływu, jaki reklamy wywierają na dokonywane przez nas wybory, na nasze działania, sposób postrzegania świata, styl życia. Wśród zagadnień, jakie naświetlają twórcy brandalizmu, są: oddziaływanie reklamy na mózg, zanieczyszczenie wizualne, wizerunek ciała, zadłużanie się, wpływ reklamy na wartości kulturowe, wyzysk i niewolnicza praca (także dzieci)¹⁰². Nic więc dziwnego, że celem subvertisingowej napaści stają się loga, maskotki, hasła największych korporacji: McDonald's, Shell, Coca-Cola, Tesco, Nike (il. 60). Wśród prac Banksy'ego znajdziemy wiele szablonów zawierających odniesienia do tych firm i ich produktów¹⁰³.



Il. 60. artysta nieznany, b.t., Paryż

¹⁰² <http://brandalism.ch/issues/> (dostęp: 22.08.2018).

¹⁰³ Trzeba jednak dodać, że jak czytamy w wywiadzie z Banksym: „W dzisiejszych czasach można zarobić więcej pieniędzy, tworząc serię anty-McDonaldowych plakatów, niż projektując nowe plakaty dla McDonald's”, Ossian Ward, *Banksy interview – Art – Time Out London*, „Time Out London” 2010, 01.03., online: <http://www.timeout.com/london/art/banksy-interview-art-time-out-london> (dostęp: 22.08.2018).

Typowymi ingerencjami w obraz reklamowy zajmują się tacy artyści jak Poster Boy czy Princess Hijab. Poster Boy, artysta z Nowego Jorku, przekształca hasła reklamowe, zamazując bądź doklejając litery, zamienia twarze w obrzydliwe stwory, zniekształca sylwetki poprzez wycinanie fragmentów z jednych reklam i naklejanie na inne. Przede wszystkim atakuje billboardy umieszczone na stacjach metra. Podobnie Princess Hijab, artystka działająca w Paryżu, w bardzo dosadny sposób zmienia reklamy, zamalowując czarną farbą twarze kobiet i mężczyzn tak, że wyglądają jak ubrani w hidżab (a raczej nikhab, gdyż ten nie zakrywa całego ciała, a tylko głowę wraz z twarzą). Szczególnie te reklamy, w których modelki i modele są skąpo ubrani, sprawiają niezwykle dramatyczne wrażenie, gdy spływają czarnymi zaciekami imitującymi nakrycie głowy. Sama artystka wyjaśnia:

Metro to bańka czasoprzestrzeni, w której ludzie poruszają się jak cząstki. Chodzą po przejściach i w pociągach metra, a obrazy, nad którymi pracuję, odnoszą się do innego pola sumienia, czegoś bardziej przypominającego sen, bardziej mrocznego i bardziej przerażającego¹⁰⁴.

Artystka nie potwierdza, że jej działania mają charakter polityczny czy religijny, raczej stara się działać poprzez dwuznaczność, wywoływać zdziwienie, prowokować, zmieniać wrażenie luksusu i bogactwa w coś niepokojącego, drażniącego, niewiadomego:

Myszę, że moja praca może coś dodać do intelektualnego dialogu na temat reklamy, ale ja dążę do wywołania odpowiedzi pochodzącej z wnętrza, z trzewi. Moja „profanacja” przywraca modeli z powrotem do bycia ludźmi, a gdy prawdziwa skóra przykleja się do sztucznej, mogą wywołać u ludzi uśmiech albo wstręt¹⁰⁵.

W ten sposób realizuje ona zadania zagłuszania kultury popularnej, gdyż, jak pisze Martin Irvine:

Street art działa, by [...] zablokować komunikat albo wyeksponować jego fałszywie transparentne działanie, co pozwala widzom na przyjęcie różnych stanowisk, a nie tylko prostego przedmiotu informacji. Street art jest bezpośrednim zaangażowaniem w miejski system informacji, bezpośrednim uderzeniem w nieświadome, akceptowane, pozornie naturalne przestrzenie, [...] politykę produkcji znaczeń poprzez obrazy i napisy w kontekście, który rywalizuje o wizualność otwartą¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Matilda Battersby, *Rare Interview with Urban Artist Princess Hijab*, „Independent” 2011, 16.06., online: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/rare-interview-with-urban-artist-princess-hijab-2297761.html> (dostęp: 22.08.2018).

¹⁰⁵ Wooster Collective, *Putting on the Veil*, „Good Magazine” 2009, online: <https://www.good.is/articles/putting-on-the-veil> (dostęp: 22.08.2018).

¹⁰⁶ Martin Irvine, *The Work on the Street...*, s. 251.

Irvine podkreśla też, że street art rozbija większe przestrzenie miejskie, które całościowo mogą być przez władze traktowane jako formy reklamy:

W usiłowaniach zmaksymalizowania komercyjnego wyglądu swoich centrów, wiele miast posiada sponsorowane przez rząd projekty urbanistyczne, które zamieniają strefy miejskie w parki tematyczne ze starannie kontrolowanymi wizualnymi informacjami niezbędnymi do podtrzymania turystycznych symulaków¹⁰⁷.

Nie zapominajmy jednak, że street art (włącznie z graffiti) sam może stać się przyczyną uznania wypełnionej nim strefy miasta za specyficzną atrakcję turystyczną (dzieje się tak w niektórych częściach Londynu np. Shoreditch), bliższą hipsterskiemu snobowaniu się na underground niż rzeczywistemu traktowaniu przestrzeni jako miejsca wspólnego i różnorodnego zarazem¹⁰⁸.

Granice, ściany, mury, zasieki

W omawianiu tego, co w przestrzeni publicznej może być ujawnione albo zakryte dzięki sztuce, nie może zabraknąć jeszcze jednego elementu – ścian, których nie chcielibyśmy widzieć, choć postawione zostały właśnie po to, by odstraszać samym swym widokiem. Mury stawiane z powodów politycznych wciąż są rozpoznawalnym i skutecznym sposobem oddzielenia od siebie mniejszych grup ludzi, narodów, społeczeństw. Ściany, zapory, ogrodzenia tego typu kojarzą się z zamknięciem, oddzieleniem, zasłonięciem, odseparowaniem, bezpieczeństwem, krańcem. Jak zauważa Andrea Mubi Brighenti:

Ściany są planowane i budowane w ramach strategii mającej na celu kontrolowanie ludzi poprzez kontrolowanie przestrzennego przemieszczania. Wizja lub plan stanowią podstawę nauki o ścianach. Ze strategicznego punktu widzenia ściany są użytecznymi separatorami i organizują przepływy. Ponadto, ściany nie tylko muszą być zbudowane, ale także muszą być utrzymywane, naprawiane, rekonfigurowane. Jednak nie służą one wyłącznie celom strategicznym. Choć są wprowadzane jako strategiczne, zawsze podlegają taktycznym zastosowaniom¹⁰⁹.

¹⁰⁷ *Ibidem*, s. 250.

¹⁰⁸ Jarema Drozdowicz nazywa to „efektem Banksy’ego”: „Do niedawna powszechnie uważana za wandalizm sztuka graffiti (podobnie jak i street art) zyskała przychylną decyzję decydentów, jest kupowana przez elity finansowe i traktowana jak inwestycja kapitału, a niekiedy promuje się ją jako inicjatywę mającą na celu rewitalizację pewnych obszarów przestrzeni miejskiej”. Jarema Drozdowicz, *Perła w Koronie. Rzecz o Banksym*, [w:] Agnieszka Cybal-Michalska, Paulina Wierzba (red.), *Dyskursy kultury popularnej w społeczeństwie współczesnym*, Wydawnictwo Impuls, Kraków 2012, s. 58.

¹⁰⁹ Andrea Mubi Brighenti, *Walled Urbs to Urban Walls – and Return? On the Social Life of Walls*, [w:] *The Wall and the City...*, s. 66

Ściany nie tylko zakrywają i oddzielają, tak jak tego pragną ich budowniczowie, ale także mogą być elementem budującym życie publiczne, mogą być miejscem uwidaczniania oporu przeciwko separacji. Dlatego mury zawsze wypełniały się obrazami, które odzyskiwały dla widzów pamięć i wzrok. Nieistniejący już mur berliński, Linia Pokoju w Belfaście czy izraelski mur bezpieczeństwa to ściany słynne nie tylko ze względu na swoją pierwotną polityczną funkcję, ale także dlatego, że stały się nośnikami publicznych wypowiedzi w formie napisu lub obrazu, mających uwidaczniać hipokryzję władz, okrucieństwo wojny, absurdalność nienawiści pomiędzy narodami, marzenia zwykłych mieszkańców Ziemi o pokoju i normalności.

Zwróćmy jeszcze uwagę na cechy tego typu murów, które wymienia Brighenti, a które wykorzystywane są także przez artystów. Pierwsza cecha to ich materialność – dobrze zdajemy sobie sprawę, że mogą to być zarówno wysokie, solidne kamienne czy betonowe mury, jak i druczane zasieki czy metalowe bariery albo taśmy chwilowo reorganizujące przestrzeń. Druga cecha to terytorialność – sposób, w jaki dzielą one przestrzeń, jak skuteczną są barierą, jak duży teren oddzielają. Trzecia – to widzialność bądź transparentność, które wiążą się ze świadomością bądź nieświadomością tego, co znajduje się za tymi ścianami. Kolejna cecha to rytmiczność – wszak mury składają się z jakichś powtarzających się elementów, mają bramy, przejścia, wokół których gromadzą się ludzie. Rytm ścian to także rytm życia społecznego, jakie się wokół nich toczy. Ostatnia zaś cecha, o której wspomniałam już wcześniej, to ich użyteczność – służą oddzielaniu, zabezpieczaniu, ale i społecznej mobilizacji¹¹⁰.

Graffiti w sposób szczególny może być uznane za wyraz oporu wobec ścian, które separują. Gładka, szara, jednolita, powierzchnia muru berlińskiego (1961–1989), niedostępna po stronie wschodniej, dodatkowo jeszcze odseparowana pasem bezpieczeństwa (zwanym pasem śmierci), na którym zamontowano zasieki, płoty z siatki i drutu kolczastego, wieże strażnicze – to symbol nie tylko zimnej wojny, ale i zmaterializowanie metafory żelaznej kurtyny. Po stronie zachodniej zaś dostępna na wyciągnięcie ręki, zamalowana bezplanowymi, wielowarstwowymi, kolorowymi i często niezgrabnymi napisami i rysunkami. Graffiti w tym przypadku stało się najlepszą wizualizacją niezgody i oporu, a także przekory, niesubordynacji i swobody. Mimo swojego „hałaśliwego” i chaotycznego wyglądu graffiti na murze berlińskim czyniło go bardziej znośnym, ludzkim. W latach 80., jak pisze Emily Pugh, przeciwstawiano obraz wschodniej strony muru – jako groźnego i śmiertelnie skutecznego, wizerunkowi strony zachodniej – różnokolorowej wstęgi pokrytej graffiti lekceważącym jego powagę¹¹¹.

¹¹⁰ *Ibidem*, s. 66–69.

¹¹¹ Emily Pugh, *Architecture, Politics, and Identity in Divided Berlin*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 2014, s. 277.

Obecnie takim wyrazistym murem jest mur bezpieczeństwa oddzielający Izrael od Autonomii Palestyńskiej¹¹². Jego powierzchnia, zwłaszcza po stronie palestyńskiej, stała się polem działań wielu znanych artystów, którzy traktują ją jak miejsce własnej wypowiedzi przeciwko podziałom: „Ściana stała się olbrzymią wizualną petycją, efemerycznym forum, obrazowym rzucaniem gromów i upomnieniem, wzywającym do oporu, sprawiedliwości, wolności i solidarności oraz usilną prośbą o zrozumienie i człowieczeństwo”¹¹³.

W 2005 roku Banksy pozostawił w Palestynie dziewięć szablonów na murze (m.in. dziewczynkę przeszukującą żołnierza, gołębia pokoju w kamizelce kuloodpornej czy dziewczynkę unoszącą się dzięki pękowi balonów)¹¹⁴, a dwa lata później był współorganizatorem akcji *Santa's Ghetto*, polegającej na malowaniu na murze oraz tworzeniu drobniejszych dzieł na organizowanej w sklepiu w Betlejem wystawie, w której wzięło udział wielu znanych artystów, m.in. Swoon, Ron English, Sam3¹¹⁵. Na murze zostawili swoje ślady także Blue czy JR, który w 2007 roku nakleił na nim ogromne, fotograficzne portrety mieszkańców obu stron bariery robiących śmieszne miny¹¹⁶.

Czy rzeczywiście, jak chce JR, sztuka może zmienić świat na lepsze?¹¹⁷ Mur stał się niezwykłą galerią, wysoko notowaną w rankingach typu *15 Best Places in the World to See Street Art*, celem wypraw co odważniejszych turystów chcących pochwalić się fotografiami prac Banksy'ego, Blue czy JR, a nawet zdjęciami graffiti własnej roboty¹¹⁸. To, co miało być gestem solidarności, szybko zostało konsumowane przez turystów i blogerów. Niektórzy mieszkańcy nie są zadowoleni z działań artystów. Szczególnie znany i często cytowany jest dialog pomiędzy Banksym a starszym mieszkańcem Palestyny:

¹¹² Topograficznie mur nie wszędzie odpowiada linii demarkacyjnej (tzw. zielonej linii) ustalonej w 1949 roku i w wielu miejscach rozdziela osiedla palestyńskie, co wzbudza ogromne kontrowersje na arenie międzynarodowej.

¹¹³ William Parry, *Against the Wall: The Art of Resistance in Palestine*, Lawrence Hill Books, Chicago 2011, s. 10.

¹¹⁴ Por. Sam Jones, *Spray Can Prankster Tackles Israel's Security Barrier*, „The Guardian” 2005, 05.08., online: <https://www.theguardian.com/world/2005/aug/05/israel.artsnews> (dostęp: 22.08.2018) oraz: Taylor Renmar, *Banksy Graffiti in Palestine*, „The World of Banksy Art” 2012, October 11, online: <http://banksyworld.blogspot.com/2012/10/banksy-graffiti-in-palestine.html> (dostęp: 22.08.2018).

¹¹⁵ Por. Tristan Manco, *Santa's Ghetto Bethlehem*, „Tristan Manco”, online: <https://www.tristanmanco.com/santas-ghetto-bethlehem/> (dostęp: 22.08.2018).

¹¹⁶ Por. FACE 2 FACE / ISRAEL & PALESTINE / 2007, online: <http://www.jr-art.net/projects/face-2-face> (dostęp: 22.08.2018).

¹¹⁷ JR, *Sztuka może zmienić świat na lepsze*, wykład TED 2011, online: https://www.ted.com/talks/jr_s_ted_prize_wish_use_art_to_turn_the_world_inside_out?language=pl#t-346393 (dostęp: 22.08.2018).

¹¹⁸ Na ścianie znalazły się nawet napisy kibiców polskiej drużyny Cracovii.

- Malujesz ścianę, sprawiasz, że wygląda pięknie.
- Dziękuję.
- My nie chcemy, aby była piękna. My nienawidzimy tej ściany. Odejdź stąd¹¹⁹.

Powinniśmy także pamiętać, że obrazy pojawiają się tylko po jednej stronie muru, po stronie palestyńskiej. Po drugiej mur jest oczyszczany z napisów i obrazów, pozostaje milczący. Jak zauważa Cristina Mattiucci:

Ogrodzenie, które utrudnia widzenie, wyraża siłę dzięki eksponowaniu samej siebie. „Intruzi zostaną zastrzeleni” [*Trespassers will be shot*] – mówią tablice na tych murach, jakby chciały zrekompensować braki w efektywności zabezpieczenia¹²⁰.

Podobnie wyglądał mur berliński po stronie wschodniej. Milczenie muru jest czasem bardziej wymowne niż wypisane na nim protesty, choć zdarzają się czasem tak celne i zarazem lapidarne hasła jak napisane na murze w Palestynie: „Ctrl+Alt+Delete”. Samo pojawienie się obrazów na murze jest dowodem na demokratyczność przestrzeni publicznej albo przynajmniej nieszczelność systemu. Obrazy i napisy, kolorowe, dowcipne, a czasem chaotyczne i ekspresyjne, czynią mur bardziej widzialnym i niewidzialnym zarazem, zapewne zaś mniej groźnym.

Niektóre ściany mają być pozornie bezpieczne i nie sugerować segregowania ludzi, dlatego są budowane z siatki, aby były jak najmniej widoczne. Ale i takie przegrody artyści potrafią uwidocznić. Dobrym i dojmującym przykładem są prace wspomnianego już Biancoshock z serii interwencji na Malcie. Artysta zebrał zniszczone podkoszulki, które znalazł w pobliżu obozu uchodźców, i nadrukował na nich napisy *I Love Malta*, po czym porozwieszał na drucianej siatce ogrodzającej obóz (il. 54). W ten sposób ujawnił ogrodzenie obozu, jednocześnie pokazując los zamkniętych w nim ludzi – przede wszystkim ich zawiedzione nadzieje. Innym razem artysta na ścianie kontenera mieszkalnego umieścił kosz do gry w koszykówkę wykonany z drutu kolczastego, czym jeszcze bardziej podkreślił symbolikę materiału, z którego wykonane zostały bariery odgradzające ludzi¹²¹.

¹¹⁹ William Parry, *Against the Wall...*, s. 10.

¹²⁰ Cristina Mattiucci, *Il muro come dispositivo percettivo*, [w:] *The Wall and the City...*, s. 77.

¹²¹ Trzeba jednak pamiętać, że prace street artowe robione na siatce ogrodzeniowej lub płotach nie zawsze mają charakter polityczny czy krytyczny. Coraz częściej używa się na ich określenie terminu *fence street art*. Duet artystów z Australii Hyde and Seek używa plastikowych kubków w różnych kolorach, które wciśnięte w „oczka” drucianych siatek układają się w barwne obrazy. W ten sam sposób pracuje artysta o pseudonimie Andy Cuprock, nazywając tę technikę *cuprocking*. Jedną z technik *yarn bombing*u jest tkanie na siatkach ogrodzeniowych haftem krzyżowym. Siatka służy tu jedynie za kanwę, a nie obiekt o symbolicznym znaczeniu. Ogrodzenie zostaje tu przekształcone w obraz-dekorację i zwraca uwagę tylko na siebie.

Zaangażowanie artystów w problemy społeczno-polityczne, uwidacznianie ich, opowiadanie się po którejś ze stron, a także oczekiwanie, że twórcy będą zajmować jakieś stanowisko, może budzić wątpliwości. Rüdiger Bubner zauważa, że:

Tendencji do estetyzacji świata życia odpowiada oto inny ruch, równie zdumiewający. Zmierza on wyraźnie do tego, by poważne kwestie życia rozpatrywać w medium estetycznego pozoru przez to, że na jego reprezentantów nakłada się obowiązki, do których z natury rzeczy wcale nie wydają się powołani. Problemy ludzkości, które początkowo są bardzo odległe od sztuki, jak wojna i pokój, godna życia przyszłość, moralność polityczna, tożsamość narodowa itp., są dla artystów głównie wyzwaniem do zajęcia stanowiska, ponieważ głos tych grup dochodzi szczególnie wyraźnie do publicznej świadomości¹²².

Sztuka, mając przywilej większej widzialności, którym operuje bardzo sprawnie, może być przydatnym narzędziem w rękach instytucji, organizacji, partii czy korporacji, służącym w celach politycznych oraz marketingowych. Przy tym owo przedmiotowe wykorzystanie sztuki może być niezauważalne dla odbiorców, ponieważ od czasów awangardy traktowana jest ona przede wszystkim jako osobisty środek ekspresji i indywidualna, szczerza wypowiedź. Skuteczność jednak takiej wypowiedzi jest trudno mierzalna. Oczywiście, sztandarowym przykładem jest plakat *Hope* Sheparda Faireya, przedstawiający portret Baracka Obamy, który bezsprzecznie przyczynił się do jego wygranej w wyborach i stał się najpopularniejszym wizerunkiem prezydenta. W warunkach pokojowych i demokratycznych, w walce o głosy „zwykłych ludzi”, przekaz artysty „z ulicy” może odnieść spory wpływ¹²³. Gdy jednak w grę wchodzi polityka decydująca o całych społecznościach i narodach, trudno uwierzyć, aby street art mógł zatrzymać konflikty czy wygrywać wojny. Słuszny wydaje się wniosek Bubnera, że:

Nieoczekiwana kompetencja artystów w sprawach, w których nigdy nie mieli kompetencji, a mianowicie traktowanego poważnie *doradztwa politycznego*, bierze się z powszechnego zwątpienia w obecne formy porządku. Ani bowiem nie należy przypisywać artystom lepiej uzasadnionego sądu w sprawach publicznych niż innym świadomym członkom społeczeństwa, ani też wybitne dokonania artystyczne same w sobie nie świadczą o wyższej wiedzy rzeczowej również w sprawach pozaes-

¹²² Rüdiger Bubner, *Doświadczenie estetyczne*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005, s. 182–183.

¹²³ Osobną kwestią są problemy prawne, z jakimi musiał się zderzyć Shepard Fairey z powodu wykorzystania fotografii Baracka Obamy bez uzgodnienia z właścicielem praw autorskich. Historię procesu wytoczonego mu przez The Associated Press opisuje m.in. Randy Kennedy, *Shepard Fairey and The A.P. Settle Legal Dispute*, „New York Times” 2011, 12.01., online: <http://www.nytimes.com/2011/01/13/arts/design/13fairey.html?mcubz=0> (dostęp: 22.08.2018).

tetycznych. Przedstawiciele sfery estetycznej awansują do roli wyroczni w sprawach zasadniczych jedynie pod znakiem bezpośredniej przemiany świata życia w estetyczny stan zawieszenia, który, nastawiony na trwanie, staje się upragniony jako nowy sposób egzystencji¹²⁴.

Dlatego street art może pomagać przetrwać tym, którzy są ograniczeni murami (po obydwu stronach), ale nie jest w stanie obalić samych murów. Może pomóc nie poddawać się uczuciom nienawiści, pogardy albo lęku przed tymi, którzy są po drugiej stronie, tak jak starał się to zrobić JR, naklejając obok siebie wielkoformatowe zdjęcia Palestyńczyków i Izraelczyków. Ludzie robiący śmieszne miny uprawiają te same zawody, mają podobne problemy i podobne uczucia. Artyści nie mogą jednak powstrzymać komercjalizacji własnych prac oraz tworzenia mód niewiele mających wspólnego z polityczną aktywizacją czy choćby głębszą refleksją¹²⁵. Każdy bunt prędzej czy później da się sprzedać lub zawłaszczyc, zwłaszcza jeśli posiada potencjał estetyczny¹²⁶. Krytykując nieskuteczność street artu jako politycznej siły oporu czy środka do „upolitycznienia sfery publicznej”, Marek Krajewski pisze:

Opór zostaje tak ogromnie skonwencjonalizowany, że staje się raczej wewnątrzśrodowiskową grą niż działaniem nakierowanym na upublicznienie miasta, tracąc tym samym jakiegokolwiek znaczenie polityczne. Wszelkie prywatne gesty mające na celu

¹²⁴ Rüdiger Bubner, *Doświadczenie estetyczne...*, s. 184.

¹²⁵ Mariusz Waras, znany jako M-City, komentując działalność Banksy'ego, stwierdza: „Cokolwiek by nie zrobił, szum medialny wokół tego jest ogromny. Ale taki szum medialny odbiera ciężkość. Banksy to właśnie zmienił – poważne problemy przez to mielenie w mediach zaczęły być spłycone i stały się śmieszne. Tym bardziej, że to trafia do obiegu kolekcjonerskiego, na aukcje itp. Klasyczny protest na sprzedaż. [...] Jednym słowem: na Zachodzie możesz namalować, co chcesz, a wszyscy będą i tak się z tego śmiać i cieszyć”. *Poważne staje się śmieszne. Rozmowa z Mariuszem Warasem (M-city)*, [w:] *Żeby było ładnie...*, s. 355.

¹²⁶ Przykładem może być komercjalizacja graffiti. Jedna z najbardziej znanych artystek nowojorskiego graffiti, Lady Pink, po zaprojektowaniu opakowań czekoladek stwierdziła: „Wszystko z podziemia wychodzi w końcu na ziemię. Rozcieńcza się, rozważnia i karmi w mainstreamie, przybierając łagodniejszą formę” (cyt. za: Agnieszka Gralińska-Toborek, *Transmedialne strategie street artu – obrona czy utrata tożsamości?*, [w:] Tomasz Załuski (red.), *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź 2010, s. 184. Innym adekwatnym w przypadku murów i barier przykładem może być ogrodzenie przed rezydencją Herzog de Meuron wykonane przez szwajcarską firmę architektoniczną Pollich Tallix przy 40 Bond Street w Nowym Jorku. Jest ono ażurowym odlewem z aluminium, wzorowanym na nowojorskim graffiti. Por. <http://www.polichtallix.com/herzog-de-meuron/> (dostęp: 30.11.2018). To, co było oznaką biedy i niezgody na izolację, stało się dekoracyjnym wzorem oddzielającym luksusową rezydencję od przestrzeni publicznej.

zaznaczenie swojej obecności w przestrzeni miejskiej, manifestujące niepowtarzalny gust czy zmysł estetyczny, inną kulturę, w rezultacie takiego *unormalnienia* form oporu stają się *niewidzialne* jako gesty polityczne, choć są doskonale widoczne zmysłowo¹²⁷.

A trzeba do tego dodać, że uwidacznianie tego typu sztuki dokonuje się przede wszystkim za pomocą mediów. Mimo mody na turystykę street artową, niewielu jego miłośników dotrze aż do Betlejem. Zwykle popularność danej pracy i jej twórcy rodzi się w internecie.

„Akt lokalny widziany globalnie”¹²⁸

Gdy Nicholas Mirzoeff tłumaczy, czym jest kultura wizualna, odnosi się do różnorodnych technologii:

Kultura wizualna jest skupiona na wizualnych wydarzeniach, w których informacja, znaczenie lub przyjemność jest przez konsumenta poszukiwana poprzez interfejs z wizualnymi technologiami. Przez technologie wizualne rozumiem każdą formę narzędzi zaprojektowanych po to, by je oglądać, jak i wzmacniać naturalne patrzenie, od malarstwa olejnego po telewizję i internet¹²⁹.

Co ciekawe, street art operuje wieloma technologiami – od tradycyjnego malarstwa ściennego poprzez techniki graficzne z komputerową włącznie, fotografię, film, po wspomniany już internet i aplikacje na telefony komórkowe¹³⁰. Popularność tej sztuki nie wynika jedynie z tego, że pojawia się w fizycznej przestrzeni miasta, ale przede wszystkim dlatego, że publiczną sferą jego istnienia stała się sieć. W chwili, gdy piszę te słowa, nie mam pewności, czy wymieniane przeze mnie przykłady prac istnieją jeszcze fizycznie, ale na pewno ich fotografie nadal krążą w cyberprzestrzeni. Co warto podkreślić, wirtualna przestrzeń staje się publiczna nie tylko z powodu swej ogólnodostępności, ale także dlatego, że rezygnuje z własności na rzecz udostępniania i rozpowszechniania. Wystarczy przejrzeć blo-

¹²⁷ Marek Krajewski, [głos w dyskusji], [w:] Rafał Drozdowski, Marek Krajewski (red.), *Prywatnie o publicznym / publicznie o prywatnym*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007, s. 120.

¹²⁸ Martin Irvine, *The Work on the Street...*, s. 249.

¹²⁹ Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture...*, s. 3.

¹³⁰ Oczywiście wirtualizacja sztuki publicznej nie dotyczy tylko street artu czy graffiti, ale także sztuki oficjalnej, która prezentowana jest w przestrzeni publicznej, np. performansu czy instalacji. Por. Ryszard W. Kluszczyński, *Sztuka mediów w przestrzeniach publicznych*, [w:] Dorota Koczanowicz, Mateusz Skrzeczkowski (red.), *Między estetyzacją a emancypacją. Praktyki artystyczne w przestrzeni publicznej*, Wydawnictwo Naukowe DSW, Wrocław 2010, s. 42–57.

gi i portale dotyczące street artu, by rozpoznać krążące pomiędzy nimi te same zdjęcia, a nawet te same wypowiedzi i komentarze, rzadko opatrzone nazwiskiem autora (częściej linkiem do strony). Trudno jest dociec, kto był pierwszy, kto posiada i kto stworzył pierwowzór – oryginał, z którego kopiowano kolejne obrazy czy teksty. Zdjęcia w internecie stają się więc dobrem publicznym. Artystom zaś bardzo zależy na widzialności, także online, gdyż, jak pisze Martin Irvine:

Być widzialnym to być znanym, być rozpoznawalnym, istnieć. Rozpoznanie jest wewnętrznym kodem w społeczności praktykujących artystów street artu, ale i szerszym społecznym efektem działania w możliwej do publicznego oglądu przestrzeni¹³¹.

Co więcej, udostępnianie fotografii w internecie pozwala na zaprezentowanie dzieł, które są trudno dostępne albo wręcz niewidoczne w fizycznej przestrzeni. Gigantyczne postaci namalowane przez duet artystyczny z Francji Ella&Pintr czy obraz przedstawiający kota na dachu gdańskiego budynku wykonany przez Mariusza Warasa widoczne są tylko z powietrza. Artysta o pseudonimie Peregrine Church tworzy napisy i kształty zwane *rainworks* za pomocą hydrofobowego sprayu. Jest to przezroczysta substancja odpychająca wodę, co powoduje, że pokryte nią płaszczyzny są widoczne tylko wtedy, gdy są mokre (np. w czasie deszczu). Amerykańska grupa Graffiti Research Lab wśród swoich działań może się pochwalić pokazami laserowego graffiti wyświetlanego na ścianach budynków w nocy. To tylko kilka przykładów street artowych prac, które widoczne są przede wszystkim dzięki dokumentacji krążącej w internecie. Nie ma wątpliwości, że taka forma odbioru prac jest zupełnie odmienna od ich bezpośredniego doświadczania w rzeczywistości. Na fotografiach ginie skala, kolorystyka, lokalizacja i interakcja z przestrzenią, zmienność otoczenia, faktura, materialność, kinestetyczność. A jednak artystom zależy, by fotografie ich prac krążyły w sieci, zakładają swoje blogi, strony i konta na portalach, by przyznawać się do swoich dzieł. Ciekawe jest to, że często niepodpisane żadnym tagiem prace w realnej przestrzeni, mogą być zidentyfikowane dzięki zamieszczeniu ich na stronach artystów bądź galerii. Paradoksalnie więc dzieła mogą być bardziej anonimowe w przestrzeni miejskiej niż w internecie. Podobnie jest zresztą z artystami.

Widzialny i niewidzialny artysta

Ostatnim zagadnieniem, jakie chcę poruszyć w rozważaniach nad widzialnością, jest rozpoznawalność samego artysty. W przypadku graffiti, zwłaszcza nielegalnego, artyści ukrywają swoją tożsamość pod pseudonimami i nie pokazują

¹³¹ Martin Irvine, *The Work on the Street...*, s. 249.

swoich twarzy. Zamaskowanie jest jednym z atrybutów writera, taggera, wlepkarza, twórcy szablonów, który dla zwykłej publiczności pozostaje anonimowy, ale dla środowiska dobrze znany z aktywności i odwagi mierzonej liczbą pozostawionych śladów, ich wielkością, widzialnością oraz niedostępnością miejsca. Ricardo Klein opisuje tę oczywistą w środowisku graffiti zasadę:

[...] Stagnacja jest równoznaczna z bezruchem, a kto stoi bez ruchu, traci widoczność. W niektórych przypadkach im większe obszary obecności, tym większy można osiągnąć szacunek wśród swoich. Ta władza i gra o jej posiadanie są niezmiennie. Wśród writerów starej szkoły ten pogląd jest bardziej oczywisty i nie podlega dyskusji. Być może dla street artystów, zwłaszcza muralistów, troska o widoczność jest przyćmiona przez inne, na przykład o wykonanie pracy wyższej jakości niż dotychczas zrealizowane. Na tym polega chęć dalszego rozwoju, jak sugeruje wewnętrzny żargon grupy. Ekspansja dzieł sztuki w mieście powoduje rozprzestrzenianie się prac każdego artysty graffiti i street artu. Podsumowując, [...] jest to reprodukcja i rozwój osobistego ja¹³².

Choć sami twórcy graffiti nie pokazują swych twarzy, nie oznacza to jednak, że ukrywają swój warsztat. W internecie zobaczyć można tysiące filmów nagrywanych w trakcie „napadów na miasto”, ukazujących sprawność, szybkość i zgranie graffitiarskich ekip bombardujących wagony metra na przystankach, ciężarówkę, płoty czy ściany domów. W filmach właśnie tworzy się polisensualny spektakl graffiti: przyspieszony czas, zbliżenie faktury i spływającej farby, rytm ruchów wyznaczony przez dynamiczny, najczęściej hip-hopowy podkład muzyczny¹³³. Filmy ujawniają to, czego nie można zobaczyć na ulicy – sam proces tworzenia graffiti. Co więcej, dzięki estetycznym, filmowym narzędziom działanie writerów staje się bardziej spektakularne niż w rzeczywistości.

Twórcy street artu natomiast zwykle ujawniają swoją tożsamość, zwłaszcza gdy zaczynają pracować legalnie, współpracować z galeriami i wprowadzać swoje prace na rynek sztuki. Udział w festiwalach, *jamach*, realizacje różnego rodzaju zamówień powodują, że nawet jeśli artysta nie jest znany z nazwiska przeciętnemu widzowi, jego tożsamość jest łatwa do ustalenia dla osób funkcjonujących w tym środowisku. Szczególnie muraliści, pracujący jawnie kilka dni, a czasem i tygodni w przestrzeni miejskiej, zwykle są bardzo widoczni – pracują na wysięgnikach, a ich działanie na wysokości jest widowiskowe i często zbiera sporą publiczność. Leżący w drelichu na Millenium Bridge i malujący na gumach do żucia Ben Wil-

¹³² Ricardo Klein, *Creativity and Territory: The Construction of Centers and Peripheries from Graffiti and Street Art*, „Street Art & Urban Creativity Scientific Journal” 2016, t. 2, nr 2, s. 13.

¹³³ Por. Luciano Spinelli, *Un regard vidéo participatif: les graffitis sur le Web*, [w:] *The Wall and the City...*, s. 119.

son także wzbudza ogromne zainteresowanie przechodniów. W tych przypadkach to artysta jest bardziej widoczny niż jego dzieło i to on zwraca uwagę na to, co powstaje.

Niekiedy jednak ukrywana skrzętnie tożsamość staje się elementem auto-kreacji, jak w przypadku Banksy'ego. Wokół tożsamości artysty oraz autorstwa dzieł osnuwa się wiele jego działań. Jedną z akcji, utrwalonych oczywiście na filmie, było stworzenie ulicznego stoiska z jego pracami na płótnie, które po 60 dolarów za sztukę sprzedawał straszny człowiek przy nowojorskim Central Parku. Oczywiście te prace jako szablony odbijane na płótnie nie różniły się niczym od reprodukcji masowo sprzedawanych w wielu miastach na świecie. Udało się sprzedać tylko osiem płócien za cenę 420 dolarów¹³⁴. Następnego dnia artysta ogłosił na swojej stronie internetowej informację, że były to oryginalne prace, a akcję utrwał film nagrany w czasie sprzedawania obrazów. W ten sposób artysta nie tylko podjął dyskusję na temat oryginalności, autorstwa i wartości dzieł sztuki, ale także nawiązał dialog ze słynnym gestem Duchampa, który wysłał do muzeów walizki z 69 reprodukcjami własnych prac.

Warto jeszcze wspomnieć, że gry wokół tego, co widzialne i niewidzialne, anonimowe i autorskie, trwałe i nietrwałe, toczą się nie tylko pomiędzy światem street artu a światem sztuki, pomiędzy artystami a widzami – ale także wewnątrz środowiska. Prace na ulicy są przerabiane, uzupełniane, komentowane za pomocą innych prac. Czasem są to dzieła zbiorowe, ale często artyści spontanicznie prowadzą dialogi na murach¹³⁵.

W relacji do kontekstu artysta graffiti szablonowego powinien pozostać niewidoczny, ponieważ, jak twierdzą członkowie środowiska, przemieniająca moc szablonu płynie nie tylko z samej pracy, ale z dialogów tworzonych z innymi artystami, którzy reagują na oryginalną pracę (dodając coś do niej lub modyfikując ją), a tym samym zmieniają jej znaczenie. Autor pracy powinien w pewnym sensie pozostać niewidoczny, aby ułatwić rozmowy kulturowe, które są generowane wewnątrz samego graffiti¹³⁶.

¹³⁴ Por. Sophie Robehmed, *Banksy Sells Original Works Worth a Fortune for £38 Each in New York Booth*, „The Guardian” 2013, 14.10., online: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/oct/14/banksy-sells-original-paintings-new-york-booth>.

¹³⁵ Od lat takie dialogi obserwują i opisują wspomniani już badacze: Susan Hansen i Danny Flynn. Por. Susan Hansen, Danny Flynn, *‘This is Not a Banksy!’: Street Art as Aesthetic Protest*, „Continuum: Journal of Media & Cultural Studies” 2015, t. 29(6), s. 898–912; iidem, *Longitudinal Photo-documentation: Recording Living Walls*, „Street Art & Urban Creativity” 2015, t.1 (1), s. 26–31.

¹³⁶ Emily J. Truman, *The (In)Visible Artist: Stencil Graffiti, Activist Art, and the Value of Visual Public Space*, „Shift. Queen’s Journal of Visual & Material Culture” 2010, nr 3, s. 3, online: <https://shiftjournal.org/project/issue-3/> (dostęp: 22.08.2018).

Te obrazowe, a czasem też słowne dialogi są jednak dla przeciętnego widza niezrozumiałe i zlewają się w oku w jeden wizualny szum. Stają się bardziej żargonem czy slangiem środowiskowym niż ogólnodostępnym językiem¹³⁷. Słusznie więc zauważa Jeff Ferrell, iż:

Grafficiarze i artyści street artu regularnie umieszczają branżowe dowcipy, estetyczne aluzje, subkulturowe historie, personalne rozgrywki i inne szyfry w swoich publicznych dziełach sztuki. Są oni ostatecznie artystami, pracującymi w kolektywie świata street artu, który oddaje subtelne konwencje estetyczne i interpersonalną dynamikę tak samo jak inne światy sztuki, dlatego szansa, że niezorientowana osoba postronna „dostrzeże” owe subtelności, patrząc na pracę street artową, jest tak mało prawdopodobna jak dostrzeżenie historii impresjonizmu w zobaczonym po raz pierwszy jednym obrazie Moneta. Wszechobecnie widzialny street art i graffiti są również niewidzialne¹³⁸.

Można więc za Arthurem Danto powiedzieć, że sposób widzenia ma swoją historię, ponieważ wizualne przedstawienia należą do sposobów życia¹³⁹. Jeśli nie widzimy wszystkiego, co widzą i przedstawiają artyści, oznacza to, że nasz sposób życia jest odmienny. Może dlatego daje o sobie znać opisany już wcześniej problem pomiędzy wypowiedzią artysty a jej społecznym odbiorem. Nie zawsze bowiem chcemy zgadzać się ze stwierdzeniami, poglądami, postulatami wyrażanymi publicznie przez artystów, jak mogłoby się wydawać w naszym imieniu. Nie zawsze też rozumiemy komunikaty do nas kierowane, jeśli w ogóle czujemy, że są one skierowane do nas. Sprzeciw wobec zbyt ingerencji w wizualną sferę przestrzeni publicznej wyraził Marek Krajewski:

Przyjmujemy, iż sztuka operująca w mieście – ta „broniąca społeczeństwa”, a nie ozdabiająca centra handlowe, ta skierowana do wykluczonych, a nie przeciwko nim – ma moralne prawo ingerować w miejską ikonosferę, naruszać ją, wprowa-

¹³⁷ Trzeba jednak zdawać sobie sprawę z różnorodności street artu. Są prace bardziej hermetyczne i mniej. Te figuratywne, narracyjne, zwykle mogą być dekodowane przez widzów niebędących specjalistami. Jak zauważa Richardo Campos, „wizualna retoryka tych ekspresji promuje podobieństwo do konwencjonalnych sztuk wizualnych, sugerując w ten sposób ich estetyczne uznanie. To również pozwala wyjaśnić większą akceptację bardziej «estetycznych» form, zwłaszcza wśród władz publicznych, mediów, świata sztuki, badaczy, którzy podkreślają również możliwości zawodowe, które mogą wynikać z zaangażowania w te dziedziny kreacji estetycznej”. Ricardo Campos, *Youth, Graffiti, and the Aestheticization of Transgression*, „Social Analysis” 2015, t. 59, nr 3, s. 18.

¹³⁸ Jeff Ferrell, *Foreword. Graffiti, Street Art and Politics of Complexity*, [w:] Jeffrey Ian Ross (red.), *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, Routledge, Oxon–New York 2016, s. XXXII.

¹³⁹ Arthur C. Danto, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, tłum. Mateusz Salwa, Universitas, Kraków 2013, s. 297.

dzać do niej wyparte z niej obrazy, szokować, zakłócać codzienny porządek wizualny, by „wzbudzać refleksję”, „budzić z letargu”, „budować tożsamość”, „walczyć o prawa mniejszości”. Akceptując ten aksjomat, mimowolnie wpisujemy sztukę obecną w mieście w porządek, z którego ona wyrasta, ale który opuściła, gdy dostrzegła, iż jej celem nie jest pokazywanie czegokolwiek, przedstawianie, ale zmienianie rzeczywistości poprzez modelowanie jej kulturowego oprogramowania¹⁴⁰.

W zamian proponuje inny model sztuki publicznej, która szanuje zastany porządek, chroni i podtrzymuje spajające daną społeczność relacje.

Jest to sztuka, która działa w tle, a nie na froncie, poza polem widzenia, a nie w jego centrum. To sztuka, której nie przepelnia przekonanie, iż jest raczej społecznie doniosła i zdolna do wywoływania zmian społecznych, ale raczej taka, która dostrzega, iż jednostki przegrywają codziennie w walce o podtrzymanie przy życiu tego, wokół czego oplotli oni swoją codzienność, w co wcielili swoje nawyki i przyzwyczajenia¹⁴¹.

Wiele z opisanych przeze mnie wcześniej prac spełnia taką właśnie funkcję. Niektórzy artyści starają się przebywać dłużej w środowiskach, dla których chcą stworzyć dzieło, trzymają się lokalnych tradycji i estetycznych ekspresji, uwidaczniając je tylko bądź ożywiając. Tak działa JR, eLSeed czy AddFuel¹⁴². Na takiej też zasadzie stworzono program Off Galeria w Łodzi, gdzie artyści starają się współpracować z małymi społecznościami, dla których tworzą murale inspirowane dziełami sztuki z kolekcji lokalnego Muzeum Historii Miasta Łodzi¹⁴³. To właśnie w takich realizacjach spełnia się idea sztuki relacyjnej opisywana przez Jacques’a Rancière’a. Sztuki, która nie ma już ambicji zmieniania świata ani uznawania siebie za doniosłą i wyjątkową.

Taka sztuka nie jest ustanawianiem wspólnego świata za pomocą absolutnie niepowtarzalnej formy, ale rozdysponowaniem przedmiotów i obrazów tworzących już dany świat wspólny bądź tworzeniem sytuacji mogących zmodyfikować nasze

¹⁴⁰ Marek Krajewski, *Przeciw inżynierii wizualnej. Ożywianie i uśmiercanie miasta*, [w:] Ewa Rewers, Agata Skórzyńska (red.), *Sztuka – kapitał kulturowy polskich miast*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2010, s. 188–189.

¹⁴¹ *Ibidem*, s. 193.

¹⁴² Ten ostatni to portugalski artysta Diogo Machado, w którego pracach głównym motywem są wzory z tradycyjnych portugalskich kafli ceramicznych *azulejo*. Por. www.addfueltothefire.com (dostęp: 22.08.2018).

¹⁴³ Por. Wioletta Kazimierska-Jerzyk, *Dzieła mistrzów tradycyjnego malarstwa sztalugowego jako inspiracje współczesnych murali – projekt „OFF Galeria”* (2015), [w:] Aneta Pawłowska, Eleonora Jedlińska, Krzysztof Stefański (red.), *Acta Artis. Studia ofiarowane profesor Wandzie Nowakowskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, s. 321–339.

poglądy i nasz sposób patrzenia na to kolektywne otoczenie. Te mikro sytuacje, niezbyt oddalone od sytuacji z życia codziennego, poza tym prezentowane w sposób raczej ironiczny i ludyczny niż krytyczny i oskarżycielski, mają tworzyć lub odtwarzać więzi międzyludzkie, pobudzać nowe modele konfrontacji i partycypacji¹⁴⁴.

W kolejnym rozdziale przyjrzymy się więc tym przykładom street artu, w których za pomocą dowcipu i ludycznej zabawy sztuka nawiązuje relacje z widzem i przywraca pogodę ducha.

¹⁴⁴ Jacques Rancière, *Estetyka jako polityka*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 22–23.

ROZDZIAŁ V

KOMIZM¹

Kolejną charakterystyczną cechą street artu, odpowiadającą też za specyfikę jego odbioru w przestrzeni miejskiej, jest komizm. Oczywiście trzeba zaznaczyć (choć już wielokrotnie czyniłam tego rodzaju zastrzeżenia), że nie jest to cecha wspólna wszystkich prac dostrzeganych na ulicach, że tylko dla niektórych artystów humor jest głównym środkiem wyrazu, innym zaś to się tylko zdarza. Niemniej jednak będę stać na stanowisku, że to, co może nas, odbiorców, przekonać o wyjątkowości street artu, ale i coś, czego się po nim spodziewamy, czego oczekujemy – to nagły, chwilowy błysk dowcipu wytrącający z codziennej, miejskiej rutyny przemieszczania się. Sztukę, która poprawia nastrój i przynajmniej na chwilę zmienia nasze nastawienie do otaczającego świata, nazwałabym pogodną². Humor może być jednak także orężem wykorzystywanym w politycznej walce, w rewolucyjnym dążeniu do przemiany świata, a czasem w drobnych potyczkach z osobistymi rywalami. Taką sztukę trzeba nazwać satyryczną. Oba rodzaje, jak i wszelkie pośrednie formy znajdujemy w street artcie. Przyglądając się mu uważnie, dostrzeżemy, że właśnie komizm, wzgardzony przez wysoką sztukę oraz na wskroś poważną awangardę, jest elementem, dzięki któremu ta wciąż w dużej mierze nielegalna twórczość wzbudza zainteresowanie i społeczną akceptację.

Dzieje się tak również dlatego, że komizm rzadko zadamawia się w przestrzeni miejskiej, zwykle tylko w obszarach specjalnie przeznaczonych do celów rozrywkowych, opierających się raczej na zmysłowym zadowoleniu (jedzenie, muzyka, zapachy) lub czynnej rekreacji – uprawianiu sportu. Nasza codzienność, rozmaite zachowanie ludzi, ich wygląd czy perypetie często pobudzają do śmiechu, wywołują poczucie śmieszności. Trudniej jest natomiast o komizm, czyli, jak wyjaśnia Maria Gołaszewska, „wyspecjalizowaną śmieszność”, założenie artystyczne o wartości estetycznej i artystycznej³. Komizmu szukać więc będziemy

¹ Rozdział ten jest rozszerzoną wersją referatu, jaki wygłosiłam na Uniwersytecie Humboldta w Berlinie w 2016 roku podczas konferencji *Urban Art: Creating the Urban with Art*.

² Taki rodzaj humoru Cezary Marasiński nazywa „kulturą śmiechu”, w której „śmiejch nie został zastosowany jako środek prowadzący do jakiegoś celu, lecz stanowi w niej raczej cel zasadniczy”. Cezary Marasiński, *Filozoficzne aspekty kultury śmiechu*, Wydawnictwo Mado, Toruń 2013, s. 36.

³ Maria Gołaszewska, *Śmieszność i komizm*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1987, s. 21.

w teatrze i w telewizji, w literaturze, rzadziej zaś w sztukach plastycznych, a już najmniej w sztuce publicznej takiej jak architektura, rzeźba czy plakat. Coraz częściej za pomocą śmieszności przyciągają naszą uwagę reklamy.

Nie sposób w tym miejscu przejść obojętnie obok problemu czysto teoretycznego. Komizm jest kategorią estetyczną, która wprawdzie doczekała się wielu opracowań, ale wciąż jest niewystarczająco opisana i mało doceniana. Nawet na gruncie terminologicznym spotykamy spore rozbieżności. W języku polskim używa się pojęć „komizm”, „śmieszność” i „humor”. Dla Marii Gołaszewskiej śmieszność jest kategorią nadrzędną, obejmującą zjawiska życia i sztuki, w których pojawia się moment śmiechu, lub złośliwości, komizm zaś jest śmiesznością wyspecjalizowaną, założeniem artystycznym⁴.

Bohdan Dziemidok proponuje stosować te pojęcia zamiennie, choć w swej książce używa przede wszystkim terminu „komizm” na określenie zjawisk estetycznych występujących tak w naturalnych zdarzeniach (nieintencjonalnych), jak i w twórczości artystycznej⁵. Podaje on zresztą wyczerpujący przegląd poglądów twórców i filozofów na ten temat⁶, dlatego pozwolę sobie nie prezentować już owych sporów terminologicznych, zaznaczając jedynie przyjęte przeze mnie rozstrzygnięcia. Komizm będę więc w niniejszych rozważaniach uważać za kategorię estetyczną, intencjonalnie osiąganą przez artystów w swojej sztuce (niekoniecznie wywołującą śmiech – jak w przypadku ironii czy satyry). Śmieszność to nadrzędna cecha wywołana przez wszelakie zjawiska, budząca śmiech. Humor zaś to optymistyczny, nieagresywny rodzaj komizmu, w którym odbiorca nie odczuwa satysfakcji z poczucia wyższości, ale z nagłego zderzenia rzeczywistości z artystyczną fikcją⁷, dlatego sztukę przepełnioną humorem pozwolę sobie nazwać sztuką pogody ducha.

Komizm, jaki znajdujemy w street artcie, jest różnorodny, zaskakujący i specyficzny. Właściwie jako użytkownicy przestrzeni miejskiej nie mamy często pewności, czy to, co nas śmieszy i zaskakuje, jest zjawiskiem artystycznym, dziecięcą zabawą, czy może przypadkiem; nie mamy też pewności, czy nasze reagowanie śmiechem jest właściwe, nie tyle ze względu na sam przedmiot, co na miejsce, w którym się on znajduje. Komizm dzieła w przestrzeni miejskiej zmienia tę przestrzeń i nasz stosunek do niej, wychodzi bowiem poza sferę rozrywki zarezerwowanej dla czasu wolnego i daje o sobie znać tam, gdzie się go nie spodziewamy.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Bohdan Dziemidok, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, Słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2012, s. 9.

⁶ *Ibidem*, s. 9–12.

⁷ Maria Gołaszewska definiuje humor jako „postać komizmu, która niejako bezinteresownie, w postawie nieagresywnej, pełnej wyrozumiałości, optymizmu, ujawnia sprzeczność między rzeczywistą naturą świata a pozorami”. Maria Gołaszewska, *Śmieszność i komizm...*, s. 27.

Nie mam wątpliwości, że komizm jest jedną z ważniejszych cech street artu, choć oczywiście nie jest on *genus* owego nurtu, a zaledwie *differentia specifica* wielu jego realizacji. Za uzasadnienie tego twierdzenia niech posłużą cechy komizmu, jakie wyróżnia William Fry junior, przeciwstawiając je cechom tragizmu. Oto wymienione przez niego pary przeciwieństw: **przypadek** – nieuchronność; **wolność** – determinizm; **optymizm** – pesymizm; **przetrawianie** – destrukcja; **społeczne** – indywidualne; **integracja** – separacja; **niski status** – wysoki status; **trywialność** – powaga; **bohaterowie zwykli (skromni)** – bohaterowie wzniośli; **przyjemność** – ból; **cathexis (kateksja, zasada przyjemności)** – *katharsis*⁸. Cechy komizmu pozwoliłam sobie wyróżnić tłustym drukiem, aby widoczne się stało, że równie dobrze moglibyśmy te cechy przypisać sztuce street artu w ogóle. Miłośnicy sztuki ulicy zapewne przyznaliby, że cenią go za jego przypadkowość (wciąż nas zaskakuje, natrafiamy na niego), szanują działania nielegalne (wolne od przymusu, wynagrodzenia, praw, cenzury), zdecydowany optymizm i sztukę budowania (np. miejscotwórczy potencjał), charakter społeczny i integracyjny (mimo własnej efemeryczności) przy jednoczesnym niskim statusie (choć najbardziej znani artyści są już doceniani w sposób wyrazisty przez świat sztuki i biznesu). To właśnie codzienność, trywialność, pogodność budzi sympatię do street artu, który jest dla wszystkich, o wszystkich i zwykle nie wymaga szczególnych kompetencji, by sprawiać przyjemność. Jednocześnie trzeba zwrócić uwagę, że w graffiti nie znajdziemy niektórych cech komicznych, lecz ich przeciwieństwa: destrukcję, indywidualizację, separację.

Pogoda ducha

Określenie „pogoda ducha”, o którym już wcześniej wspomniałam, zapożyczam z filozoficznych rozważań *Estetyka i anestetyka* Odon Marquarda. To on, widząc w filozofii krytykę rzeczywistości, wiedzę „żarliwą, smutną i zacieklą”⁹, poszukuje w sztuce azylu dla pogody ducha. Nie zawsze jednak, zwłaszcza w XX wieku, sztuka była pogodna. Nie ma wątpliwości, że awangarda, stając się zresztą filozofią i krytyką sztuki jednocześnie, w dążeniu do stopienia się z rzeczywistością stanęła po stronie powagi. Tego zresztą wymagali od niej teoretycy i filozofowie. Wystarczy przypomnieć Adorna: w sztuce radosnej i pogodnej, a nieujawniającej napięcia i samokrytycznej refleksji widział on raczej kicz lub masową produkcję, która zatraciła prawdę¹⁰. Jediną możliwą jeszcze sztuką była

⁸ William Fry jr., *Introduction: Humor, Psyche, Society*, [w:] Arthur Asa Berger (red.), *An Anatomy of Humor*, Transaction Publishers, New Brunswick–London 1998, s. 10.

⁹ Odo Marquard, *Aesthetica i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2007, s. 87.

¹⁰ Theodor W. Adorno, *Czy sztuka jest zabawą*, [w:] idem, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. Krystyna Krzemień-Ojak, PIW, Warszawa 1990, s. 287–294.

dla niego ta, która sięgała nieznanego – ani poważna, ani zabawna, ale oderwana od rzeczywistości, jakby zanurzona w nicości¹¹. Jednocześnie słusznie zauważył Adorno, że stosunek powagi i zabawy w sztuce podlega historycznej dynamice¹². Kolejne powojenne pokolenie tworzy sztukę wynikającą z zupełnie innych doświadczeń niż awangarda XX wieku. Żyjemy właśnie w momencie, gdy szala przeważała się na korzyść zabawy, choć oczywiście może to być tylko moment. To wychylenie w kierunku spontaniczności i rozrywki może być także wynikiem zbyt dużych wymagań stawianych sztuce – czy to autonomiczności i oderwania od życia, czy też powagi. Jak pisze Marquard, „jeśli do władzy dochodzi powaga, wypędza pogodę ducha”¹³, tam zaś, gdzie sztuce „krytycznie się tej pogody zabrania, emigruje ona do szczególnego obszaru, który kompensacyjnie [...] chroni jej pogodność, [...] do sztuki komicznej, w sferę komizmu i śmiechu”¹⁴.

Nie chcę tu bynajmniej sugerować, jakoby cały street art z założenia był sztuką komiczną, pragnę tylko wskazać, że można go interpretować jako sztukę pogody ducha. Sztukę, która zwraca się bezpośrednio do odbiorcy, wprost na ulicy, i która jest świadectwem ucieczki przed powagą albo cynizmem zinstytucjonalizowanej sztuki głównego nurtu – obwarowanej teorią, krytyką, rynkiem. Ów aspekt pogodności coraz częściej teoretycy próbują z tej sztuki wygnać, nadając jej powagi przez teoretyzację, intelektualizację i instytucjonalizację. Wiele przykładów bardziej bądź mniej znanych prac street artowych opiera się na zasadzie komizmu, którą trafnie opisuje Marquard: „Pobudza do śmiechu to, co pozwala w czymś oficjalnie uznanym za ważne zobaczyć coś błędnego, a w czymś oficjalnie pozbawionym znaczenia dostrzec coś ważnego”¹⁵.

Najlepszym chyba przykładem takiej inwersji są artystyczne interwencje na znakach drogowych¹⁶. Znaki drogowe są bowiem jedną z bardziej wyrazistych wizualizacji obecności prawa w mieście. Nie można mieć wątpliwości, że są one ważne, że obowiązują każdego użytkownika dróg, że nawet jeśli nie zgadzamy się z ich przekazem, to musimy się poddać ich zakazom bądź nakazom lub ponieść karę. Tymczasem street art przekracza to prawo nie poprzez łamanie zasad regulowanych danym znakiem, ale poprzez ich zmianę. Zwykle zresztą ta zmiana nie ma nic wspólnego z treścią znaku, co jeszcze bardziej zaskakuje i potęguje efekt komiczny. Szczególnie znaki zakazu wjazdu stały się polem radosnych i prześmiewczych

¹¹ *Ibidem*, s. 294.

¹² *Ibidem*, s. 290.

¹³ Odo Marquard, *Aesthetica i anaesthetica...*, s. 86.

¹⁴ *Ibidem*, s. 98.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ W języku angielskim używa się czasem określenia *hacked signs*. Mimo że termin „haker” czy „hakować” wszedł już do polskiego języka, zwłaszcza w slangu informatycznym, nie będę go używać. Wolę zaliczyć takie działania do wyższej kategorii „interwencji”.

działań, z jednej strony ze względu na swoje najbardziej kategoryczne, pierwotne znaczenie, z drugiej zaś prawdopodobnie ze względu na prostą formę graficzną, którą łatwo jest przekształcać. Prace Abrahama Cleta, Jinksa Kunsta, Dana Witza i wielu anonimowych artystów rozśmieszają, ponieważ to, co ważne, funkcjonalne, co buduje porządek, zmieniają w coś błahego. Abraham Clet, artysta francuskiego pochodzenia o akademickim wykształceniu, na stałe pracujący we Florencji, jest obecnie najbardziej znany i rozpoznawalny za sprawą swoich interwencji na znakach drogowych (il. 61). Sam nie uważa się za twórcę street artu¹⁷, i choć jego prace są zwykle nielegalne, można go nazwać artystą głównego nurtu. Znaki przetworzone przez niego za pomocą przygotowanych w pracowni naklejek mają charakter nowoczesnej, profesjonalnej grafiki. Zwykle interwencje polegają na doklejaniu do głównego elementu znaku (np. białego poziomego prostokąta w znaku zakazu wjazdu czy białej strzałki w znakach nakazu) czarnych schematycznych ludzkich postaci, które zamieniają ów element w konkretny przedmiot – np. stół, scenę, dyby, gitarę. Ten nowy przedmiot zaś staje się częścią opowieści z „życia czarnych ludzi”, które wnoszą toasty, dźwigają ciężary, malują znak lub go przepiłowują. Te figurki zresztą nie są w swej formie czymś oryginalnym, gdyż pojawiają się na wielu oficjalnych znakach drogowych, zwłaszcza informacyjnych. Wkomponowanie ich w różnych pozach i sytuacjach w formę znaku zmienia funkcję komunikatu z imperatywnej (czy, jak chce Roman Jakobson, konatywnej) w emotywną i estetyczną¹⁸. Nie widzimy już znaku, który zakazuje nam wjazdu, ale skupiamy się na przedstawionych postaciach i ich aktywności oraz na wyglądzie całego znaku jako czegoś nowego – jako dzieła sztuki. Doklejone elementy sprawiają, że znak nie oznajmia: „Nie wolno”, ale inicjuje opowieść, która może być różnie zinterpretowana. Dodatkowo jeszcze owe czarne postaci podglądają lub się chowają niby zamaskowani sprawcy, świadomi, że ich obecność i działanie jest łamaniem jakichś zasad. Artysta w humorystyczny sposób podkreśla więc transgresyjny charakter sztuki. Najbardziej kontrowersyjne prace Cleta to seria znaków *Droga bez wylotu* z doklejonymi scenkami z ikonografii chrześcijańskiej – piety czy ukrzyżowania. Nie noszą one jednak znamion profanacji, a raczej gry słowa z obrazem, gdyż wykorzystywany znak, którego angielska nazwa brzmi *dead end*, przypomina formą krzyż.

¹⁷ „Nie jestem częścią kultury «street artu». [...] Myślę, że artysta powinien odkrywać swój własny oryginalny język, ale nie mam nic przeciwko zaliczaniu moich prac do kategorii «street artu»”. Sam Warner, *Clet Abraham's Hacked Street Signs Speak Love to Power. Disobedient Objects*, online: <https://www.huckmag.com/art-and-culture/art-2/clet-abrahams-hacked-street-signs-speak-love-power/> (dostęp: 22.08.2018).

¹⁸ Por. Roman Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, [w:] idem, *W poszukiwaniu istoty języka*, wybór, redakcja i wstęp Maria Renata Mayenowa, t. 2, PIW, Warszawa 1989, s. 82–88; Umberto Eco, *Komunikat estetyczny*, [w:] idem, *Nieobecna struktura*, tłum. Adam Weinsberg, Paweł Bravo, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 79–98.



Il. 61. Abraham Clet, znak drogowy, Paryż

Bardzo podobną taktykę przyjął artysta szwajcarskiego pochodzenia o pseudonimie Jinks Kunst¹⁹, który także dokleja do znaków drogowych czarne „ludziaki”, sporo jest jednak wśród nich didżejów, skateboardzistów i snowboardzistów, wskazujących na graffitiarskie korzenie artysty²⁰. Dan Witz, wspomniany już w poprzednim rozdziale, przygotowuje swoje znaki w pracowni, a potem montuje je na właściwych znakach drogowych w przestrzeni miejskiej. Na „fałszywych” znakach możemy zobaczyć fotografie twarzy (często są to autoportrety artysty ucharakteryzowanego na niemowlę – z ogoloną głową, w pieluchach²¹), rąk, nóg – osób które wskazują w nieznany świat znaku zakazu. Prace Witza rzadko jednak cechują się komizmem, często są bardzo krytyczne, społecznie zaangażowane, epatują grozą albo brzydotą.

Artyści ingerujący w ten sposób w znaki drogowe zamieniają coś, co jest jednoznaczne i anestetyczne, w wieloznaczne, narracyjne przedstawienie, które ma rozbroić funkcjonalność i powagę komunikatu. Dla kontrastu można przytoczyć prace Dana Sona zwanego wprost Signtologist, który znaki drogowe wykorzystuje jako tło dla swoich portretów znanych postaci popkultury. Znak traktuje jak płótno, na którym maluje, całość pracy ma charakter palimpsestowy, nie działa jednak komicznie, zaskakuje wprawdzie, ale nadając nową funkcję – portretową, nie sprowadza starego znaczenia do absurdu.

Bardzo ważne jest dla zachowania dowcipu, aby owe znaki pozostawały w swoim miejscu i dalej nosiły znamiona swej pierwotnej funkcji. Śmieszyć mogą nas odnajdowane w internecie fotografie czy specjalnie wyprodukowane znaki albo reprodukcje owych znaków, które można kupić jak każdy towar w sklepie z pamiątkami czy kolekcjonować – humorystyczny aspekt zaskoczenia jednak nie wchodzi tu już w grę, nie ma owego bezpośredniego przeżycia komizmu²². Wtedy niespełniona zostaje zasada nieodpowiedniości, którą widzą w komizmie tacy filozofowie jak James Beattie, Immanuel Kant, Arthur Schopenhauer czy Søren Kierkegaard. Jak pisze John Morreall, komizm jest to „postrzeganie czegoś nieod-

¹⁹ Nie należy go mylić z Samem Jinksem, australijskim rzeźbiarzem.

²⁰ Prace można zobaczyć na stronie artysty: <http://www.jinkskunst.com> (dostęp: 22.08.2018).

²¹ Seria prac z tym bohaterem nazywa się *KING Baby*, krótki film o nich artysta umieścił na swojej stronie: http://www.danwitz.com/index.php?article_id=146 (dostęp: 22.08.2018).

²² Przerobione znaki drogowe znanych artystów można kupić na aukcjach, w galeriach czy poprzez strony internetowe autorów. Można więc przypuszczać, że powodem popularności takiej sztuki jest to, że łatwo ją sprzedać, powielić oraz produkować w mniejszej skali np. jako nalepkę czy gadżet do powieszenia na ścianie. Dan Witz jednak na odwrocie swoich prac umieszcza adnotację „Not for fucking sale”, podkreślając bezinteresowność swoich działań i odwołując się do etosu street artu.

powiedniego – czegoś, co narusza nasze mentalne wzorce i oczekiwania”²³. Herbert Spencer zaś twierdził: „Śmiech w sposób naturalny wytwarza się wtedy, gdy świadomość nagle przechodzi od rzeczy wielkich do małych: wtedy, gdy istnieje to, co nazywamy niestosownością zastępującą”²⁴.

Tak dzieje się np. gdy artysta o pseudonimie Roadsworth przemienia poziome znaki drogowe i przejścia dla pieszych w ozdobne pnącza czy zamki błyskawiczne. Możemy oczywiście mówić o subwersywnym działaniu, o deregulacji, o krytyce wszechogarniającego nas porządkowania rzeczywistości według z góry narzucanych nam reguł²⁵. Jednakże pierwszą i podstawową reakcją przechodnia, odbiorcy, jest niedowierzanie, a następnie uśmiech. Przemieniony zakaz czy nakaz staje się dla nas przez chwilę blachostką. Jego znaczenie rozwiewa się jak dmuchawiec (by przywołać jedną z jego prac, w której linie wyznaczające miejsca parkingowe zamienił w łodygi rozsypujących się na wietrze dmuchawców). Sztuka nie jest w stanie znieść zakazu, ale może go na moment obezwładnić. Jak pisze o artyście Kris Murray: „Jego intencją było zakłócenie uregulowanego kodu miejskich ulic, nie po to, by szkodzić, ale by w zamian grać z obrazami, aby ponownie zaangażować je w taki sposób, aby komunikowały coś abstrakcyjnego i humorystycznego, a nie regulującego, zimnego i wykalkulowanego”²⁶. W tym stwierdzeniu znajdujemy bardzo ważną wskazówkę – artysta traktuje coś, co ma dla nas ważny (wspierany prawem) jednoznaczny przekaz, tylko jako obraz. Widząc zaś obraz jako formę, przekształca ją dzięki swej wyobraźni i pozwala nam także zobaczyć ową grę kształtów. Zwalnia więc z powagi ów pierwotny obraz, jak i nas samych patrzących na niego. Choć na chwilę. I trzeba przyznać, że widząc taki przemieniony w opowieść znak, zastanawiamy się: czy on jeszcze obowiązuje jako zakaz?

Wracając do Marquardowskiego określenia komizmu: pamiętać musimy o odwrotnej metodzie – o zobaczeniu w czymś blahym, codziennym, czegoś ważnego i szczególnego. To właśnie artyści street artu, podobnie jak dzieci i etnolodzy, mają tę niezwykłą umiejętność zauważania drobiazgów i przekształcania ich

²³ John Morreall, *Philosophy of Humor*, [w:] Edward N. Zalta (red.), *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Metaphysics Research Lab Center for the Study of Language and Information Stanford University, online: <http://plato.stanford.edu/entries/humor/> (dostęp: 22.08.2018).

²⁴ Herbert Spencer, *Fizjologia śmiechu. Szkice filozoficzne*, cz. II, Warszawa 1883, s. 116, cyt za: Bohdan Dziemidok, *O komizmie...*, s. 21.

²⁵ Anna Waclawek wspomina np. o „kwestionowaniu środowiskowych, społecznych i politycznych warunków” w pracach Roadswortha. Por. eadem, *Graffiti and Street Art*, Thames & Hudson World of Art, London 2011, s. 118.

²⁶ Kris Murray, *Rethinking Political Subjectivity in the Urban Context through the Lens of Graffiti and Street Art*, [w:] Pedro Soares Neves (red.), *Lisbon Street Art & Urban Creativity. 2014 International Conference*, Urbancreativity.org, Lisbon 2014, s. 62.

w coś znaczącego, ważnego, interesującego. Kto próbował kiedykolwiek wyjść na spacer z czterolatkiem, wie, o czym tu mowa. Kamień, szczelina w ścianie, prosta skrzynka elektryczna stają się czymś pasjonującym i wiele mówiącym. Tak działają artyści tworzący prace zwane miejskimi interwencjami. Oczywiście przemiana kępki trawy we włosy czy rynnny w trąbę słonia nie stanowi żadnej ważkiej przemiany, niczego nie podważa, nie rości sobie pretensji do naprawy świata – i z tego właśnie wynika bezinteresowność estetycznego przeżycia komizmu. Jest to tylko chwilowe zwrócenie uwagi na coś błahego, coś, co zostało kompletnie wykluczone z naszego życia i oglądu świata. Dowcip wynika z nieograniczonej fantazji artysty, a „mieć fantazję – jak miał powiedzieć Tomasz Mann – to nie znaczy coś sobie wymyślić, to znaczy sporządzić sobie coś z rzeczy”²⁷.

Tak działa francuskiego pochodzenia twórca o pseudonimie OakOak. Nakleja on swoje rysunki – postaci komiksowych bohaterów, sylwetki ludzi i zwierząt, czasem tylko same oczy – na tych przedmiotach w miejskiej przestrzeni, które są zdewastowane, zniszczone, uszkodzone lub nie mają żadnej wartości. Powyginana poręcz nagle staje się głównym celem Bruce’a Lee albo wojownika sumo, popękana szyba – siecią pajęczą, żółta wystająca rura – Beatlesowską *Yellow Submarine*, rysa na murze – linią Spidermana. Na stronie artysty czytamy: „wkleja on swoje rysunki wszędzie, gdzie chodzi, by wywołać uśmiech przechodniów tam, gdzie się tego najmniej spodziewają”²⁸. Co ciekawe, prezentacja autora wskazuje również, że jego wizja i odniesienia czerpią z kultury geeków. Komiksy, gry komputerowe, filmy animowane to główne źródła jego pomysłów. Odwołanie się do kultury „maniactwa”²⁹ ma jeszcze dodatkowe znaczenie. Wspólną platformą porozumienia dla geeków jest internet. I choć street art ma być przede wszystkim

²⁷ Cyt. za: Karl Heinz Bohrer, *Nagłość. Chwila estetycznego pozoru*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005, s. 117.

²⁸ <http://www.oakoak.fr/oakoak-street-artist/> (dostęp: 22.08.2018).

²⁹ „Geek” to slangowe określenie, które zmienia w czasie swoje znaczenie. Od cyrkowego absurdałnego gagu, przez negatywne określenie nudziarza czy „kujona”, po dzisiejszego znawcę. Kultura (czy raczej subkultura) geek jest trudna do opisanja, obejmuje bowiem szaleństwo na punkcie komputerów (gry, informatyka, hakerstwo), komiksów, filmów, książek (zwłaszcza literatury fantasy czy science fiction) czy ogólnie popkulturą fascynację wysoką technologią i gadżetami. W przeciwieństwie do innych subkultur nie odznacza się zewnętrznym stylem ubioru czy słuchanej muzyki, ale jest raczej pewnym stylem intelektualnym. To, co łączy geeków w pewną społeczność, to przede wszystkim posługiwanie się internetem w celu komunikowania się. To oni na czatach reprezentują swoją tożsamość poprzez awatary. Por. John A. McArthur, *Digital Subculture. A Geek Meaning of Style*. „Journal of Communication Inquiry” 2009, t. 33, nr 1, s 58–70, online: <http://jci.sagepub.com>; M. Sugarbaker, *What is a Geek?* „Gazebo (The Journal of Geek Culture)” 1998, online: <http://www.gibberish.com/gazebo/articles/geek3.html> (dostęp: 22.08.2018).

sztuką „na żywo”, to przecież rozprzestrzenia się głównie internetowo. Na stronie artysty można zobaczyć prace, które są tylko fotografiami zrobionymi w przestrzeni, a nie realnymi instalacjami (np. *Pacman czy Marshmallow World*). Podobnie prace artystki Sandrine Estrade Boulet to przede wszystkim komputerowo przetworzone zdjęcia, na których różnorodne elementy miejskiej przestrzeni zamieniają się w postaci, prowadzą śmieszne dialogi zapisane w komiksowych dymkach, przeżywają tragikomiczne historie³⁰. Czasem ludzako przypominające street art, są raczej projektami ewentualnych prac w przestrzeni miejskiej, często zresztą niemożliwymi do zrealizowania (jak ubrana w strój kąpielowy wieża Eiffla).

Śmiech, zdaniem Marquarda, ma charakter inkluzywny – włącza to, co zostało przez nasz umysł wyparte, wyłączone z racjonalności³¹. Gdy więc artysta w komiczny sposób wyróżnia jakiś błahy przedmiot, zniszczony czy zdegradowany, my poprzez śmiech włączamy go, przyjmujemy z powrotem do świata³². Znow zaczynamy spostrzegać kępkę trawy, przewrócony słupek czy kratkę ściekową. Taką inkluzywną funkcję spełniają zresztą wszelkie, nie tylko komiczne formy sztuki, które pojawiają się w miejscach opuszczonych, niebezpiecznych, bezpiecznych. Nic więc dziwnego, że w obecnej refleksji nad street artem częste są odwołania do koncepcji nie-miejsca Marca Augégo z jednej strony i koncepcji sztuki *site-specific* z drugiej – na określenie miejscotwórczego działania najdrobniejszych nawet artystycznych interwencji³³.

³⁰ <http://sandrine-estrade-boulet.com> (dostęp: 22.08.2018).

³¹ Marquard zwraca uwagę, że charakterystyczną cechą oświeconego rozumu jest jego ekskluzywność, tzn. wyłączanie tego, „co rzeczywiste, ale co mu nie pasuje, polegające na odbieraniu temu cech swoistych, tj. stylizowanie na coś mniej rzeczywistego lub wręcz błahego”. Por. Odo Marquard, *Rozum jako reakcja graniczna. W sprawie przemiany rozumu za sprawą teodycei*, [w:] idem, *Szczęście w nieszczęściu*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2001, s. 35.

³² Taki sposób traktowania przedmiotu błahego pojawił się już w twórczości wielu artystów awangardowych, by wymienić choćby dadaistów i surrealistów. Te przedmioty – obiekty sztuki – wciąż jednak pokazywane głównie w muzeach i galeriach, traciły swoją poprzednią funkcję, stawały się po ingerencji artystycznej w pragmatycznym sensie bezużyteczne. Jak pisze Agnieszka Bandura, powołując się na André Bretona, „przedmiot surrealistyczny jest rzeczą do niczego – w podwójnym rozumieniu: przeznaczony do zniszczenia, tj. «rzeczą na nic» (*à de-faire*) bądź/i «rzeczą bezużyteczną» (*à faire rien*), jak i do wszystkiego. Zatem do rzeczy (od rzeczy)”. Agnieszka Bandura, *W oparach humoru – przedmiot surrealistyczny*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2015, nr 19, s. 118.

³³ Por. Marc Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. Roman Chymkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011; Miwon Kwon, *One Place After Another Site-Specific Art And Locational Identity*, The MIT Press, Cambridge–London 2002.

Człekopodobne – antropomorfizacja i animizacja

Błahe rzeczy często stają się zauważalne w przestrzeni miejskiej (i wzbudza ją nasz uśmiech) dzięki animizacji (nadawaniu cech istot żywych), a szczególnie antropomorfizacji (nadawaniu przedmiotom ludzkich cech wyglądu, uczuć, działań). Zabieg uczłowieczenia i ożywienia towarzyszył sztuce od pradziejów, tak w przedstawianiu bóstw, jak i sił natury³⁴. W przypadku współczesnej sztuki nie można mówić o magicznym celu, jaki przyświecał antropomorfizacji i animizacji w sztuce prehistorycznej, starożytnej czy nawet w czasach średniowiecza (na co dobitnie wskazuje spór ikonoklastyczny). Jednakże pierwszy impuls – sposób postrzegania przez artystę świata – jest podobny do postrzegania mitycznego, ale pozbawiony dalszego, interpretacyjnego ciągu³⁵. Na czym polegał ten sposób widzenia? Warto go przedstawić, odwołując się do myśli Ernsta Cassirera:

Świat mityczny znajduje się niejako w stadium o wiele bardziej płynnym i oscylującym niż nasz teoretyczny świat rzeczy i właściwości, substancji i akcydensów, [...] możemy powiedzieć, że mit postrzega przede wszystkim atrybuty *f i z j o n o - m i c z n e*, nie zaś obiektywne. [...] Świat mitów ma charakter dramatyczny – jest światem działań sił i ścierających się potęg. W każdym zjawisku przyrody dostrzega zderzenie się tych sił. Postrzeganie mityczne jest zawsze przesycone tymi wartościami. Wszystko, co się widzi lub odczuwa, otoczone jest szczególną atmosferą – atmosferą radości lub smutku, udręki, podniecenia, radosnego uniesienia lub przygnębienia. Nie można tu mówić o „rzeczach” jak o materii martwej czy obojętnej. Wszystkie przedmioty są łaskawe lub złośliwe, przyjazne lub wrogie, znajome lub niesamowite, pociągające i urzekające lub odpychające i groźne³⁶.

Gdy więc nagle w centrum materialnego i racjonalnego miejskiego świata przedmioty zyskują emocje – oto poszczególne pasy z przejścia dla pieszych zaczynają się

³⁴ Por. Ewa Bugaj, Andrzej P. Kowalski (red.), *Estetyka w archeologii. Antropomorfizacja w pradziejach i starożytności*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.

³⁵ Ernst Cassirer podkreśla, że mit powinniśmy rozpatrywać pod dwoma względami: jako strukturę postrzeżenia i jako strukturę pojęciową. Pisze ponadto, że nawet w świecie współczesnym mityczny sposób postrzegania, choć wyparty przez naukę, jest jeszcze zauważalny: „Kiedy znajdujemy się pod naporem gwałtownego uczucia, mamy nadal tę dramatyczną koncepcję wszystkich rzeczy. Nie mają już swego zwykłego oblicza, zabarwione są specyficznym kolorytem naszych namiętności – miłości, nienawiści, trwogi czy nadziei. [...] Mityczne postrzeganie musi zniknąć w nowym świetle nauki. Nie znaczy to jednak, że zostały zniszczone i unicestwione dane naszego fizjonomicznego doświadczenia jako takie. Straciły całą wartość obiektywną czy kosmologiczną, ale ich wartość antropologiczną utrzymuje się nadal”. Ernst Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, tłum. Anna Staniewska, Czytelnik, Warszawa 1998, s. 144.

³⁶ *Ibidem*, s. 143–144.

do siebie z miłością przybliżać, a elektryczne skrzynki zaczynają okazywać wściekłość – zderzenie światów wydaje się przechodniom na tyle absurdałne czy niewiarygodne, że zaczynają się śmiać (il. 62, 63). To właśnie owo napięcie pomiędzy racjonalnym spojrzeniem przechodnia a quasi-mitycznym (bo przecież artysta jest równie świadomy nieracjonalności owego ożywienia) postrzeganiem przedmiotów przez artystę jest elementem komicznym. Co więcej, emocje budzą się dzięki temu, że dajemy się wciągnąć w pozór zanimizowanego świata, przez chwilę zanurzamy się w zabawę w „co by było, gdyby przedmioty miały swój ukryty wewnętrzny świat, tak podobny do naszego”. Analogicznie działali surrealiści i dadaści, którzy uczłowieczali przedmioty, jednocześnie pozbawiając je swojej pierwotnej użyteczności. Hans Richter, autor monografii o dadaizmie, pisze: „rzeczy potrafią nas poruszyć, przemówić do nas swoim liryzmem, właśnie wtedy, kiedy są zbędne, niepotrzebne. [...] Przecież rzeczy są istotami podobnie jak my – są istotne”³⁷. Kiedy obdarzane są ludzkim życiem, właściwie śmiejemy się z naszego świata, a nie z przedmiotów samych w sobie, z ludzkich emocji gniewu, agresji, pożądania, zazdrości itp. Artysta daje nam tylko impuls do tego, byśmy sami dopowiadali sobie historie przedmiotów i „zabarwiali je emocjonalnie”³⁸. Na ten aspekt antropomorfizmu zwracają uwagę psychologowie. To, co ludzkie, jest nam najbliższe i znajome, wzbudza naszą szczególną sympatię i uśmiech, albo wręcz odwrotnie – niechęć do obiektu. Dalej zaś „może prowadzić do efektywnej z nim interakcji lub różnego rodzaju przeszacowań”³⁹. Szczególnie w świecie dzieci owo magiczne myślenie o przedmiotach jak o istotach żywych wydaje nam się owym „przeszacowaniem”, objawem niedojrzałości właśnie⁴⁰.

³⁷ Hans Richter, *Dadaizm*, tłum. Jacek S. Buras, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 168.

³⁸ O animizacji jako jednym ze sposobów uczuciowego zabarwienia w sztuce zob. Henryk Elzenberg, *Zabarwienie uczuciowe jako zjawisko estetyczne*, [w:] idem, *Pisma estetyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1999.

³⁹ Amelia La Torre, Krzysztof Mudyń, *Uwarunkowania i psychologiczne konsekwencje antropomorfizacji*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Psychologica” 2014, t. VII, s. 63. Dalej autorzy zwracają uwagę: „Wymiary te ujawniają się we wszystkich dziedzinach życia człowieka, jak choćby biznes, prawo czy interakcje człowiek–maszyna, oraz – co potwierdzają dotychczasowe badania – mają znaczenie zarówno w interakcjach człowieka z różnego rodzaju obiektami, jak i w stosunkach międzyludzkich”. To spostrzeżenie psychologów jest niezwykle ważne, ma bowiem bezpośrednie przełożenie na świat dizajnu, który zdecydowanie łączy sztukę z biznesem, a jest to typowa droga kariery wielu artystów street artu. Środki wyrazu artystycznego, takie właśnie jak antropomorfizacja, stają się chwytem marketingowym.

⁴⁰ Wyobrażam sobie, że przeciwnicy zbyt liberalnej definicji sztuki mogliby uznać nazywanie sztuką większości prac street artu także za takie „przeszacowanie”. To, co jest tylko zgrywą, dziecinną zabawą, nie powinno być włączane do sztuki. Niezwykle trudno jest jednak dziś dokonać rozróżnienia na to, co sztuką jest, i to, co na takie miano nie zasługuje, o czym wspominałam już w pierwszym rozdziale.



Il. 62. Prawdopodobnie OakOak, Puerto de la Cruz, Teneryfa 2017



Il. 63. OakOak, *Zakochani*, Bruksela 2017

Jak zauważa Cassirer, dla dziecka „byle kawałek drewna może zamienić się w żywą istotę. A jednak przeobrażenie to oznacza jedynie metamorfozę samych przedmiotów; nie oznacza przemiany przedmiotów w formy”⁴¹.

Tymczasem dla działań artystów jak i odbiorców street artu charakterystyczna jest animizacja czysto estetyczna. Na ten typ animizacji zwraca uwagę Andrzej P. Kowalski: „Animizacja estetyczna to gra wyobraźni, z której można się wycofać, w odróżnieniu od animizacji magicznej, stanowiącej wynik wczuwania wybranych stanów emocjonalnych «na serio»”⁴².

Śmiech jest więc dowodem na naszą czysto estetyczną reakcję – wszak nie odczuwamy litości wobec kamiennego słupka powalonego na ziemię przez swego pobratymca, lecz śmiejemy się ze skojarzenia leżącego przedmiotu z ofiarą napadci. Od owego mitycznego traktowania rzeczy „na serio” broni nas też forma owej animizacji. Wystarczy bowiem domalować dwie kropki i łuk, by zobaczyć uśmiechniętą twarz, dokleić komiksowo narysowane oczy, by latarnia nabrała życia. Oszustwo jest szyte grubymi nićmi, nie ma mowy, by dać się nabrać. Wszystko wygląda jak niezbyt wprawna zabawa dziecięca. Artysta niemieckiego pochodzenia Timm Schneider w jednym ze swych projektów (*They live*) używa styropianowych białych kulek z dorysowanymi czarnymi kropkami. Przypominają one oczy pluszowych maskotek czy mupetów⁴³. Przyklejone do koszy na śmieci, skrzynek elektrycznych, a nawet owoców na straganach przypominają Ciasteczkowego Potwora⁴⁴ lub inne bajkowe stwory.

Tak mało może tak wiele. Przemienia rzeczy w istoty – mówi artysta. Zmienia sposób, w jaki ludzie patrzą na świat, przez przesunięcie tylko jednego detalu – w ten sam sposób działa humor. [...] Nagle świat wokół nie jest już czymś stałym, jest czymś, co można zmienić. Ludzie uświadamiają sobie tę bardzo optymistyczną myśl z uśmiechem na twarzach, bardziej niż kiedykolwiek mógłbym sobie tego życzyć⁴⁵.

⁴¹ Ernst Cassirer, *Esej o człowieku...*, s. 270.

⁴² Andrzej P. Kowalski, *Kulturoznawczo-estetyczna interpretacja antropomorfizacji w sztuce prehistorycznej*, [w:] *Estetyka w archeologii...*, s. 39. Autor zapożycza opis animizacji jako „gry wyobraźni, z której można się wycofać” od Henryka Elzenberga, *Zabawienie uczuciowe jako zjawisko estetyczne...*, s. 46.

⁴³ Fotografie można zobaczyć na stronie artysty: <http://ichbinkong.de/project/eyes.html> (dostęp: 22.08.2018).

⁴⁴ Ciasteczkowy Potwór to jeden z bohaterów popularnego amerykańskiego serialu dla dzieci *Ulica Sezamkowa*.

⁴⁵ Jenna Milly, *GALLERY: HEY, THAT STREET ART IS WATCHING ME!*, „Turn Style”, online: <https://turnstylenews.com/2011/11/08/gallery-hey-that-street-art-is-watching-me/> (dostęp: 14.06.2016).

Śmiech bowiem wynika z owego pomylenia rzeczy i istot żywych oraz ich obrazów i znaczeń, z konfliktu pomiędzy tym, co pomyślano, a tym co zobaczono⁴⁶. Jak pisze Schopenhauer:

[...] źródłem śmieszności jest zawsze paradoksalne, a więc nieoczekiwane podciągnięcie jakiegoś przedmiotu pod heteronomiczne w stosunku do niego pojęcie i wobec tego zjawisko śmiechu oznacza zawsze nagłe uświadomienie sobie rozbieżności między takim pojęciem a pomyślanym przez nie przedmiotem realnym, czyli między abstrakcją a naocznością⁴⁷.

Jak dzieci – infantylizacja

Sztuka ulicy nie musi być skomplikowana, wyrafinowana i profesjonalna. Często wydaje się infantylna albo wręcz dziecięca, gdyż w kontekście wciąż jeszcze istniejącej w street arcie anonimowości trudno często rozróżnić to, co jest dziełem dorosłego, od tego, co stworzone ręką dziecka⁴⁸. Niefrasobliwość i sztubackość są częścią pogodności street artu. Samo zresztą działanie – partyzanckie, nielegalne, może być uznawane za niedojrzałe i niepoważne. Jeśli bowiem demokratyczność tej sztuki polega na tym, że *anyone can do it*⁴⁹, to zwalnia to samą demokrację z dojrzałości. Możemy oczywiście nazwać to infantyлизmem, choć trzeba zwrócić uwagę, że słowa tego zwykle używamy nie na określenie naturalnej dziecięcości, ale uwstecznienia się tego, co było wcześniej (lub być powinno) dojrzałe. Wioletta Kazimierska-Jerzyk, rozważając problem infantylizacji w sztuce, bierze pod uwagę np. „to, co w dorosłym życiu, dorosłej twórczości (twórczości

⁴⁶ Arthur Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. II, tłum. Jan Garewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 124.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Obecnie w języku polskim zrównały się w swoim znaczeniu słowa „dziecięcy” i „dziecinny”. Wolalabym jednak je odróżnić, tak jak podaje to *Słownik wyrazów kłopotliwych*: „Zasadniczo dziecięcy to «przeznaczony dla dzieci, należący do dzieci» [...] Dziecinny natomiast to taki, jak u dziecka, właściwy dziecku, czasem też «niedojrzały, infantylny»”. Mirosław Bańko, Maria Krajewska, *Słownik wyrazów kłopotliwych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998, s. 89. Gdy „dziecięcy” oznaczałby więc „właściwy, naturalny dla dziecka”, to dziecinny – raczej „udający lub zachowujący się jak dziecko”. Przy tym rozróżnieniu „dziecinność” oznaczałaby efekt zdziecinnienia, a więc byłby to synonim infantylności. To rozróżnienie wydaje mi się ważne z punktu widzenia odbiorcy. Ten sam prymitywny w formie obrazek narysowany na ścianie może mieć dla mnie zupełnie inny ładunek conceptualny, jeśli jestem świadoma, czy stworzyło go dziecko, czy dorosły artysta.

⁴⁹ Por. Alison Young, *Street Art, Public City: Law, Crime and the Urban Imagination*, Routledge, Taylor & Francis Group, Abingdon–New York 2014, s. 27.

dorosłych) zachowuje symptomy cofnięcia w położenie dziecka, zahamowania czy pozostawania na etapie dzieciństwa”⁵⁰.

Trzeba jednak zaznaczyć, że w dużej mierze infantylizacja jest świadomym wyborem i zabiegiem artystycznym. Niektóre kierunki, jak ekspresjonizm, surrealizm czy dadaizm, powracały jednak do twórczości dziecięcej w imię autentyczności czy dla podkreślenia swojego antyintelektualizmu.

Marquard w eseju *Wiek oderwania się od świata. Przyczynę do analizy teraźniejszości* pisze, że powszechnie uważa się (choć niesłusznie), iż:

[...] przed dorosłością mogą uchronić się tylko ci, którzy wzbraniają się przed dorosłością. Są to, jak sądzą jedni – artyści; są to, jak sądzą drudzy – grupy marginesu i kontestatorzy (począwszy do bohemy po alternatywne grupy odkrywania samych siebie)⁵¹.

Od dawna bowiem, przynajmniej od początku XX wieku, artystów przestano traktować śmiertelnie poważnie, a dobitnie sformułował to José Ortega y Gasset:

Jeśliby sztuka miała wybawiać człowieka, to jedynie poprzez wyzwolenie go od powagi życia i niespodziewane przeniesienie go w wiek chłopięcy. [...] Cała nowoczesna sztuka stanie się zrozumiała i w pewnym sensie wielka, jeśli uznamy ją za próbę przywrócenia młodości staremu światu⁵².

Oczywiście z biegiem czasu awangarda stawała się coraz bardziej poważna, a to za sprawą jej teoretycznego i krytycznego nastawienia, co jest zjawiskiem „wyganiań pogody ducha” ze sztuki, o czym jeszcze będę wspominać.

W street arcie infantyлизм wydaje się przede wszystkim dziecięcym psikusem, figlem spletanym powadze miasta jako miejsca ekonomiczno-politycznych wpływów. Obok instytucji i korporacji w przestrzeni miejskiej swoją władzę ujawnia także estetyka – poprzez planowanie urbanistyczne i architekturę. W tym zsynchronizowanym porządku dorosłości, doniosłości i funkcjonalności miasta infantylnie psoty street artu pełnią rolę odskoczni, dają chwilę oddechu, wycofania w dziecięctwo, wywołując szczery śmiech. Miasto jest dla dorosłych, dla dzieci wygrozione (i to w sposób dosłowny) są tylko enklawy: place zabaw, boiska, parki rozrywki. Ulica nie jest miejscem zabaw dla dzieci, zwłaszcza w dobie najnowszych technologii, które przykuwają ich uwagę nie do miejsc i przestrzeni, ale do ekranów⁵³.

⁵⁰ Wioletta Kazimierska-Jerzyk, „Strategia rewaloryzacji” we współczesnej refleksji nad sztuką. *Piękno, eklektyzm, epigonizm, infantyлизм*, Universitas, Kraków 2008, s. 175. W książce tej znajdziemy dokładną analizę problemu infantylizacji w sztuce awangardowej.

⁵¹ Odo Marquard, *Apologia przypadkowości...*, s. 82.

⁵² José Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki*, [w:] idem, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, tłum. Piotr Niklewicz, Czytelnik, Warszawa 1980, s. 319.

⁵³ Istotną cywilizacyjną zmianą jest to, że dzieci nie anektują już przestrzeni miejskiej – na osiedlowych ulicach i podwórkach nie widać już bawiących się chłopców

Street art afirmuje dziecinność i dziwaczność. Może więc popularność i sympatia⁵⁴, jaką publiczność żywi do takiej sztuki, świadczy także o masowym zdziecinnieniu? Marquard stawia tezę, o której wspominaliśmy już w rozważaniach nad uwidocznieniem – że wszyscy dziecinniejemy i odrywamy się od świata, gdyż zamiast z własnych doświadczeń, korzystamy z tego, co zasłyszane, co wykreowane zostało wcześniej w świecie fikcji i iluzji⁵⁵. I choć street art z jego ryzykiem i nielegalnością jest jakąś formą powrotu do świata, poszukiwaniem własnego doświadczenia, to często objawia się ono poprzez wpisywanie w poważną przestrzeń miasta niezbyt poważnych motywów z dziecięcego świata. Czyż sylwetki Simpsonów albo superbohaterów z kreskówek nie są właśnie tymi „misiami z dzieciństwa” generacji urodzonej pod koniec wieku XX?

„Misie” tego pokolenia to jednak nie „przyjaciele z dzieciństwa” – obdarzeni jednostkowymi imionami i emocjonalno-sentymentalnym przywiązaniem – ale produkty masowej konsumpcji, takie same dla wszystkich. Dlatego infantylizacja w street arcie silnie związana jest z kulturą masową⁵⁶. Czasem street art wyśmiewa bezrozumnego konsumenta towarów masowej produkcji (fast foodu, odzieży, pornografii), ale jednocześnie afirmuje rozrywkę płynącą z popkultury. Jest to dziedzictwo pop-artu, który jako pierwszy jawnie odwołał się do niej, wchodząc z nią w stały mariaż. Trzeba też dodać, że czasy, gdy awangarda, uznana za kulturę wysoką, była stałym odnośnikiem w ocenie wartości artystycznych, już minęły. Twórczość pop-artu, a potem postmodernizmu, w skuteczny sposób zatarta granice pomiędzy sztuką wysoką a niską. Krytyka kultury popularnej nie jest już tak wyrazista jak w pismach Adorna i Horkheimera, dla których sztuka dla ludu to sztuka nieznająca marzeń, a totalny przemysł kulturalny podporządkuje

i dziewcząt, niekontrolowanych przez osoby dorosłe. Co jeszcze ciekawsze, w świecie, w którym panuje zupełny brak kontroli rodzicielskiej, dzieci przebywają najdłużej w przestrzeni wirtualnej. O isticie cywilizacyjnych konsekwencjach tej zmiany piszą m.in. Philip G. Zimbardo, Nikita S. Coulombe, *Gdzie ci mężczyźni?*, tłum. Małgorzata Guzowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2015.

⁵⁴ Mierzona nie tylko ilością „lajków” na stronach internetowych, ale także powstających fundacji sztuki miejskiej i wycieczek szlakami street artu.

⁵⁵ Odo Marquard, *Apologia przypadkowości...*, s. 83–90.

⁵⁶ Zgodnie z rozróżnieniami Noëla Carrola sztuka popularna jest pojęciem nadrzędnym, jest to sztuka dla zwykłych ludzi i taka, która podoba się ludziom, dlatego każde społeczeństwo, w każdych czasach, miało swoją sztukę popularną. Sztuka masowa zaś jest częścią kultury popularnej, która „wyłoniła się z nowoczesnego, przemysłowego społeczeństwa masowego i dla niego jest przeznaczona, dlatego też wykorzystuje charakterystyczne dla niego środki produkcji – masowe technologie wytwarzania i rozpowszechniania – aby dostarczyć swe dzieła ogromnej rzeszy odbiorców, stanowiących «masę»”. Noël Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, tłum. Mirosław Przyłipiak, Słowo / obraz / terytoria, Gdańsk 2011, s. 186–187.

sobie każdy jej rodzaj⁵⁷. Dziś częściej spotykamy obrońców kultury popularnej, jak choćby Johna Fiskego, który przeciwstawia się krytycznemu nurtowi zamieniającemu pojęcie kultury popularnej na kulturę masową – narzędzie władzy narzucanej bezsilnemu i biernemu społeczeństwu. W nurcie tym, zdaniem Fiskego, odbiorcy są uznawani za „cichą, zubożoną masę ludzką – skupisko rozszczępionych jednostek oddzielonych od swojego miejsca w hierarchii społecznej, [...] społeczeństwo ubezwłasnowolnione i bezradne”⁵⁸.

Takiej diagnozie przeciwstawia własne, optymistyczne stanowisko, wskazujące w kulturze popularnej na „praktyki radzenia sobie z siłami dominującymi, unikania ich i opierania się im”⁵⁹. Zwraca przede wszystkim uwagę na „żywołowość i kreatywność kultury popularnej” i „próbuję zrozumieć codzienne stosowane wobec [rządzącej ideologii] fortele i formy oporu”⁶⁰. Jeśli spróbujemy zrozumieć street art jako element kultury popularnej, to właśnie z tego powodu. Wtedy da się także wyjaśnić jego infantyizm. Dzieciństwo wypełnione bohaterami komiksów, kreskówek, gier komputerowych jest tu strefą wolności.

Warto też pamiętać, że street art, tak jak kultura popularna, łączy pokolenia. Choć wydaje nam się, że jest to przede wszystkim sztuka zbuntowanych nastolatków, zwróćmy uwagę, że wczesne prace Banksy’ego (którego tożsamości nie znamy) powstały w połowie lat 90., ma on więc prawdopodobnie dużo ponad 30 lat, a Invider (działający wciąż artysta wykorzystujący graficzne ikony z gry komputerowej *Space Invaders*) urodził się w 1969 roku! Odniesienia do popkultury, która budowała dzieciństwo przynajmniej dwu pokoleń, są więc próbą nawiązania kontaktu między nimi, odwołaniem się do wspólnoty kulturowej i wytworzenia za ich pośrednictwem „wspólnoty śmiechu”. Jak twierdzi twórca tego terminu, wspólnota śmiechu połączona jest szczególną więzią społeczną o trwałym charakterze⁶¹, gdyż „komizm spełnia doniosłe funkcje integracyjne”⁶². Jest to wspólnota nie tylko międzypokoleniowa (cóż, nawet dzisiejszym sześćdziesięciolatkom nie są obce imiona superbohaterów, wszak nawet jeśli nie czytali komiksów

⁵⁷ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa, 1994, s. 143, 154–155. Por. Tomasz Majewski, *Dialektyczne feerie. Szkoła frankfurcka i kultura popularna*, Oficyna, Łódź 2011, s. 139–148.

⁵⁸ John Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, tłum. Katarzyna Sawicka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 21.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 21.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 22.

⁶¹ Kazimierz Żygulski, *Wspólnota śmiechu*, PIW, Warszawa 1976, s. 15. Podobnie uważa Bogdan Sułkowski: „W stycznościach bezpośrednich ludzi i w kulturze masowej humor podtrzymuje więzi, smarując rozpędzoną maszynierę kontaktów społecznych”. Por. Bogusław Sułkowski, *Zabawa. Studium socjologiczne*, PWN, Warszawa 1984, s. 217.

⁶² *Ibidem*, s. 19.

swoim wnukom, to na pewno znajdowali je w listach do Świętego Mikołaja), ale i międzynarodowa, gdyż w dobie globalizacji i konwergencji kultura masowa rozprzestrzenia się po całym świecie⁶³.

Wspólnotę śmiechu odbiorców street artu łączy świadomość odniesień do komiksów, kreskówek, pierwszych gier komputerowych, które uznano za kultowe. Z punktu widzenia estetyki łączy je wszystkie podobna wizualność – uproszczony, konturowy rysunek, płaskość, kontrastowe, intensywne barwy, dynamika, narracyjność. I choć sztuka komiksu, jak i komiksologia mają dziś ambicje dużo poważniejsze, to jak zauważa Kazimierska-Jerzyk:

Zapomina się trochę o tym, co ukonstytuowało ten fenomen minionego stulecia – „komiczny obrazek”. Zapomina się o ważnym bohaterze – o dziecku, i o tym, że miało być zabawnie. Od początku, nawet jeśli komiks nie był przeznaczony dla dzieci, zawierał treści humorystyczne, a do przełomu lat dwudziestych i trzydziestych także wyłącznie⁶⁴.

Współczesne komiksy zwykle nie mają charakteru humorystycznego, przygody superbohaterów są traktowane niezwykle serio, mają oni wszak misję ratowania świata. Jednakże ich płaskie sylwetki wycięte z kadrów kreskówek i wstawione w świat rzeczywistego miasta śmieszą nas swoją naiwnością, fikcyjnością, bezradnością. Humor polega tu właśnie na zderzeniu poważnej misji z niepoważną formą bądź banalną rzeczywistością. Oto kilka przykładów: artyści z grupy Destructive Creation pomalowali w Sofii pomnik Armii Radzieckiej Wyzwalającej Lud Bułgarii tak, że sylwetki żołnierzy zamieniły się postacie amerykańskich superbohaterów⁶⁵ (il. 64).

⁶³ Henry Jenkins jako kulturę konwergencji określa sytuację, „w której współegzystują ze sobą różne systemy medialne, a treści medialne przepływają pomiędzy tymi systemami bez przeszkód. Tak rozumiana konwergencja nie jest ustalonym porządkiem, lecz ciągłym procesem lub serią zderzeń pomiędzy różnymi systemami medialnymi. Henry Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. Małgorzata Bernatowicz, Mirosław Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007, s. 256.

⁶⁴ Wioletta Kazimierska-Jerzyk, *Strategia rewaloryzacji...*, s. 202. Nazwa „komiks” pochodzi od angielskiego *comic strip* – zabawnego paska: historyjki obrazkowej zamieszczanej w prasie już w latach 90. XIX wieku. „Narracje przeznaczone do publikacji w prasie tworzone były właśnie z kadrów zgrupowanych w linii horyzontalnej z charakterystycznymi dymkami o zabarwieniu czysto humorystycznym”. Krzysztof Lichtblau, *Komiks*, [w:] Jerzy Madejski, Sławomir Iwasiów (red.), *Interpretatywny słownik terminów kulturowych*, Zachodniopomorskie Centrum Doskonalenia Nauczycieli, Szczecin 2014, s. 82.

⁶⁵ Por. Polina Spartyanova, *Destructive Creation or the Bulgarian version of Banksy*, „GR-Reporter”, 04.03.2014, online: http://www.grreporter.info/en/destructive_creation_or_bulgarian_version_banksy/10792 (dostęp: 22.08.2018). Praca ta zapoczątkowała szereg późniejszych interwencji różnych anonimowych artystów odwołujących się do aktualnych



Il. 64. Grupa Destructive Creation, przemalowany pomnik Armii Radzieckiej Wyzwalającej Lud Bułgarii, Sofia

Fintan Magee namalował na murze sylwetki czterech zmęczonych urwisów w strojach superbohaterów siedzących na wystającym gzymsie⁶⁶, Andreas Englund Supermana, który przysiadł na chwilę, by wytrząsnąć z buta kamyk⁶⁷, a Dan szturmowca z *Gwiezdnych wojen* smażącego hamburgera na grillu w kształcie robota R2-D2. Podniosłość miesza się tu z codziennością i trywialnością. Śmieszność w tych przykładach może być najlepiej wyjaśniona słowami Schopenhauera:

Humor polega na nastroju poważnym i podniosłym, który popada w konflikt ze światem zewnętrznym, całkiem od niego różnym i pospolitym, przed którym ani nie można uciec, ani mu się poddać, dlatego aby je zapośredniczyć, próbuje zawrzeć własny pogląd oraz poglądy zewnętrznego świata w te same pojęcia, które przez to są podwójnie niezgodne, raz z tą, raz z tamtą stroną rzeczywistości, o której się przy tym myśli, na skutek czego powstaje wrażenie zamierzonej śmieszności, czyli żartu, za nim kryje się jednak i prześwituje głęboka powaga⁶⁸.

wydarzeń: aresztowania grupy Pussy Riot, rocznicy inwazji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację czy Euromajdanu na Ukrainie. Por. Theodora Dragostinova, *Empty Fountains: Communist-Era Monuments Revisited*, „Origins: Current Events in Historical Perspective”, 11.04.2014, <http://origins.osu.edu/connecting-history/1142014-empty-fountains-communist-era-monuments-revisited> (dostęp: 22.08.2018).

⁶⁶ Praca australijskiego artysty Fintana Magee w Melbourne.

⁶⁷ Andreas Englund zajmuje się przede wszystkim malarstwem sztalugowym, ale przedstawia głównie humorystyczne portrety starzejących się superbohaterów (zwykle pozuje mu ojciec) w trakcie codziennych, banalnych czynności i w sytuacjach komicznych. Por. <https://andreasenglund.com/> (dostęp: 22.08.2018).

⁶⁸ Arthur Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie...*, s. 136–137.

Co zaś poważnego kryje się za tymi żartami? Może właśnie obnażenie bezradności i naiwności popkultury? Może jej starzenie się przy naszym coraz większym zdziecinieniu? Czy to aby jest jeszcze afirmacja popkultury?

Zabawa

Wróćmy jednak do pogodności i niepowagi sztuki. Ortega y Gasset miał na myśli awangardę, gdy pisał:

Inne style w sztuce należy rozważać w kontekście dramatycznych ruchów społecznych i politycznych lub też głębokich prądów religijnych i filozoficznych. Natomiast nowy styl bliższy jest raczej triumfom sportu i zabaw. Są to dziedziny pokrewne, należące do tego samego gatunku⁶⁹.

Także dziś, po ponad 90 latach, gdy powojenna awangarda wydaje się już „starą” poważną sztuką, można ten fragment wykorzystać, by analizować młodą sztukę ulicy. Z jednej strony mamy klasyczne graffiti, które w dużej części ma charakter ekstremalnego sportu, z drugiej zaś inne formy, które zapraszają do zabawy. Bombing zwykle niewiele ma wspólnego z komizmem, a jeżeli już, to raczej wspólnota śmiechu jest tu ograniczona do środowiska graffitiarskiego⁷⁰. Zajmijmy się więc innymi formami. Szczególnie chciałabym tu przywołać wywołujące ludyczną wesołość malowidła 3D, czyli malowane tradycyjną techniką anamorfozy. Iluzjonistyczne obrazy w przestrzeni miejskiej, stające się obecnie turystyczną atrakcją, mają przede wszystkim zaskakiwać, a przez to bawić. Na czym polega komizm w odbiorze tych przedstawień? Najlepiej chyba tłumaczy to definicja śmiechu Immanuela Kanta: „Śmiech jest afektem, [którego źródłem jest] nagła przemiana napiętego oczekiwania w nicość”⁷¹. Gdy z określonej odległości widzimy otwierające się przed nami przepaście, wodospady, wielopiętrowe podziemia – jesteśmy zaskoczeni. Nasze zaskoczenie łączy się z napięciem. Podchodząc bliżej, widzimy, że jest to tylko malowidło. Oczekiwanie zostaje zawiedzione, ale po nim następuje ludyczna zabawa. I choć Johan Huizinga stwierdza, że „dzieło sztuki spod patronatu Muz żyje i rozwija się w atmosferze społecznej

⁶⁹ José Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki...*, s. 319.

⁷⁰ Na różnice pomiędzy zabawą a śmiechem zwraca uwagę Johan Huizinga: „Śmiech stoi w niejkiej sprzeczności z powagą, nie jest jednak bezwarunkowo związany z zabawą. Dzieci, piłkarze i szachiści bawią się z wyjątkową powagą i nie odczuwają przy tym najmniejszej ochoty do śmiechu”. Johan Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. Maria Kurecka, Witold Wirpsza, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2007, s. 18.

⁷¹ Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. Jerzy Galecki, Warszawa 1964, s. 271.

radości, sztuki plastyczne nie”⁷², to jednak w przypadku anamorfóz (jakże tradycyjnego gatunku i techniki malarskiej) celem jest właśnie radość płynąca z zaangażowania. Oglądanie takich malowideł nie jest jeszcze grą, ujawnianie jednak ich iluzyjnego charakteru dzięki aktywności, „wchodzeniu w obraz”, jest już zabawą spełniającą wszystkie warunki stawiane grze przez Huizingę: jest działaniem swobodnym; nie jest zwykłym czy właściwym życiem; jest tymczasowe; rozgrywa się w określonych granicach czasu i przestrzeni; ma swoje reguły (jeśli się do nich nie zastosujemy, zepsujemy zabawę); wprowadza element napięcia – iż coś musi się „udać”⁷³. Roger Caillois dodaje do tych cech zabawy bezproduktywność i fikcyjność, czyli „specyficzne poczucie wtórnej rzeczywistości lub też całkowitego oderwania się od życia powszedniego”⁷⁴. Nie ma wątpliwości, że malowidła 3D oferują swoim widzom zabawę. Jak zauważa John Moreall, „zabawa często przyjmuje taką postać aktywności, że nie może być pomyłona z żadną poważną czynnością”⁷⁵. Widz przestaje być biernym obserwatorem, daje się wciągnąć w grę, staje się jej uczestnikiem, a jego zaangażowanie ma charakter cielesny. Zwykle wkracza w malowidło, ustawiając się jako kolejny element iluzji, przyjmuje nienaturalne pozy, udaje, oszukuje. Wchodzi w iluzję – czyli w zabawę, gdyż słowo „iluzja” oznacza właśnie wejście w grę – *in lusio*⁷⁶, na co zwraca szczególną uwagę Caillois, opisując gry i zabawy typu *mimicry*, w których:

człowiek sam staje się postacią wyimaginowaną i zachowuje się stosownie do tego. Stajemy wówczas wobec serii różnorodnych poczynañ, których wspólny charakter sprowadza się do faktu, że jednostka udaje, iż wierzy, jakoby była kimś innym, pozwala sobie wmówić lub usiłuje wmówić otoczeniu. Zapomina o własnej osobowości, wyzbywa się jej, maskuje ją, by udawać coś innego⁷⁷.

W malowidłach 3D uczestnik zgadza się na taką grę, przez chwilę udając kogoś innego i wychodząc ze swojej zwykłej roli obserwatora, aby innym zaprezentować sztuczkę. Właściwie to nie prezentuje on siebie, ale ów trik, iluzję „innej” przestrzeni, i staje się tylko „uprawdopodobniającym” ją elementem. Co więcej, robi to dla uciechy obserwujących go i fotografujących, nieaktywnych widzów. Właściwie jego zachowanie uzasadnione jest tylko przez ową iluzję dostrzeganą przez widza (często fotografującego) ustawionego w odpowiednim miejscu. Inni, nieświadomi przechodnie, mogą zaś śmiać się nie z powodu rozpoznania

⁷² Johan Huizinga, *Homo ludens...*, s. 261.

⁷³ *Ibidem*, s. 20–28.

⁷⁴ Roger Caillois, *Żywioł i ład*, tłum. Anna Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1973, s. 306.

⁷⁵ John Morreall, *Philosophy of Humor...*

⁷⁶ R. Caillois, *Żywioł i ład...*, s. 318.

⁷⁷ Roger Caillois, *Gry i ludzie*, tłum. Anna Tatarkiewicz, Maria Żurowska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1997, s. 27.

sztuczki, ale z powodu zaskoczenia dziwnym zachowaniem kogoś nieznanego. Na tym właśnie polega ludyczność – uczestnik przekracza konwencje zachowań w przestrzeni publicznej, współtworzy quasi-rzeczywistość, poddaje się jej zasadom, służy iluzji. Wpisuje się to w definicję zabawy według Caillois: „Gra i zabawa jawią się nade wszystko jako czynności równoległe do życia potocznego, niezależne od niego i przeciwstawiające się jego gestom i postanowieniom, dzięki właściwym sobie swoistym cechom”⁷⁸. Zabawa przynosi przyjemność, choć obciążona jest w tym przypadku sporą dozą ryzyka, jakie za sobą niesie przełamanie ustalonej formy zachowań. Dla owej zabawy narazić się możemy na śmieszność, dlatego nie wszyscy chcą brać w niej udział.

Ulga

Gdy myślimy o pogodności, zwykle kojarzymy ją z umiejętnością pogodzenia się z tym, czego zmienić nie możemy. „Komiczne jest albo musi być coś, z czym – w sposób okrutny bądź przyjemny – nie możemy się uporać”⁷⁹ – pisze Marquard. Właśnie wtedy, gdy zaczynamy się śmiać z tego, co najbardziej nam zagraża, „cieszymy się przywilejem, że w owej chwilowej sytuacji odciążenia mamy status bezsilności”⁸⁰. Śmiech w tych najtrudniejszych sytuacjach przynosi ulgę. Kazimierz Żygulski zauważa, że wówczas komizm:

pełni rozliczne funkcje, przynajmniej w części przywraca grupom w sytuacji krańcowej równowagę psychiczną, jest dowodem panowania nad sytuacją – choćby tylko intelektualnego; integruje, bawi, odpręża, często służy jako oręż w nierównej, dramatycznej walce z przerażającym i groźnym, okrutnym przeciwnikiem⁸¹.

Skrajnym przykładem mogą tu być *hurricane graffiti*, warte szerszego opisanie. W Nowym Orleanie wśród wielu napisów o charakterze informacyjnym, jakie znalazły się na ścianach domów przed i po przejściu huraganu Katrina, znalazły się także te humorystyczne⁸². Mieszkańcy używali humoru, jak pisze

⁷⁸ Roger Caillois, *Żywiół i ład...*, s. 371. Warto tu zaznaczyć, że uczestniczenie w iluzji jest zdecydowanie zabawą, a nie grą, gdyż jak wyjaśnia Bogusław Sułkowski, w grach kładzie się nacisk na reguły, podporządkowane są jednoznaczniemu celowi, a ich wynik jest mierzalny, często też opierają się na rywalizacji, bazują na instynkcie walki. Por. Bogusław Sułkowski, *Zabawa. Studium socjologiczne...*, s. 10–11.

⁷⁹ Odo Marquard, *Aesthetica i anaesthetica...*, s. 101.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Kazimierz Żygulski, *Wspólnota śmiechu*, s. 143.

⁸² Podobne napisy znalazły się na domach i witrynach sklepowych w Nowym Jorku przed huraganem Irene.

Doreen Piano, „jako formy ucieczki i ulgi w stresie”⁸³. Napisy, niepretendujące do miana sztuki, były naturalnym odruchem ludzi czujących zagrożenie, śmiech zaś budował wspólnotę ludzi czujących podobnie. Jak bowiem zauważa Roger Scruton:

W wieku dorosłym rozbawienie pozostaje jednym ze sposobów umilania sobie przez ludzi wspólnego spędzania czasu, przewycięzania różnic i akceptowania wspólnego losu. Śmiech pomaga pokonać naszą samotność, umacnia nas w obliczu rozpacz⁸⁴.

Opieszałość władz w trakcie ewakuacji i potem, podczas długich miesięcy odgruzowywania i osuszania miasta, wzbudzały rozpacz lub wściekłość mieszkańców, którzy niejednokrotnie swoją bezsilność wyrażali za pomocą ośmieszających napisów na zawalonych domach, roztrzaskanych samochodach, a szczególnie na lodówkach. Historia lodówek, które zresztą doczekały się własnej nazwy: *Katrina refrigerator*, jest znamienna⁸⁵. Nieopróżnione przed ewakuacją, po powrocie właścicieli stały się źródłem szczególnego zagrożenia. Pooklejane taśmą czekały na utylizację na ulicach przed domami przez wiele miesięcy i stały się symbolem Nowego Orleanu „post-Katrina” (zwanego przez niektórych „miastem opuszczonych lodówek”). Bezużyteczne sprzęty znalazły nowe zastosowanie – stały się publicznymi tablicami informacyjnymi, a przede wszystkim polem do zabawy. Jak zauważył fotograf Tom Varisco, „była to nowa forma sztuki ludowej”⁸⁶. Niemal na każdej pojawiały się napisy w sposób ironiczny, prześmiewczy i kpiący komentujące działania władz i oplakaną sytuację⁸⁷. Z biegiem czasu lodówki stały się

⁸³ Doreen Piano, „Boost or Blight?” *Graffiti Writing and Street Art in the 'new' New Orleans*, [w:] Jeffrey Ian Ross (red.), *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, Routledge & Francis Group, London–New York 2016, s. 235.

⁸⁴ Roger Scruton, *Kultura jest ważna. Wiara i uczucia w osaczonym świecie*, tłum. Tomasz Bieroń, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2007, s. 21. W innym miejscu pisze też: „Zgadzać się w śmiechu to zgadzać się w naszych ocenach [...] Kiedy ty i ja śmiejemy się razem, pokazujemy sobie nawzajem, że postrzegamy świat w tym samym świetle, że zdajemy sobie sprawę z jego licznych mankamentów i uważamy je za znośne. Wspólnie «zbywamy» uciążliwości, przezywając je jeden za drugiego”. *Ibidem* s. 66.

⁸⁵ https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Fridges_damaged_by_Hurricane_Katrina (dostęp: 22.08.2018); <http://www.flickr.com/photos/84995794@N00/sets/1733550/> (dostęp: 22.08.2018); <http://www.flickr.com/photos/unapologetic/sets/1092465/> (dostęp: 22.08.2018).

⁸⁶ Kathryn Krotzer Laborde, *Do Not Open: The Discarded Refrigerators of Post-Katrina New Orleans*, McFarlan & Company, North Carolina 2010, s. 4.

⁸⁷ Najczęściej ofiarą żartów padał Michael Brown zwany *Brownie* oraz zarządzana przez niego Federalna Agencja Zarządzania Kryzysowego (FEMA – Federal Emergency Management Agency).

kanwą większych instalacji, np. bożonarodzeniowych, a motyw lodówki został najpopularniejszym przebraniem na święto Halloween. Jak zauważa Katheryn Krotzer Laborde, autorka książki *Nie otwierać. Porzucone lodówki w Nowym Orleanie post-Katrina*: „rzecz w tym, że w samym centrum miejskiej depresji, bałaganu i zmartwień wciąż było też poczucie humoru”⁸⁸. W ten sposób mieszkańcy radzili sobie ze swoimi problemami.

Trzy lata po przejściu huraganu w Nowym Orleanie pojawił się artystyczny humor Banksy’ego, który nosi znamiona ironicznego, często także politycznego komentarza. Banksy pozostawił tu 14 prac, przewrotnie komentujących to wydarzenie oraz opieszałość władz po katastrofie. Wiele z nich charakteryzuje się humorem, który ze względu na kontekst, można nazwać czarnym. Chłopiec puszcający na wietrze lodówkę zamiast latawca, dziecko huśtające się na kole ratunkowym jak na huśtawce z opony, żółw, który zamiast skorupy ma żółty kask ochronny – to typowe rysunki, których śmieszność polega na zaskoczeniu, na konflikcie pomiędzy pojęciem a naocznością, pomiędzy tym, co wiemy, a tym, co widzimy. I gdy będziemy przeglądać albumy z reprodukcjami prac Banksy’ego czy fotografie w internecie bez wiedzy, gdzie te prace powstały i z jakiego powodu, możemy się z nich śmiać jak z surrealistycznego dowcipu. Świadomość jednak rzeczywistego znaczenia wprowadzić nas może w zakłopotanie. Czarny humor zamienia w śmieszne to, co tragiczne lub przerażające. „Wytwarza w efekcie u odbiorcy stan niepokojącej ambiwalencji i rodzi jawne lub skrywane uczucie pomieszania, zakłopotania lub zawstydzenia”⁸⁹ – pisze Edward Kasperski. I rzeczywiście śmieszy nas chłopiec trzymający na sznurku fruwającą lodówkę, ale znając już historię *Katrina refrigerator*, czujemy jednocześnie i rozbawienie, i smutek. Podobnie działają na nas obrazy Banksy’ego przedstawiające jazz band idący ulicą w maskach gazowych, Abrahama Lincolna pchającego wózek z produktami żywnościowymi czy w końcu żołnierzy wnoszących ze sklepu przez okno telewizor i inne sprzęty. Są one poruszające, tak jak najbardziej znana praca *Dziewczynka z parasolką*, gdzie znów mamy do czynienia z odwróceniem – deszcz pada tylko pod parasolem. W tym przypadku łatwiej mówić o nostalgii i liryzmie niż o komizmie, a jednak jest to sztuka przywracająca pogodę ducha: „tymi poruszającymi pracami, związanymi zwykle z odbudowywaniem się Nowego Orleanu, Banksy rozjaśnia dzień większości mieszkańców”⁹⁰.

⁸⁸ Katheryn Krotzer Laborde, *Do Not Open...*, s. 4.

⁸⁹ Edward Kasperski, *Czarny humor, komizm, parodia*, „Tekstualia. Palimpsesty literackie, artystyczne, naukowe” 2014, nr 4(39), s. 6.

⁹⁰ <https://www.banksynews.com/banksy-in-new-orleans-from-2008-to-2013/> (dostęp: 22.08.2018).

Bukiet kwiatów zamiast kamienia

Zwykle to właśnie ekonomiczne i polityczne kryzysy skutkują ironicznymi postawami obronnymi. Wszędzie, gdzie narasta kryzys, pojawia się też humorystyczny komentarz na ścianach. Humor polityczny ma zresztą najdłuższą tradycję w zachodniej cywilizacji, podobnie jak polityczne graffiti. Jak zauważa Charles Schutz: „Polityczny humor ma coś z natury ludowej i pewne historie pojawiają się na przestrzeni lat w postaci różnych znaków, ale z podobnym sensem. Jest to świadectwo pewnych wiecznie aktualnych cech polityki, że jest wciąż przedmiotem kpin lub agresywnego humoru”⁹¹. Ateny, Palestyna, Belfast, Sztambuł czy Kair – zawsze wśród politycznie zaangażowanych prac street artu znaleźć można te prześmiewcze i humorystyczne. Często są to karykaturalne portrety polityków, dlatego tylko w miejscowym kontekście i w określonym czasie mogą być odczytane jako śmieszne. Polityczne aluzje, zwykle trudne do jednoznacznego uchwycenia, jak pisze Marquard, oszczędzają „nakładów, niezbędnych przy realnej kolizji” z oficjalnymi stosunkami. Walka na obrazy, napisy i dowcipy, nie daje żadnych szans na wygraną w rzeczywistości politycznej, ale przynosi momentalną ulgę, wywracając ją chwilowo na nice⁹². Rzucanie kwiatami zamiast kamieniami⁹³ nie wywoła naglej zmiany, ale w przyszłości, gdy zmiana ta nastąpi, w refleksji historycznej i kulturowej właśnie obrazy staną się głównym jej symbolem (il. 65).

Komizm polityczny jest z reguły lokalny, dlatego pozwolę tu sobie podać przykład dobrze nam znany, bo dotyczący Polski. W czasie stanu wojennego w latach 80., obok *stricte* politycznej, podziemnej opozycji, niezwykle silnie rozwinął się młodzieżowy (głównie studencki) ruch, który wedle dzisiejszej terminologii można by nazwać ruchem anarchistycznym czy też kulturową partyzantką. Na murach pojawiało się mnóstwo szablonów, nieoficjalnie dystrybuowano fanzyny i nagrania z zaangażowaną, alternatywną muzyką. Polityczne aluzje były trudno uchwytne dla cenzury, śmieszyły zaś każdego przeciwnika komunistycznego reżimu. Najbardziej spektakularne były jednak happeningi organizowane przez zrodzony w środowisku wrocławskich studentów ruch Pomarańczowa Alternatywa, którego liderem był Waldemar Fydrych zwany Majorem⁹⁴.

⁹¹ Charles E. Schutz, *Political Humor from Aristophanes to Sam Ervin*, Associated University Presses, New Jersey 1977, s. 26.

⁹² Odo Marquard, *Aesthetica i anestetica...*, s. 10.

⁹³ Odwołuję się tu do jednej z najbardziej znanych prac Banksy’ego *Flower Thrower*, stworzonej w Betlejem, przedstawiającej młodego człowieka podobnego do rebelianta, rzucającego bukietem kwiatów.

⁹⁴ Jak czytamy na stronie Muzeum, Pomarańczowa Alternatywa była konsekwencją powstałego wcześniej Ruchu Nowej Kultury, w którym uczestniczyło około 30 osób, założonego przez Andrzeja Dziewitę, Waldemara „Majora” Fydrycha, Piotra Stażyńskiego,



Il. 65. Banksy, *Rage: The Flower Thrower*, Betlejem 2005

Ten niezwykle, czerpiący z surrealizmu i dadaizmu kolektyw ukształtował zupełnie nową postawę wobec władzy. Działania radosnych i ironicznych performów wciągających w swoje akcje rzesze młodych ludzi w wielu miastach w Polsce były rzeczywiście jak rzucanie kwiatami, a nie kamieniami. Zresztą, jedna z akcji zorganizowana w Dniu Milicjanta polegała na wręczaniu funkcjonariuszom goździków. Absurdalne i z politycznego punktu widzenia infantylne działania miały przede wszystkim charakter komiczny. Symbolem Pomarańczowej Alternatywy stały się krasnoludki, których genezę możemy odnaleźć na bardzo szczegółowo dokumentującej ruch oficjalnej stronie internetowej Wirtualnego Muzeum Pomarańczowej Alternatywy. Tam, gdzie władza zamalowywała polityczne napisy

Zenona „Wskazowy” Zegarskiego oraz Jacka Drobrego. Zob. <http://www.orangealternativemuseum.pl/#aktywisci-rnk> (dostęp: 22.08.2018).

na ścianach – pozostawały wyraźne plamy świeżej farby. Na tych plamach przedstawiciele Pomarańczowej Alternatywy malowali krasnoludki. Podczas aresztowania na posterunku milicji w Łodzi:

Major wygłosił kolejny manifest artystyczny dotyczący malarstwa dialektycznego, tak bowiem określił uprawianą przez siebie sztukę graffiti. „Teżą jest napis, antytezą – plama, a syntezą krasnoludek. Ilość przeradza się w jakość” – stwierdził Major, deklarując przy tym, iż jest największym spadkobiercą Hegla i Marksa. – „Im więcej krasnoludków, tym lepiej”⁹⁵.

Happenings Pomarańczowej Alternatywy były pełne absurdalnych działań, takich jak rozdawanie przechodniom papieru toaletowego (który w tych czasach był towarem deficytowym, sprzedawanym „na kartki”) czy organizowanie wigilii rewolucji październikowej z atakiem ubranych na czerwono ludzi na bar mleczny⁹⁶. W Dniu Milicjanta happenery ubrani na niebiesko próbowali pomagać milicjantom, kierując ruchem drogowym i jednocześnie wprowadzając ogromny chaos na ulicach. Posługiwali się też ironią, jeśli rozumieć ją za Normanem Knoxem jako „napiętnowanie wyrażone w formie pochwały”⁹⁷. Wznoszono więc hasła „Szczęść Boże komunistom” czy „Jutro będzie lepiej”. Uliczne obrazy i efemeryczne wydarzenia wygrały walkę o pamięć, tym bardziej że stały się źródłem nowej fali graffiti i street artu w wolnej już Polsce. Każda publikacja o współczesnym polskim street artcie odwołuje się do napisów na murach z czasów II wojny światowej oraz ruchu anarchistycznego z lat 80.⁹⁸ Wystarczy zresztą przypomnieć akcję Pomarańczowej Alternatywy z 1989 roku w Warszawie zatytułowaną *Pollock potrafi*, w czasie której na ogromnym płótnie każdy malował, co chciał – ale szybko płótnem stały się wszystkie okoliczne ściany. Dziś można by tę akcję nazwać *jamem*, gdyż jej ślady żywo przypominały dzisiejsze ścianki graficiarskie. W tych trudnych dla Polaków czasach owe humorystyczne napisy i rysunki, choć nietrwałe, pozwalały na utrzymanie choć cienia pogodności. Trzeba jednak pamiętać, zgodnie z teorią konfliktu Lewisa A. Cosera, że im większy terror, tym mniejsza szansa na bunt. W najbardziej bezlitosnych systemach dyktatorskich bunt jest mniej prawdopodobny niż tam, gdzie dzięki pewnym swobodom

⁹⁵ <http://www.orangealternativemuseum.pl/#stan-wojenny-i-krasnoludki> (dostęp: 22.08.2018).

⁹⁶ Opisy akcji możemy znaleźć m.in. w książce: Waldemar „Major” Fydrych, *Żywy Mężów Pomarańczowych*, Pomarańczowa Alternatywa, Wrocław–Warszawa 2002, oraz na stronie: <http://www.orangealternativemuseum.pl> (dostęp: 22.08.2018).

⁹⁷ Norman Knox, *The Word Irony and its Context 1500–1755*, Duke University Press, Durham North Carolina 1961, s. 12.

⁹⁸ Por. Elżbieta Dymna, Marcin Rutkiewicz, *Polski street art*. Wydanie nowe, Carta Blanca, Warszawa 2012, s. 356.

prześladowani mają nadzieję na lepsze życie⁹⁹. To erozja systemu w latach 80. była warunkiem sprzyjającym rozwinięciu się tak rozległego i spektakularnego ruchu artystycznego o zabarwieniu komicznym. Podobną myśl przekazuje Leszek Kołakowski: „Tam, gdzie dopuszczalna jest nadzieja, stres w obliczu niebezpieczeństwa może być po części rozładowany przez ukazanie komicznych stron sytuacji, ale tam, gdzie już nadzieja obumarła, trudno o humor”¹⁰⁰.

Warto o tym pamiętać, obserwując pewne najbardziej konfliktowe miejsca na świecie. Właśnie street art może być barometrem stopnia konfliktu i siły władzy panującej. Wspomnę jeszcze raz mur berliński czy mur bezpieczeństwa oddzielający Izrael od Autonomii Palestyńskiej, które stały się areną rozmaitej twórczości tylko po jednej stronie¹⁰¹. Szczególnie projekt JR – *Twarzą w twarz* (*Face to Face*) z 2007 roku ma charakter niezwykle pogodny. Wielkoformatowe portrety mieszkańców po obu stronach muru przedstawiają ich twarze pokrzywione w śmiesznych grymasach. Wybałuszone oczy, wyszczerzone uśmiechy, pokazany język – ta „bitwa na miny” rozśmiesza, a przede wszystkim pociesza, ukazując podobieństwo ludzi, których polityka uczyniła wrogami. Jak zauważa Bogusław Sułkowski:

Humor pełni rolę integrującą społecznie na polach już zamkniętych dla innych sposobów perswazji, gdy na stosunkach między ludźmi ciąży sprzeczność opinii i konflikt postaw. [...] Ostrożnie, nie żądając bezwarunkowego potwierdzenia tej czy innej wartości, humor wciąga do dyskusji, stawia przeciwników w roli rozmówców¹⁰².

Groteska

Obok wszystkich wyżej wymienionych komicznych form, jakie możemy odnaleźć w street arcie, jest jeszcze jedna, której pogodność może budzić największe wątpliwości. Chodzi tu bowiem o groteskę. Charles Baudelaire napisał o niej:

⁹⁹ Jonathan H. Turner, *Struktura teorii socjologicznej*, tłum. Grażyna Woroniecka, Warszawa 2004, s. 197. O relacjach pomiędzy władzą a artystami w Polsce po 1945 roku piszę w artykule: *Od milczenia do ironii. Wizerunek aparatu władzy w sztukach plastycznych czasów Polski Ludowej*, [w:] Andrzej Chojnowski, Sebastian Ligarski (red.), *Artyści władzy – władza artystom*, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2010, s. 167–186.

¹⁰⁰ Leszek Kołakowski, *O śmiechu*, [w:] idem, *Mini wykłady o maxi sprawach. Seria II*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999, s. 35.

¹⁰¹ Dzieła największych artystów street artu – Banksy’ego, JR, Blu, niejednokrotnie posługujących się żartem dla podtrzymania pogody ducha, znajdują się przede wszystkim po stronie palestyńskiej. Nawet jeśli artyści tworzą po obu stronach muru, np. JR, to po stronie palestyńskiej pozostają one na dłużej.

¹⁰² Bogusław Sułkowski, *Zabawa. Studium socjologiczne...*, s. 217.

Śmiech prawdziwy, gwałtowny, na widok czegoś, co nie jest oznaką słabości czy nieszczęścia bliźniego. Łatwo odgadnąć, że mam tu na myśli śmiech spowodowany przez groteskę. Bajeczne twory, którym brak racji i usprawiedliwienia w kodeksie zdrowego rozsądku, wywołują w nas często wesołość szaloną, skrajną, co wyraża się w niekończących się spazmach i drgawkach śmiechu. Oczywiście jest to wyższy stopień zjawiska. Z artystycznego punktu widzenia komizm to naśladownictwo; groteska to kreacja¹⁰³.

Trzeba przyznać Baudelaire'owi rację, że groteskowe postaci spotykane na murach zachwycają niejednokrotnie kunsztem i szokują siłą wyobraźni ich autorów. Można się też zgodzić, że owe nieprawdopodobne stwory, jeśli wzbudzają śmiech, to nie ze względu na poczucie wyższości śmiejącego się nad przedmiotem śmiechu. Pytanie tylko, czy wzbudzają śmiech? Na opisanie tworów groteskowych używamy zwykle określeń: „absurdalny”, „niesamowity”, „obrzydliwy”, „potworny”, „zdeformowany”, „ekstrawagancki”, „nieludzki”¹⁰⁴. Dla Wolfganga Kaysera groteska to świat, „który stał się obcy, który się nagle przemienił, w którym przestaje obowiązywać teoria rzeczy, pojęcie osobowości, porządek historyczny, świat, który się pojawia jako absurdalny”¹⁰⁵.

Możliwe, że groteska uwydatnia to, co wykluczone, co nie mieści się w naszym porządku świata – czy przynosi jednak choć na chwilę pogodę ducha? Być może śmiech, jaki wywołuje groteska, ma w sobie, jak zauważał Baudelaire, „coś głębokiego, aksjomatycznego, pierwotnego”¹⁰⁶, dlatego rezerwujemy dla tego typu przedstawień inne reakcje – zdziwienie, zaskoczenie, podziw, ale nie śmiech. Z drugiej strony nie dopatrujemy się zwykle w grotesce żadnego poważnego przesłania, ukrytej treści, społecznego czy politycznego zaangażowania. Uznając ją za „sztukę dla sztuki”, skupiamy się na formie, podobnie jak w graffiti malowanym w *wild style*. Może dlatego nie zajmuje ona teoretyków sztuki i krytyków, w przeciwieństwie do zaangażowanej, dowcipnej i inteligentnej sztuki Banksy'ego. A przecież street art przepełniony jest takimi tworami. Niektórzy artyści celują w kunsztownej, wyrafinowanej, efektownej i zadziwiającej formie.

¹⁰³ Charles Baudelaire, *O istocie śmiechu oraz o komizmie w sztukach plastycznych*, [w:] idem, *Rozmaitości estetyczne*, tłum. Joanna Guze, Słowo / obraz / terytoria, Gdańsk 2000, s. 158.

¹⁰⁴ Por. Justin Edwards, Rune Graulund, *The Grotesque*, Routledge, London–New York 2013.

¹⁰⁵ Wolfgang Kayser, *Das Groteske, Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg–Hamburg 1957, s. 198–199, cyt. za: Janina Makota, *Dwie jakości estetyczne: naiwność i groteska*, „Estetyka i Krytyka” 2003, nr 2, online: <http://submission.pjaesthetics.uj.edu.pl/art/5/makota.pdf> (dostęp: 22.08.2018).

¹⁰⁶ Charles Baudelaire, *O istocie śmiechu...*, s. 159.

Nosbe, artysta z Francji, tworzy groteskowe przedstawienia, koncentrując się na wypracowaniu „kompozycji obsesyjnych i enigmatycznych łącząc chime-ry, twarze, rośliny i kształty organiczne” – jak czytamy na jego stronie¹⁰⁷ (il. 66).



Il. 66. Nosbe, b.t., Paryż 2017

Wijące się ciasno kształty tworzą maski, czaszki, monstra z wybaluszonymi oczami i wyszczerzonymi zębami. Mimo groźnego wyglądu giną one w płątaniu form tworzącej niezwykle dekoracyjny efekt zadziwiający biegłością techniczną i nieskrępowaną wyobraźnią. Korzenie graffiti są tu wyraźnie widoczne – przywiązanie do wyrafinowanej linii, kompozycja zapełniona po brzegi, nadmiar formy utrudniający odczytanie treści. Z kolei charakterystyczne dla twórczości austriackiego artysty o pseudonimie Nychos są obrazy stworzeń o rozwarstwionej budowie, z widocznymi wnętrzościami¹⁰⁸. Barwne, niemal fosforyzujące formy szkieletów i organów kontrastują z innym, często ciemnym

¹⁰⁷ <https://nosbe.fr/biocontact/> (dostęp: 22.08.2018).

¹⁰⁸ Nychos odwołuje się do własnej historii dziecka wychowanego w rodzinie myśliwskiej, oswojonego ze śmiercią i rozplatanym ciałem zwierzęcym. https://www.facebook.com/pg/Deinonychos/about/?ref=page_internal (dostęp: 22.08.2018).

tłem, tworząc nastrój grozy i czegoś zakazanego (il. 67). W tym świecie, jak czytamy na jego portalu:

SpongeBob ma szkielet, ludzie żyją wewnątrz królików i zawsze pod spodem czai się coś paskudnego. Naładowana wizualną adrenaliną komiksów, heavy metalu i graffiti praca Nychos odzwierciedla ogromną energię i skupienie na technice niezbędnej do produkcji prac na ogromną skalę, jaką osiągnął na ulicach¹⁰⁹.



Il. 67. Nychos, *RTG wilka*, San Francisco 2014

Groteskowe, zadziwiające stwory zwykle wywołują bardziej niepokój i poruszenie niż pogodę ducha. Są jednak artyści, którzy potrafią nadać swoim kreacjom, niecodziennym stworom, bardziej dobrotliwego charakteru, obdarzając je cechami łagodności, ciepła, wdzięku – czyli tego, co w estetyce coraz częściej nazywa się angielskim terminem *cute*¹¹⁰. Takie sympatyczne potwory (jak z Disneyowskiego filmu dla dzieci *Potwory i spółka*) pojawiają się np. w twórczości

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ O hybrydowym powiązaniu monstrem z *cuteness* zob. Maja Brzozowska-Brywczyńska, *Monstrous/Cute. Notes on the Ambivalent Nature of Cuteness*, [w:] Niall Scott (red.), *Monsters and the Monstrous: Myths and Metaphors of Enduring Evil*, Rodopi, New York 2007, s. 213–226.

Jefa Soto. Wielkookie sowy i koty, jednookie kule, włochate duchy, kroczące, uśmiechnięte skrzynki na listy czy kwitnące, obrośnięte mchem czaszki już nie straszą, ale bawią i cieszą swoją dekoracyjnością (il. 68). To Michaił Bachtin w grotesce widział nieustanny ruch form, który:

[...] zmienia się w wewnętrzny ruch samej istoty bytu, wyrażający się w przechodzeniu jednych form w drugie, w wiecznej niegotowości istnienia. W tej grze ornamentu wyczuwa się wyjątkową swobodę i lekkość fantazji artystycznej, ponadto zaś swoboda ta wywiera wrażenie wesołej, wrażenie niemal że śmiejącej się wolności¹¹¹.



Il. 68. Jeff Soto, *Sowa dla dziadka Barneya*, Richmond City 2012

¹¹¹ Michaił Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. Anna Goreń, Andrzej Goreń, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, s. 94.

Śmiać się z siebie

Poczucie humoru natomiast jest rzadkie, zakłada bowiem umiejętność osiągnięcia przez człowieka dystansu względem samego siebie, dystansu ironicznego, [...] tylko nieliczni umieją się zdobyć na samoironię, co wymaga zarówno inteligencji, jak pewnej dyscypliny emocji; jakoż na pięćdziesięciu nadętych zdarza się jeden z poczuciem humoru, taki, co nie tylko, jak każdy śmiać się potrafi, ale z samego siebie się śmiać¹¹².

Czy sztuka może śmiać się z siebie? Nowoczesna sztuka chętnie mówiła o sobie, autoteliczność była jedną z głównych cech wielu kierunków awangardowych, takich jak minimalizm czy konceptualizm. Ale czy mówiła o sobie z humorem lub ironicznie? Tylko czasami, jak w dadaizmie. Podobnie street art. Często mówi o sobie, ale rzadko się z siebie śmieje. Chętniej śmieje się z innych, zwłaszcza tych, którzy walczą z nielegalną sztuką, uważając ją za wandalizm. Słowa „wandal” i „wandalizm” stały się więc najbardziej autoironicznym elementem tej sztuki. Nick Walker, artysta z Bristolu, stworzył rozpoznawalną postać wandala-gentelmana, który w meloniku i garniturze maluje czerwonym sprayem serca albo napis *vandalism*¹¹³. Czasem jego Wandal wylewa farbę prosto z puszki, pozostawiając barwne ślady na ścianach, lub maluje linie, jeżdżąc na rowerze po ulicach. Prace Nicka Walkera są więc opowieściami o malowaniu na ścianach, a elegancki strój Wandala to ironiczny komentarz do krytyki street artu (il. 69). Jeśli ironia jest „przypisywaniem komuś lub czemuś cechy jawnie przez to zjawisko nieposiadanej”¹¹⁴ – to w pracach Walkera wskazuje na nią niezgodność pomiędzy naszym rozumieniem wandala i gentelmana. Podobnie jest w pracy artysty z Londynu, Bena Eine, który zajmujący całą ścianę napis *vandalism* wykonał za pomocą eleganckiego czarno-białego liternictwa.

Ukrytym poziomem ironii w street arcie jest jednak krytyka tych, którzy nie znają się na sztuce. W takiej tematyce celuje Banksy, którego częstym bohaterem jest „bezbarwny człowiek” usuwający graffiti (np. zmywający rysunki z Lascaux). W Nowym Orleanie stworzył on serię szablonów przedstawiających Grey Ghosta („szarego ducha”), który zamalowuje szarą farbą naścienne malunki. Pierwowzorem Grey Ghosta jest Fred Radtke, założyciel organizacji Operation Clean Sweep: Education & Development (OCS Ed. & Dev.), której misją od 1995 roku jest usuwanie graffiti ze ścian domów w Nowym Orleanie. Akcja Banksy’ego jest więc konkretną bitwą o istnienie w przestrzeni miejskiej sztuki i świadomość jej wartości. Poprzez ironiczne odwrócenie Banksy udowadnia, że to Grey Ghost jest wandalem¹¹⁵.

¹¹² Leszek Kołakowski, *O śmiechu...*, s. 30.

¹¹³ <http://www.theartofnickwalker.com/street> (dostęp: 22.08.2018).

¹¹⁴ Bohdan Dziemidok, *O komizmie...*, s. 83.

¹¹⁵ Organizacja, opisując swą misję, powołuje się przede wszystkim na teorię „wybitych szyb”. Na oficjalnej stronie czytamy: „Nieświadome skojarzenie graffiti i bardziej



Il. 69. Nick Walker, szablon, Paryż

Wracając jednak do autoironii, w której „refleksja autora skierowana [jest] przeciwko samemu sobie, jest konsekwencją niszczenia iluzji dotyczącej podmiotu wypowiedzi jako wyraziciela prawdy”¹¹⁶ – jednym z niezliczonych przykładów może być praca Escifa zatytułowana *Gentryfikacja*. Przedstawia ona młode-

poważnych przestępstw powoduje spadek wartości nieruchomości, spowalnia rozwój firm i zniechęca do turystyki. Wandalizm graffiti ma również negatywny wpływ na architekturę” za: <http://www.operationcleansweepnola.com/> (dostęp: 30.11.2018). Nowy Orlean rzeczywiście jest terenem działalności ogromnej ilości nielegalnych graffitiarzy, jednakże rozumienie graffiti (oraz street artu) w ten sposób jest w drugim dziesięcioleciu XXI wieku zupełnym nieporozumieniem. Uznanie obu tych aktywności za sztukę oraz ich popularność przyczynia się raczej do gentryfikacji, napędza turystykę i przysparza miastom sporo korzyści. Nie trzeba udowadniać, że dla wielu młodych ludzi na świecie Nowy Orlean stał się znany nie dzięki jego historii, muzyce czy kataklizmowi, ale dzięki pracom Banksy’ego, które choć nie istnieją już fizycznie w mieście, to wciąż funkcjonują w internecie. Por. George L. Kelling, Catherine M. Coles, *Fixing Broken Windows: Restoring Order And Reducing Crime In Our Communities*, Touchstone, New York 1997, wydanie polskie: George L. Kelling, Catherine M. Coles, *Wybite szyby: jak zwalczyć przestępczość i przywrócić ład w najbliższym otoczeniu*, tłum. Bolesław Ludwiczak, Media Rodzina, Poznań 2000.

¹¹⁶ Zofia Mitosek, *Co z tą ironią*, Słowo / obraz / terytoria, Gdańsk 2013, s. 358.

go człowieka, który maluje uśmiech na czarnej kuli, ta zaś uderza jak w zabawce w kolejne kule na stojaku, przy czym ostatnia rujnuje dom. Ten gorzki żart to obrazowy komentarz do dzisiejszej sytuacji, w której street art winduje ceny domów, a nawet całych dzielnic, wyrzucając z nich biedniejszych mieszkańców. Autoironicznym humorem zdystansowanym do efemerycznej sztuki street artu cechuje się praca Levaleta – zdjęcie dwu osób przyklejone na ścianie nad metalowym przedmiotem wyposażonym w zęby, przypominającym niszczarkę. Pod nim spływają pocięte paski papieru, a osoby na fotografii trzymają się wystającego elementu na ścianie, jakby broniąc się przed unicestwieniem. Ich los jednak wydaje się nieuchronny, tak jak nieuchronne jest zniszczenie „papierowej sztuki na ulicy”.

Jak zauważa Michał Głowiński, ironia jest „dziedzina mówienia ryzykownego”, gdyż zakłada wysiłek odbiorcy zmierzający do zrozumienia, a to może prowadzić do niepowodzenia¹¹⁷.

Pojmowanie dosłowne wypowiedzi o wyraźnych intencjach ironicznym (także zresztą wtedy, gdy są one ukryte) prowadzi na manowce, staje się przyczyną nieporozumień. Wynikają one z nieznamości kodu lub z braku obycia z danym stylem, czasem są następstwem nieznamości kontekstu, zdarza się jednak, że stanowią pochodną złej woli¹¹⁸.

Tym bardziej autoironia trudna jest często do uchwycenia bez znajomości artysty i jego twórczości. Wiele dialogów albo konfrontacyjnych potyczek rozgrywa się między artystami w przestrzeni miejskiej, i choć ich efekt jest dla nas widoczny, a nawet nas śmieszy, nie jesteśmy jednak w stanie odtworzyć ich źródeł i w pełni zrozumieć ich sensu. Susan Hansen i Dany Flynn od kilku lat obserwują i dokumentują dialog, jaki toczy się na ulicy w jednym konkretnym miejscu na ścianie marketu przy Turnpike Lane w Londynie, gdzie stale dopisywane, zamalowywane, odtwarzane i przerabiane są prace wielu artystów, a dialog ten niejednokrotnie cechuje ironia¹¹⁹. Gdy skuto z tej ściany pracę Banksy’ego *Slave labour* (przedstawiającą chłopca szyjącego na maszynie brytyjskie chorągiewki) i sprzedano na aukcji, w tym miejscu pojawił się prostokąt zaznaczony przerywaną linią ze znakiem nożyczek. Obok zaś namalowano znak „Uwaga! Złodzieje!”. Nie rozpoznamy ironii i nie będziemy się śmiać, jeśli nie znamy historii tego miejsca.

¹¹⁷ Michał Głowiński, *Ironia jako akt komunikacyjny*, [w:] Michał Głowiński (red.), *Ironia, Słowo / obraz / terytoria*, Gdańsk 2002, s. 9.

¹¹⁸ *Ibidem*, s. 11.

¹¹⁹ Susan Hansen, Danny Flynn, „*Darling Look! It’s Banksy*”, *Viewers’ Material Engagement with Street art and Graffiti*, [w:] Agnieszka Gralińska-Toborek, Wioletta Kaziemierska-Jerzyk (red.), *Aesthetic Energy of the City. Experiencing Urban Art & Space*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, s. 13–115.

Humorysta, ironista i satyryk

Krytyka, jak pisze Marquard, jest dla pogodności sztuki niebezpieczna, bo wini ją za ucieczkę „od owego absolutnie poważnego zadania, przed którym [...] nie wolno się uchylać: przed rzekomym, i totalnym pensum, by smutne stosunki obracać ku lepszemu, ku najlepszemu, a więc działać na rzecz poprawy świata”¹²⁰. I tak krytyka chce „sztukę przywołać z powrotem do powagi, pociągnąć ją do odpowiedzialności, wypędzić z niej ducha pogody nieufnym pytaniem, jaki jest jej stosunek do tego absolutnego zadania”¹²¹.

I rzeczywiście duża część street artu przejawia swe zaangażowanie w poprawianie świata, który nierzadko krytykuje. Jeśli czyni to w sposób dowcipny, ironia i humor przeistaczają się w satyrę, która dosłownie i wprost ośmiesza swój obiekt, jest krytyczna, demaskatorska, piętnująca. Maria Gołaszewska zauważa, że „satyra ma charakter śmiechu nie radosnego, lecz wyśmiewania, drwiny, ośmieszania. [...] Drwimy z tego, co negatywne, co oceniane jest jako zło, błąd, przywara”¹²².

Taki jest szablon Banksy’ego przedstawiający królową Wiktorię siedzącą okrakiem na głowie leżącej dziewczyny. Czarne długie buty na szpilkach dodatkowo podkreślają erotyczny charakter tej pracy i plasują ją na granicy satyry i sarkazmu, który może zadziwiać beczelnością i dosłownością, ale też coraz mniej śmieszny.

Artyści przyjmujący postawę satyryczną konsekwentnie i bezkompromisowo walczą z tym, co uznają za złe. Ironiści z dystansem i poczuciem wyższości negatywnie odnoszą się do obiektów swej krytyki. Czasem można uznać ich ironię za serdeczną, gdy wyczuwamy, że oscylują pomiędzy ośmieszaniem a sympatią do przedmiotu ironii¹²³. Obok nich jednak w sztuce ulicy znajdujemy tych najpogodniejszych, których możemy nazwać humorystami. „O ile ironista odmawia uznania sprzecznego z jego przekonaniami porządku rzeczy, o tyle humorysta akceptuje przeciwieństwa i przypadkowość. Estetyka wolności humoru przeciwstawia się zasadzie ironicznego krytycyzmu”¹²⁴.

Głównym celem humorysty jest wywołanie naszego uśmiechu, przejawu akceptacji. Humor kojarzony jest z optymizmem, wyrozumiałością, bezinteresownością¹²⁵. Bolesław Prus opisał tę postawę następująco:

Humorysta w wielkim stylu niczego nie usiłuje zdobyć, nikogo nie nawraca i nikomu nie ulega, a raczej obserwuje wszystkich i wszystko z pobłażliwym spokojem.

¹²⁰ Odo Marquard, *Aesthetica i anaesthetica...*, s. 92.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² Maria Gołaszewska, *Śmieszność...*, s. 23.

¹²³ Por. Zofia Mitosek, *Co z tą ironią...*, s. 358.

¹²⁴ *Ibidem*, s. 361–362.

¹²⁵ Maria Gołaszewska, *Śmieszność...*, s. 21.

Humorysta w wielkim stylu nie uznaje żadnych dogmatów, nie uważa nic za konieczne ani za niemożliwe, tylko za prawdopodobne...¹²⁶

Gdy ironista i satyryk podkreśla swą obecność w przestrzeni publicznej, uznając swoje prawo do używania jej w celu przekonania innych do swojego poglądu lub potwierdzenia go, humorysta dzieli się swoim spostrzeżeniem, nie wymagając trwałej zmiany czyjegoś myślenia czy działania. Można za Cassirerem stwierdzić, że komiczny street art, jak i pisarstwo komediowe posiadają „zdolność widzenia sympatycznego. Dzięki tej umiejętności potrafi przyjmować życie ludzkie z wszystkimi jego brakami i słabościami, z jego szaleństwami i grzechami”¹²⁷. Marquard zauważa, że „humor to forma pojednawcza, taka, która z rzeczywistością zawiera pokój, ironia natomiast, jako siła wywrotowa, właśnie z rzeczywistością nie paktuje”¹²⁸. Humorysta tworzy dzieła komiczne, a więc estetyczne, a nie polityczne, zmieniając wygląd i sposób postrzegania miasta.

Nawet jeśli artysta stara się być raczej humorystą niż satyrykiem, to często specjaliści od sztuki i od przestrzeni publicznej, upatrując w ich twórczości buntu, którego sami nie są w stanie podjąć, odbierają jej pogodność. Dręczącymi pytaniami w stylu: „Czy to aby na pewno sztuka?” lub „Po co taka sztuka?” nakłaniają do powagi. Trzeba naprawdę dużego poczucia humoru i wyrozumiałości dla świata, by spełniając wymagania krytyków sztuki, uchronić się od propagandy bądź osądu. Trzeba też pogody ducha, by bez zadawania takich pytań cieszyć się tym, co się widzi. Pamiętając zaś, że dla humoru najbardziej zabójcza jest analiza, na tym zakończę dalszy rozbiór pogodności street artu. Tym bardziej, że nie można stanowczo stwierdzić, iż to ona jest istotą owej sztuki. Niestety nie – pogodność pozostaje tylko niewielką częścią street artu, którą należy się cieszyć, ale jednocześnie uważać, by jej nie spłoszyć.

¹²⁶ Bolesław Prus, *Słówko o krytyce pozytywnej (Poemat realistyczny w 6 pieśniach)*, „Kurier Codzienny” 1890, nr 310, cyt. za: Bohdan Dziemidok, *O komizmie...*, s. 117.

¹²⁷ Ernst Cassirer, *Esej...*, s. 250. Choć prawdopodobnie Cassirer większości prac street artu nie uznałby za sztukę, poddałby je bowiem osądowi smaku, aby odróżnić „prawdziwe dzieło sztuki od tych innych nieautentycznych wytworów, które w istocie są bawidełkami albo w najlepszym razie «zaspokojeniem popytu na rozrywkę»”. *Ibidem*, s. 270.

¹²⁸ *Zamiast posłowania. Śmiech jest małą teodyceą. Odo Marquard w rozmowie ze Steffenem Dietzschem*, [w:] Odo Marquard, *Apologia przypadkowości...*, s. 152.

ZAKOŃCZENIE

Latem 2017 roku wybrałam się do Londynu, by zrobić kilka fotografii na użytek tej książki. Na lotnisku im. Fryderyka Chopina w Warszawie weszłam do McDonalda – jedynej restauracji, jaką można tam znaleźć – usiadłam przy stoliku i zobaczyłam, że wewnątrz zdobi fototapeta przedstawiająca ściany starych kamienic zapelnione graffiti. Pomyślałam wtedy, że piszę tę książkę o dobrych kilkanaście lat za późno. Gdy jako historyk sztuki i estetyk zaczęłam interesować się graffiti wiele lat wcześniej, jawiło mi się ono jako coś buntowniczego, walecznego i bezkompromisowego, nowatorskiego w czasach kryzysu sztuki i rozkwitu kultury wyczerpania. Każdy bunt może być jednak skonsumowany. I tak się stało z graffiti, czego dosłownym przykładem jest dla mnie wystrój baru szybkiej obsługi. Nie znaczy to jednak, że nie warto o nim pisać, wręcz przeciwnie, wydaje mi się, że tym bardziej zasługuje ono na obserwację z punktu widzenia estetyki. Oto nie mam już wątpliwości, że chodzi przede wszystkim o twórczość, a nie postawę, manifestację poglądów, społeczną zmianę¹. Wielu prekursorów graffiti i street artu, a także obserwatorów tego ruchu może się dziś czuć rozczarowana jego komercyjnym sukcesem i ogólnościową popularnością, która stępiła jego krytyczne ostrze i pozbawiła go mocy.

Graffiti samodefiniujące się jako sztuka łamie bowiem jedną ze swoich kanonicznych zasad, jaką jest brak identyfikacji z jakimkolwiek „gotowym” i zastanym układem porównawczego odniesienia oraz z jakimkolwiek „gotowym” i zastanym systemem reguł interpretacyjnych. Graffiti godzące się na to, aby patrzeć na nie *jak* na sztukę (lub wręcz zabiegające o taką optykę patrzenia), przystaje automatycznie na to, że będzie interpretowane i oceniane przez pryzmat pytania o ryzyko artystyczne, nie zaś – o ryzyko społeczne².

¹ Minna Valjakka proponuje w ogóle zamienić określenia „public art” i „urban art” na termin „urban creativity”, uzasadniając to wszelkimi rodzajami aktywnościami miejskimi, jak właśnie tworzenie ogródków, które nie noszą znamion sztuki. Minna Valjakka, *Urban Creativity and Engagement: the Value of Non-art?* Referat wygłoszony na konferencji „Urban Art: Creating the Urban with Art” w Berlinie na Uniwersytecie Humboldta w 2016 roku.

² Rafał Drozdowski, *Obraza na obrazy. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006, s. 108.

Skoro jednak na graffiti można już patrzeć jak na sztukę i zapoczątkowało ono nowy nurt zwany street artem – może to właśnie jest najlepszy moment, by zajęli się nim badacze kultury wizualnej i estetycy, a za chwilę także historycy sztuki. I choć już za późno na analizowanie graffiti i street artu jako antysystemowej broni, a za wcześnie, by tworzyć klasyfikacje i zarysy dziejów, to jest to dobry moment, by zarejestrować nasze (tzn. odbiorców) aktualne wrażenia i refleksje związane ze sztuką, która wyszła nam na spotkanie.

Rezygnując z podsumowywania tego, o czym w tej książce pisałam, chciałabym zwrócić uwagę na pewne jednostkowe zjawisko, małą odnózkę, która wyrosła gdzieś z pnia graffiti i spełnia nadzieje, jakie wcześniej w graffiti pokładano. Otóż wspomniana podróż do Londynu zaowocowała odkryciem niezwykłego miejsca w słynnej ze street artu dzielnicy Shoreditch. Idąc śladami kolejnych street artowych realizacji, dotarłam aż do Pedley Street, gdzie po przejściu pod kolejowym wiaduktem zaskoczyła mnie uchylona furtka w płocie, a na niej napis: Nomadic Community Gardens. Określenie *community* zachęcało do wejścia. Ku mojemu zdumieniu za drzwiami ujrzałam nie angielski ogród z przyszytych trawnikami, ale porośnięte roślinnością skupisko najdziwniejszych przedmiotów i skleconych z różnych odpadów małych altanek przypominających pracownicze ogródki działkowe z czasów PRL-u (il. 70). Roch Sulima, opisując ich fenomen, wymienił kilka zasad, jakimi rządzi się przestrzeń działek:

[...] a) zasada, iż „rzeczy szukają miejsca”, b) zasada, iż „wszystko się przyda”, c) zasada „zrób to sam”. W planie estetycznym są skorelowane z tymi zasadami m.in.: a) estetyka „nieprzystawalnych tworzyw”, b) estetyka „dziecięcego pokoju”, c) estetyka „piękna użytecznego”³.

To wszystko zaobserwować można w Nomadic Community Gardens, ale jest jedna podstawowa różnica. Londyński ogród jest rzeczywiście wspólnotowy, nikt tu nie grodzi swojego terytorium i nie wytycza własnych ścieżek. Tu przestrzeń jest wspólna, domki otwarte, a ich funkcje nakierowane na wszystkich użytkowników. Można tu usiąść, zjeść coś, napić się kawy, dokonać wymiany butów, roweru, słoików z przetworami własnej roboty, co więcej, można wziąć je sobie, nie zostawiając nic w zamian. W jednej z altanek znalazłam nawet worek ze starymi kostiumami karnawałowymi. Częścią ogrodu jest asfaltowe boisko do koszykówki, zamknięte ścianą pełną graffiti. W różnych miejscach stoją rzeźby ze starych opon albo kawałków drewna, wykorzystane po raz drugi tablice ogłosze-

³ Roch Sulima, *Między rajem a śmietnikiem. Smutek warzywnych ogródków*, [w:] idem, *Antropologia codzienności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2000, s. 28. Wszystkie te zasady nie wymagają chyba wyjaśnień oprócz zasady „dziecięcego pokoju”, która według Sulimy polega na tym, iż praca staje się zabawą, a ozdoba czymś użytecznie funkcjonalnym. *Ibidem*, s. 31.

niowe, dziecięce zabawki, ławki i stoliki skłcone z czego się da. Prowizoryczność, spontaniczność i wolność tego miejsca przywołuje na myśl subkulturę hippisów. Nie ma tu jednak żadnej dominującej estetyki i choć wszędzie widać napisy graffiti i inne prace street artu, to najbardziej rzucającym się w oczy elementem tej przestrzeni jest roślinność, wyrastająca z przeróżnych skrzynek, pojemników, donic, nieujawniająca bynajmniej działań kontrolującej ręki ogrodnika. Jednocześnie ogród ma swój porządek i organizację, co odróżnia go od dzikich pól namiotowych czy squatów⁴.



Il. 70. Nomadic Community Gardens, widok z wiaduktu, Londyn 2017

Nomadic Community Gardens, jak możemy przeczytać na tablicy informacyjnej, powstały w 2015 roku jako projekt autorstwa Jamesa Wheale'a i Juniora Mtonga. Przyświecała im idea zagospodarowania nieużytku i stworzenia społecznej przestrzeni, która zachęcałaby lokalnych użytkowników do różnego rodzaju aktywności. Wszystko, co w tej przestrzeni powstało, jest tymczasowe, możliwe do szybkiego rozmontowania i przetransportowania. Sadzi się tu warzywa, hoduje pszczoły, organizuje warsztaty i pozwala artystom street artu tworzyć bez pozwoleń i sankcji. Autorzy projektu mają nadzieję, że idea ogrodów rozprzestrzeni się na wielu miejskich nieużytkach.

Jeśli więc gdzieś można szukać spełnienia idei przestrzeni wspólnej, wolnej od komercji i systemów władzy, to właśnie w Nomadic Community Gardens. I choć

⁴ Jak np. opisywany w rozdziale III nieistniejący już squat Curvy-Brache w Berlinie.

sztuka jest tu nieodłącznym elementem, nie poddaje się ona ocenie estetycznej czy artystycznej, gdyż rezygnuje ze swej dominacji, wyjątkowości, oryginalności, smaku – ogród ten bowiem jest całością, której nie należy rozdzielać. Całością, która nie nosi znamion wartości estetycznej czy artystycznej. Tu powracamy do etnologii i socjologii, które jako pierwsze zainteresowały się ruchem graffiti. Estetyka dla tych dyscyplin może być tylko „nauką pomocniczą”. Dlatego, choć wizyta w Nomadic Community Gardens dostarczyła mi wielu przyjemności, cieszę się, że street art, nawet ten „robiący karierę” i „sprzedający się w mainstreamie”, daje nam sztukę – przedmiot do analizy i przeżycia – a nie jest tylko owocem nieograniczonej kreatywności, przynoszącym satysfakcję przede wszystkim twórcy.

BIBLIOGRAFIA

- Aaron Rose, b.t., [w:] *Beautiful Losers. Contemporary Art and Street Culture* [katalog wystawy], Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2007.
- Abarca Javier, *El arte urbano como agente facilitador de los procesos de gentrificación*, [w:] Blanca Fernández Quesada, Jesús-Pedro Lorente (red.), *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana*, Prenes Universitarias de Zaragoza, Zaragoza 2009, s. 53–64.
- Abarca Javier, *From Street Art to Murals: What Have We Lost?*, „Street Art & Urban Creativity Scientific Journal” 2016, t. 2, s. 60–67.
- Adorno Theodor W., *Czy sztuka jest zabawą*, [w:] idem, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. Krystyna Krzemień-Ojak, PIW, Warszawa 1990, s. 287–294.
- AlSaiyad Nezar, *Cinematic Urbanism: A History of the Modern from Reel to Real*, Routledge, London 2006.
- Armstrong Justin, *The Contested Gallery: Street Art, Ethnography and the Search for Urban Understandings*, „AmeriQuests” 2005, t. 2, nr 1.
- Ashmore Jerome, *Some Differences between Abstract and Non-Objective Painting*, „Journal of Aesthetic” 1954–55, t. XIII, s. 485–495.
- Augé Marc, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. Roman Chymkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.
- Bachtin Michaił, *Czas i przestrzeń w powieści*, „Pamiętnik Literacki” 1974, t. 65/4, s. 273–311.
- Bachtin Michaił, *Twórczość Franciszka Rabelais’ego a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. Anna Goreń, Andrzej Goreń, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.
- Bacińska Małgorzata, *Casus kiczu we współczesnych sztukach plastycznych*, „Estetyka i krytyka” 2011, nr 21, s. 9–24.
- Bandura Agnieszka, *W oparach humoru – przedmiot surrealistyczny*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2015, nr 19, s. 114–127.
- Bartmiński Jerzy (red.), *Konotacja*, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1988.
- Battersby Matilda, *Rare Interview with Urban Artist Princess Hijab*, „Independent” 2011, 16.06., online: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/rare-interview-with-urban-artist-princess-hijab-2297761.html> (dostęp: 22.08.2018).
- Baudelaire Charles, *O istocie śmiechu oraz o komizmie w sztukach plastycznych*, [w:] idem, *Różnorodności estetyczne*, tłum. Joanna Guze, Słowo / obraz / terytoria, Gdańsk 2000, s. 149–166.
- Baudrillard Jean, *Kool Killer albo bunt znaków*, [w:] idem, *Wymiana symboliczna i śmierć*, tłum. Sławomir Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2007.
- Beaty Bart, *Komiks kontra sztuka*, tłum. Marek Cieślík, Aneta Kaczmarek, Timof Comics, Warszawa 2013.

- Bell Bethan, *Street Art: Crime, Grime or Sublime?*, BBC News, 16.12.2016, online: <http://www.bbc.com/news/uk-england-38316852> (dostęp: 22.08.2018).
- Belting Hans, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. Mariusz Bryl, Kraków 2007.
- Białostocki Jan (red.), *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, PWN, Warszawa 1985.
- Białostocki Jan, *Sposoby przedstawiania czasu w sztukach wizualnych*, [w:] idem, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Cykl drugi*, PWN, Warszawa 1987.
- Bieszczad Lilianna, *Kryzys pojęcia sztuki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003.
- Biskupski Łukasz, *Prosto z ulicy. Sztuki wizualne w dobie mediów społecznościowych i kultury uczestnictwa*, Fundacja Bęc Zmiana, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2017.
- Blanché Ulrich, *Street Art and Related Terms – Discussion and Working Definition*, „Street Art & Urban Creativity Scientific Journal” 2015, t. 1 nr 1, s. 32–39.
- Boehm Gottfried, *O hermeneutyce obrazu*, [w:] idem, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Anna Pieczyńska-Sulik, Universitas, Kraków 2006, s. 144–171.
- Boehm Gottfried, *Pierwsze spojrzenie. Dzieło sztuki – estetyka – filozofia*, [w:] idem, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Anna Pieczyńska-Sulik, Universitas, Kraków 2006, s. 31–45.
- Bogunia-Borowska Małgorzata, *Fotospołeczeństwo. Społeczno-kulturowe konteksty dyskursu o społeczeństwie*, [w:] Małgorzata Bogunia Borowska, Piotr Sztompka (red.), *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012, s. 43–80.
- Bohrer Karl Heinz, *Nagłość. Chwila estetycznego postrzeżenia*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005.
- Bolecki Włodzimierz, *Realistyczny i poetycki model prozy narracyjnej*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1981, nr 6 (60), s. 64–82.
- Braun Maximilian, *5 Wealthiest Street Artists Who Know How To Earn Their Living*, „Widewalls”, 28.02.2014, online: <https://www.widewalls.ch/5-wealthiest-street-artists/> (dostęp: 22.08.2018).
- Brighenti Andrea Mubi, *Walled Urbs to Urban Walls – and Return? On the Social Life of Walls*, [w:] Andrea Mubi Brighenti (red.), *The wall and the city / Il muro e la città / Le mur et la ville*, Professional Dreamers, Trento 2006.
- Bruce Kevin, *The Murals of John Pugh: Beyond Trompe l’Œil*, Ten Speed Press, Berkeley 2006.
- Bubner Rüdiger, *Doświadczenie estetyczne*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005.
- Bugaj Ewa, Kowalski Andrzej P. (red.), *Estetyka w archeologii. Antropomorfizacja w pradziejach i starożytności*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.
- Buławac Agnieszka, *Moja ściana: dekoracja czy subwersja. O sztuce w mieście rozmawiamy z artystami ulicy*, [w:] Kamila Kamińska (red.), *Sztuka mojej ulicy: Społeczny wymiar street artu*, Stowarzyszenie Edukacji Krytycznej, Wrocław 2014, online: http://archiwum.klamra.org/sites/klamra/files/streetart_12-01-2.pdf (dostęp: 22.08.2018).
- Burckhardt Titus, *Art of Islam: Language and Meaning*, World Wisdom, Bloomington 2009.
- Bürger Peter, *Teoria awangardy*, tłum. Jadwiga Kita-Hubert, Universitas, Kraków 2006.

- Caillois Roger, *Gry i ludzie*, tłum. Anna Tatarkiewicz, Maria Żurowska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1997.
- Caillois Roger, *Żywioł i ład*, tłum. Anna Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1973.
- Campos Ricardo, *Youth, Graffiti, and the Aestheticization of Transgression*, „Social Analysis” 2015, t. 59, nr 3, s. 17–40.
- Carroll Noël, *Filozofia sztuki masowej*, tłum. Mirosław Przyłipiak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Gdańsk 2011.
- Cassirer Ernst, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, tłum. Anna Staniewska, Czytelnik, Warszawa 1998.
- Chabros Ewa, Kmita „Patyczak” Grzegorz, *Graffiti w PRL*, Instytut Pamięci Narodowej, Wrocław 2011.
- Chiappori Alessandra, *Quattro Chiacchiere Con Opiumme: tra arte, emozioni, sogni, poesia e bellezza*, „Art in Time” 2014, 11.11., online: http://www.acontrainte.it/wp-content/uploads/2016/03/2014_11_b.pdf (dostęp: 22.08.2018).
- Chmielowski Benedykt, *Nowe Ateny albo Akademia wszelkiej sciencyi pełna, na różne tytuły iak na classes podzielona, mądrym dla memoriału, idiotom dla nauki, politykom dla praktyki, melancholikom dla rozrywki erygowana*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966.
- Chrzanowski Tadeusz, *Ikonologia wedle Cesare Ripy*, „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 2, s. 12.
- Clarke David B. (red.), *The Cinematic City*, Routledge, London–New York 1997.
- Cockcroft Eva, Pitman Weber John, Cockcroft James, *Toward a People's Art: The Contemporary Mural Movement*, University of New Mexico Press, Albuquerque 1998.
- Cox David, *Sign Wars. The Culture Jammers Strike Back!*, UoM Custom Book Centre 2010.
- Culler Jonathan, *Teoria literatury. Bardzo krótkie wprowadzenie*, tłum. Maria Bassaj, Prószyński i S-ka, Warszawa 1998.
- Danto Arthur Coleman, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, tłum. Mateusz Salwa, Universitas, Kraków 2013.
- Danto Arthur Coleman, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum. Leszek Sosnowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006.
- Dickie George, *Czym jest sztuka? Analiza instytucjonalna*, [w:] Maria Gołaszewska (red.), *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, t.1, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1984, s. 9–30.
- Dragostinova Theodora, *Empty Fountains: Communist-Era Monuments Revisited*, „Origins: Current Events in Historical Perspective”, 11.04.2014, online: <http://origins.osu.edu/connecting-history/1142014-empty-fountains-communist-era-monuments-revisited> (dostęp: 02.12.2018).
- Drozdowicz Jarema, *Perła w Koronie. Rzecz o Banksym*, [w:] Agnieszka Cybal-Michalska, Paulina Wierzba (red.), *Dyskursy kultury popularnej w społeczeństwie współczesnym*, Impuls, Kraków 2012, s. 49–58.
- Drozdowski Rafał, *Obraza na obrazy. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006.
- Dymna Elżbieta, Rutkiewicz Marcin, *Polski street art. Wydanie nowe*, Carta Blanca, Warszawa 2012.
- Dziamski Grzegorz, *Szkice o nowej sztuce*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984.

- Dziemidok Bohdan, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.
- Dziemidok Bohdan, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, Słowo / obraz / terytoria, Gdańsk 2012.
- Eco Umberto, *Nieobecna struktura*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.
- Eco Umberto (red.), *Historia brzydoty*, Rebis, Poznań 2007.
- Edwards Justin, Graulund Rune, *The Grotesque*, Routledge, London–New York 2013.
- Elzenberg Henryk, *Pisma estetyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1999.
- Emmerling Leonhard, *Jean-Michel Basquiat: 1960–1988*, Taschen, Köln 2003.
- Eng Karen, *The Beauty of Calligraphy, the Power of Street Art: We Watch eL Seed Create 'Calligraffiti'*, TED blog, online: <http://blog.ted.com/el-seed-uses-calligraffiti-to-transcend-language/> (dostęp: 02.12.2018).
- Fairey Shepard, *The Art of D*Face: One Man & His Dog*, Laurence King Publishing, London 2013.
- Featherstone Mike, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, [w:] Ryszard Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 299–334.
- Ferrell Jeff, *Foreword. Graffiti, Street Art and Politics of Complexity*, [w:] Jeffrey Ian Ross (red.), *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, Routledge, Oxon–New York 2016.
- Filipiak Ewa, *Funkcje języka*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy, Studia Pedagogiczne” 1994, z. 27, nr 10, s. 35–47.
- Fiske John, *Zrozumieć kulturę popularną*, tłum. Katarzyna Sawicka. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.
- Frąckiewicz Sebastian, *Murmistrz. Escif i jego zaangażowany street art*, „Polityka” 2015, 03.02., online: <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/ludzieistyle/1607709,1,escif-i-jego-zaangazowany-street-art.read> (dostęp: 02.12.2018).
- Frąckiewicz Sebastian, *Żeby było ładnie – rozmowy o boomie i kryzysie street artu w Polsce*, Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2015.
- Fry William jr., *Introduction: Humor, Psyche, Society*, [w:] Arthur Asa Berger, *An Anatomy of Humor*, Transaction Publishers, New Brunswick–London 1998.
- Frye Northrop, *Mit: fikcja i przemieszczenie*, „Pamiętnik Literacki” 1969, nr 60/2, 283–302.
- Fydrych Waldemar ps. „Major”, *Żywoty Mężów Pomarańczowych*, Pomarańczowa Alternatywa, Wrocław–Warszawa 2002.
- Ganz Nicolas, *Street Messages*, Dokument Press, Arsta 2015.
- Gąsowski Paweł, *Wprowadzenie do kognitywnej poetyki komiksu*, Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2016.
- Genette Gérard, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. Tomasz Stróżyński, Aleksander Milecki, Słowo / obraz / terytoria, Gdańsk 2014.
- Ghyka Matila C., *Złota liczba. Rytuały i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej*, tłum. Ireneusz Kania, Universitas, Kraków 2006.
- Gillan Audrey, *Pablo Delgado's Small World*, „The Guardian” 2011, 17.08., online: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/aug/17/pablo-delgado-small-world> (dostęp: 02.12.2018).

- Glaser Katja, *The 'Place to Be' for Street Art Nowadays is no Longer the Street, it's the Internet*, „Street Art & Urban Creativity Scientific Journal” 2015, t. 1, nr 2, s. 6–13.
- Głowiński Michał (red.), *Ironia, Słowo / obraz / terytoria*, Gdańsk 2002.
- Gołaszewska Maria, *Śmieszność i komizm*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1987.
- Golden Jane, Rice Robin, Pompilio Natalie, *More Philadelphia Murals and the Stories They Tell*, Temple University Press, Philadelphia 2006.
- Golinowska Karolina, *Narracje sztuki w kulturze płynności*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2014.
- Graffiti Goes East. 1990–2012*, Concrete / Whole City, Warszawa 2013.
- Gralińska-Toborek Agnieszka, „All my city in graffiti” – czyli bombardowanie przestrzeni miejskiej, [w:] Krystyna Wilkoszewska (red.), *Czas przestrzeni*, Universitas, Kraków 2008, s. 37–46.
- Gralińska-Toborek Agnieszka, *Art of Serenity. Aesthetic Function of Humour in Street Art*, [w:] Ulrich Blanché, Ilaria Hoppe (red.), *Urban Art: Creating the Urban with Art. Preseedings of the International Conference at Humboldt-Universität zu Berlin 15–16 July*, 2016, Urbancreativity.org, Lisbon 2018, s. 73–80.
- Gralińska-Toborek Agnieszka, *Reklama jako alegoria współczesna – przyczynek do estetyki stosowanej*, [w:] Ewa A. Jagiello, Paweł Schmidt (red.), *Kultura i rynek. Interdyscyplinarne szkice humanistyczne*, e-naukowiec, Lublin 2013, online: http://e-naukowiec.eu/wp-content/uploads/2013/10/Kultura_i_rynek.pdf#page=13 (dostęp: 02.12.2018).
- Gralińska-Toborek Agnieszka, *Street art – współczesne formy 'ut pictura poesis'*, [w:] Dąnuta Bieńkowska, Anna Lenartowicz (red.), *Tajemnice rozwoju*, Archidiecezjalne Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 2009, s. 107–117.
- Gralińska-Toborek Agnieszka, *Transmedialne strategie street artu – obrona czy utrata tożsamości?*, [w:] Tomasz Załuski (red.), *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź 2010, s. 180–188.
- Gralińska-Toborek Agnieszka, Wioletta Kazimierska-Jerzyk, *Doświadczenie sztuki w przestrzeni miejskiej. Galeria Urban Forms 2011–2013 / Experience of Art in Urban Space. Urban Forms Gallery 2011–2013*, tłum. Marta Koniarek, Biblioteka / Fundacja Urban Forms, Łódź 2014.
- Grape Wolfgang, *The Bayeux Tapestry*, Prestel, Munich–New York 1994.
- Greenberg Clement, *Awangarda i kicz*, [w:] idem, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, tłum. Grzegorz Działowski, Maria Śpik-Działowska, Universitas, Kraków 2006, s. 3–18.
- Gregorowicz Ryszard, Waloch Jacek (red.), *Polskie mury. Graffiti. Sztuka czy wandalizm*, Comer, Toruń 1991.
- Gröndahl Mia, *Gaza Graffiti. Messages of Love and Politics*, The American University in Cairo Press, Cairo–New York 2009.
- Gröndahl Mia, *Revolution Graffiti: Street Art of the New Egypt*, The American University in Cairo Press, Cairo 2012.
- Hall Edward T., *Ukryty wymiar*, tłum. Teresa Hołowska, PIW, Warszawa 1978.
- Hansen Susan, Flynn Danny, „Darling Look! It's A Banksy!”. *Viewers' Material Engagement With Street Art And Graffiti*, [w:] Agnieszka Gralińska-Toborek, Wioletta Kazimierska-Jerzyk (red.), *Aesthetic Energy of the City, Experiencing Urban Art & Space*, Fundacja Urban Forms i Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, s. 103–115.

- Hansen Susan, Flynn Danny, *Longitudinal Photo-documentation: Recording Living Walls*, „Street Art & Urban Creativity” 2015, t. 1(1), s. 26–31.
- Hansen Susan, Flynn Danny, *‘This Is Not a Banksy!’: Street Art as Aesthetic Protest*, „Continuum: Journal of Media & Cultural Studies” 2015, t. 29(6), s. 1–15.
- Hołub Anna, *Współczesna przestrzeń publiczna – poszukiwanie przesłanek projektowych*, [w:] Mieczysław Kochanowski (red.), *Przestrzeń publiczna miasta postindustrialnego*, wyd. 2, Urbanista, Warszawa 2005.
- Honigman Ana Finel, *In the Streets, Interview with Evol*, „Wilde Gallery”, 06.08.2009, online: http://evoltaste.com/content/3-press/5-interview-magazine-blog/evol_interviewmag_2009.pdf (dostęp: 02.12.2018).
- Hopfinger Maryla, *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, PWN, Warszawa 1993.
- Hoppe Ilaria, *Urban Art as Countervisuality?*, [w:] Pedro Soares Neves (red.), *Lisbon Street Art & Urban Creativity. 2014 International Conference*, Urbancreativity.org, Lisbon 2014, s. 260–265.
- Horkheimer Max, Adorno Theodor W., *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 1994.
- Huizinga Johan, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. Maria Kurecka, Witold Wirpsza, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2007.
- Irvine Martin, *Remix and the Dialogic Engine of Culture. A Model for Generative Combinatoriality*, [w:] Eduardo Navas, Owen Gallagher, xtine burrough (red.), *The Routledge Companion to Remix Studies*, Routledge, Taylor & Spencer Group, New York–London 2015, s. 15–42.
- Irvine Martin, *The Work on the Street: Street Art And Visual Culture*, [w:] Ian Heywood, Barry Sandywell (red.), *The Handbook of Visual Culture*, Berg Publishers, London 2012, s. 325–278.
- Isański Jakub, *Wizualne tło dramaturgicznej koncepcji Ervinga Goffmana*, [w:] Marek Krajewski (red.), *Wizualność miasta. Wytwarzanie miejskiej ikonosfery*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2007, s. 121–136.
- Jacko Jan F., *Struktura symboli wertykalnych a ich rola w komunikacji międzykulturowej i w zarządzaniu*, „Space – Society – Economy” 2005, nr 7, online: http://www.sse.geo.uni.lodz.pl/uploads/space7/j_jacko.pdf (dostęp: 02.12.2018).
- Jakobson Roman, *W poszukiwaniu istoty języka*, t. 2, PIW, Warszawa 1989.
- Janicka Krystyna, *Światopogląd surrealizmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985.
- Jarosz Beata, *O wielogatunkowości tekstów graffiti*, „Polonica” 2013, nr XXXIII, s. 81–94.
- Jaworska Władysława, *Kilka uwag o folklorze plastycznym w środowisku miejskim*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1987, nr 1–4, s. 81–86.
- Jay Martin, *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, tłum. Agnieszka Rejniak-Majewska, Universitas, Kraków 2008.
- Jeffrey Ian Ross (red.), *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, Routledge & Francis Group, London–New York 2016.
- Jenkins Henry, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. Małgorzata Bernatowicz, Mirosław Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.

- jot-Drużycki Jarosław, *Wlepka albo interpretacja swobodna*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1999, nr 1–2, s. 132–137.
- Juarez Benjamin, *The Visual and Social Indeterminacy of Pixação: The Inextricable Moods of São Paulo*, „Street Art & Urban Creativity Scientific Journal” 2012, t. 2, nr 1, s. 43–53.
- Kasperski Edward, *Czarny humor, komizm, parodia*, „Tekstualia. Palimpsesty Literackie, Artystyczne, Naukowe” 2014, nr 4(39), s. 31–42.
- Kayser Wolfgang, *Das Groteske, Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg–Hamburg 1957.
- Kazimierska-Jerzyk Wioletta, *Dziela Mistrzów tradycyjnego malarstwa sztalugowego jako inspiracje współczesnych murali – projekt OFF Galeria (2015)*, [w:] Aneta Pawłowska, Eleonora Jedlińska, Krzysztof Stefański (red.), *Acta Artis. Studia ofiarowane profesor Wandzie Nowakowskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, s. 321–339.
- Kazimierska-Jerzyk Wioletta, *„Strategia rewaloryzacji” we współczesnej refleksji nad sztuką. Piękno, eklektyzm, epigonizm, infantylizm*, Universitas, Kraków 2008.
- Kelling George E., Coles Catherine M., *Wybite szyby. Jak zwalczyć przestępczość i przywrócić ład w najbliższym otoczeniu*, tłum. Bolesław Ludwiczak, Media Rodzina, Poznań 2000.
- Kennedy Randy, *Shepard Fairey and The A.P. Settle Legal Dispute*, „The New York Times” 2011, 12.01., online: <http://www.nytimes.com/2011/01/13/arts/design/13fairey.html?mcubz=0> (dostęp: 02.12.2018).
- Khalil Nama, *Blue Bra Graffiti (Bahia Shehab)*, „Design and Violence”, 03.09.2013, online: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/designandviolence/blue-bra-graffiti-bahia-shehab/> (dostęp: 02.12.2018).
- Klein Naomi, *No logo*, tłum. Hanna Jankowska, Katarzyna Makaruk i in., Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 2014.
- Klein Ricardo, *Creativity and Territory: The Construction of Centers and Peripheries from Graffiti and Street Art*, „Street Art & Urban Creativity Scientific Journal” 2016, t. 2, nr 2, s. 6–15.
- Kloch Zbigniew, *Słowa i obrazy. Kilka uwag o związkach i zależnościach*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 4, s. 183–208.
- Kluszczyński Ryszard W., *Sztuka mediów w przestrzeniach publicznych*, [w:] Dorota Koczanowicz, Mateusz Skrzeczkowski (red.), *Między estetyzacją a emancypacją. Praktyki artystyczne w przestrzeni publicznej*, Wydawnictwo Naukowe DSW, Wrocław 2010, s. 42–57.
- Knera Jakub, *Street art w czasach festiwalu. Rozmowa z Mariuszem M-CITY Warasem*, „Magazyn Szum” 2014, 13.04., online: <http://magazynszum.pl/rozmowy/street-art-w-czasach-festiwalu-rozmowa-z-mariuszem-m-city-warasem> (dostęp: 02.12.2018).
- Knox Norman, *The Word Irony and its Context 1500–1755*, Duke University Press, Durham 1961.
- Kołakowski Leszek, *Mini wykłady o maxi sprawach*, seria II, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999.
- Kondracka-Zielińska A., *Obraz młodego pokolenia w wybranych tekstach hip-hopowych (na podstawie utworów grup O.S.T.R. i Kaliber 44)*, „Albo albo. Problemy psychologii i kultury” 2004, nr 4, s. 145–154.

- Kordic Andie, *What is the Lowbrow Art Movement? When Surrealism Took Over Pop*, „Widewalls” 2014, 04.07., online: <https://www.widewalls.ch/lowbrow-art-pop-surrealism/> (dostęp: 02.12.2018).
- Krajewski Marek, [głos w dyskusji], [w:] Rafał Drozdowski, Marek Krajewski (red.), *Prywatnie o publicznym / publicznie o prywatnym*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007, s. 120.
- Krajewski Marek, *Przeciw inżynierii wizualnej. Ożywianie i uśmiercanie miasta*, [w:] Ewa Rewers, Agata Skórzyńska (red.), *Sztuka – kapitał kulturowy polskich miast*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2010, s. 181–195.
- Krauss Rosalind, *A View of Modernism*, „Art Forum, New York”, September 1972, [w:] Charles Harrison, Paul J. Wood (red.), *Art in Theory 1900–2000. Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, Oxford–Cambridge 2003, s. 976–979.
- Krotzer Laborde Katheryn, *Do Not Open: The Discarded Refrigerators of Post-Katrina New Orleans*, McFarlan & Company, North Carolina 2010.
- Krzywy Roman, *Rozwój sztuki emblematycznej*, Pasaż Wiedzy Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, online: http://www.wilanow-palac.pl/rozwoj_sztuki_emblematycznej.html (dostęp: 02.12.2018).
- Krzywy Roman, *U genezy emblematyki*, Pasaż Wiedzy Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, online: http://www.wilanow-palac.pl/u_genezy_emblematyki.html (dostęp: 02.12.2018).
- Kubalska-Sulkiewicz Krystyna, Bielska-Łach Monika, Manteuffel-Szarota Anna (red.), *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996.
- Kubicki Roman, *Egzystencjalne konteksty dzieła sztuki. Studium z pogranicza estetyki i filozofii kultury*, Wydawnictwo Epigram, Bydgoszcz 2013.
- Kunzle David, *The Murals of Revolutionary Nicaragua, 1979–1992*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1995.
- Kwon Miwon, *One Place After Another: Site-Specific Art And Locational Identity*, The MIT Press, Cambridge–London 2002.
- Lacan Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse*, tłum. polskie Anamorfiza i spojrzenie, [w:] Iwona Kurz, Paulina Kwiatkowska, Łukasz Zaremba (red.), *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 235–278.
- Lasn Kalle, *Culture Jam: The Uncooling of America*, Eagle Brook, New York 1999.
- Lessig Lawrence, *Remiks. Aby sztuka i biznes rozkwitły w hybrydowej gospodarce*, tłum. Rafał Próchniak, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.
- Lessing Gotthold Ephraim, *Laokon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, tłum. Henryk Zymon-Dębicki, Universitas, Kraków 2012.
- Lewisohn Cedar, *Street art. The Graffiti Revolution*, Tate Publishing, London 2008.
- Lim Eileen, *Ghostpatrol*, CDU Art Collection and Art Gallery, online: <http://www.cdu.edu.au/artcollection-gallery/looking-at-art/ghostpatrol> (dostęp: 02.12.2018).
- Macdonald Nancy, *The Graffiti Subculture: Youth, Masculinity and Identity in London and New York*, Palgrave Macmillan, New York 2001.
- Madejski Jerzy, Iwasiów Sławomir (red.), *Interpretatywny słownik terminów kulturowych*, Zachodniopomorskie Centrum Doskonalenia Nauczycieli, Szczecin 2014.

- Maffesoli Michel, *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*, tłum. Marta Buholc, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.
- Majewski Tomasz, *Dialektyczne feerie. Szkoła frankfurcka i kultura popularna*, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2011.
- Makota Janina, *Dwie jakości estetyczne: naiwność i groteska*, „Estetyka i Krytyka” 2003, nr 2, online: <http://submission.pjaesthetics.uj.edu.pl/art/5/makota.pdf> (dostęp: 02.12.2018).
- Manco Tristan, *Big Art/Small Art*, Thames & Hudson, London 2014.
- Marasiński Cezary, *Filozoficzne aspekty kultury śmiechu*, Wydawnictwo Mado, Toruń 2013.
- Markiewicz Henryk, *Ut pictura poesis... Dzieje toposu i problemu*, [w:] Jan Białostocki (red.), *Tessera. Sztuka jako przedmiot badań*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981, s. 155–183.
- Marling Karal Ann, *Wall-to-wall America: Post Office Murals in the Great Depression*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2000.
- Marquard Odo, *Aesthetica i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2007.
- Marquard Odo, *Apologia przypadkowości. Studia filozoficzne*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1994.
- Marquard Odo, *Szczęście w nieszczęściu*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2001.
- McArthur John A., *Digital Subculture. A Geek Meaning of Style*, „Journal of Communication Inquiry” 2009, t. 33, nr 1, s. 58–70.
- McCormick Carlo, Schiller Marc, Schiller Sara, Ethel Seno, *Trespass. A History of Uncommissioned Urban Art*, Taschen, Köln 2010.
- McCormick Jonathan, Jerman Neil, *Death of Mural*, „Journal of Material Culture” 2005, t. 10, s. 49–71.
- Mirzoeff Nicholas, *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, London–New York 2005.
- Mitchell William John Thomas, *Nie istnieją media wizualne*, „Panoptikum” 2006, nr 5(12), s. 313–321.
- Mitchell William John Thomas, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago 1994.
- Mitosek Zofia, *Co z tą ironią*, Słowo / obraz / terytoria, Gdańsk 2013.
- Moore Mandy, Prain Leanne, *Bombing Yarn: The Art of Crochet and Knit Graffiti*, Arsenal Pulp Press, Vancouver 2009.
- Morreall John, *Philosophy of Humor*, [w:] Edward N. Zalta (red.), *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Center for the Study of Language and Information Stanford University, online: <http://plato.stanford.edu/entries/humor/> (dostęp: 02.12.2018).
- Murray Julia K., *What Is „Chinese Narrative Illustration”*, „Art Bulletin” 1998, t. 80, nr 4, s. 602–616.
- Murray Kris, *Rethinking Political Subjectivity in the Urban Context through the Lens of Graffiti and Street Art*, [w:] Pedro Soares Neves (red.), *Lisbon Street Art & Urban Creativity. 2014 International Conference*, Urbancreativity.org, Lisbon 2014, s. 59–64.
- Neef Sonja, *Killing Kool: The Graffiti Museum*, „Art History” 2007, t. 30, nr 3, s. 418–431.
- Olechnicki Krzysztof, *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003.

- Ortega y Gasset José, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, tłum. Piotr Niklewicz, Czytelnik, Warszawa 1980.
- Osęka Andrzej, *Jaskrawa inwazja*, „Gazeta Wyborcza” 2011, 21–22.04, s. 16–18.
- Parry William, *Against the Wall: The Art of Resistance in Palestine*, Lawrence Hill Books, Chicago 2011.
- Pelc Janusz, *Słowo i obraz na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Universitas, Kraków 2002.
- Pellicari Giada, *Fra.Biancoshock Interview – Art, Public Space And Activism*, „Widewalls”, online: <http://www.widewalls.ch/fra-biancoshock-interview-public-space-activism/> (dostęp: 02.12.2018).
- Pellicari Giada, *Graffiti and New Media. The Correlations between the Two Cultures*, [w:] Pedro Soares Neves (red.), *Lisbon Street Art & Urban Creativity. 2014 International Conference*, Urbancreativity.org, Lisbon 2014.
- Petrucci Armando, *Pismo. Idea i przedstawienie*, tłum. Anna Osmólska-Mętrak, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
- Pigla Wojciech, *Webplemię – próba eksplikacji pojęcia*, „Kultura i Historia”, online: <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/3837> (dostęp: 02.12.2018).
- Pliniusz Starszy, *Historia naturalna*, tłum. Tadeusz Zawadzki, t. II, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2004.
- Poprzęcka Maria, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1986.
- Powers Lynn A., *Whatever Happened to the Graffiti Art Movement?*, „Journal of Popular Culture” 1996, t. 29, s. 137–142.
- Pugh Emily, *Architecture, Politics, and Identity in Divided Berlin*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 2014.
- Radomski Andrzej, *Remiks jako sposób przedstawiania historii w informacjonizmie*, [w:] Piotr Biliński (red.), *Przeszość we współczesnej narracji kulturowej. Studia i szkice kulturoznawcze*, t. 1, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 139–148.
- Rancière Jacques, *Estetyka jako polityka*, tłum. Julian Kutyła, Paweł Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007.
- Ratto Matt, Boler Megan (red.), *DIY Citizenship: Critical Making and Social Media*, The MIT Press, Cambridge–London 2014.
- Reisser Mirko, Gerrit Peters, Zahlmann Heiko, *Urban Discipline 2001: graffiti-art Ausstellung*, Getting up, Hamburg 2001.
- Rewers Ewa, *Ekran miejski. Źródło – lustro – a third-order simulation*, [w:] Anna Zeidler-Janiszewska (red.), *Pisanie miasta, czytanie miasta*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1997, s. 42–50.
- Richter Hans, *Dadaizm*, tłum. Jacek St. Buras, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986.
- Riggle Nicolas Alden, *Street Art: The Transfiguration of the Commonplace*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 2010, t. 68, nr 3, s. 243–257.
- Ripa Cesare, *Ikonologia*, tłum. Ireneusz Kania, Universitas, Kraków 2004.
- Robehmed Sophie, *Banksy Sells Original Works Worth a Fortune for £38 each in New York Booth*, „The Guardian” 2013, 14.10., online: <https://www.theguardian.com/>

- artanddesign/2013/oct/14/banksy-sells-original-paintings-new-york-booth (dostęp: 02.12.2018).
- Rochfort Desmond, *Mexican Muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros*, Chronicle Books, San Francisco 1998.
- Rodriguez Anabel Roque, *Herakut: Brainy Days*, „Anabel Roque Rodriguez”, December 2013, online: <https://www.anabelroque.com/curatorial/2016/3/27/herakut-brainy-days> (dostęp: 02.12.2018).
- Rose Barbara, *Malarstwo amerykańskie XX wieku*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, tłum. Halina Andrzejewska, Warszawa 1991.
- Rose Tricia, *A Style Nobody Can Deal With: Politics, Style and the Postindustrial City in Hip Hop*, [w:] Raiford A. Guins, Omayra Zaragoza Cruz (red.), *Popular Culture*, Sage, London 2005, s. 401–416.
- Rutkiewicz Marcin, *Street art w Polsce*, „Znak” 2014, lipiec–sierpień, online: <http://www.miesiecznik.znak.com.pl/7102014marcin-rutkiewiczstreet-art-w-polsce/#> (dostęp: 02.12.2018).
- Rychała Joanna, *Ucieczka, bunt, twórczość. Subkultura hip-hopowa w poszukiwaniu autentycznego stylu życia*, Impuls, Kraków 2005.
- Rypson Piotr, *Piramidy, słońca, labirynty: poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku*, Neriton, Warszawa 2002.
- Salisbury Martin, Styles Morag, *Children's Picturebooks. The Art of Visual Storytelling*, Laurence King Publishing, London 2012.
- Salwa Mateusz, *Iluzja w malarstwie. Próba filozoficznej interpretacji*, Universitas, Kraków 2010.
- Schacter Rafael, *The World Atlas of Street Art and Graffiti*, New South Publishing, Sydney 2013.
- Schopenhauer Arthur, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. II, tłum. Jan Garewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.
- Schutz Charles E., *Political Humor from Aristophanes to Sam Ervin*, Associated University Presses, New Jersey 1977.
- Schweizer Niklaus Rudolf, *Tradycyjna pozycja „ut pictura poesis”*, „Pamiętnik Literacki” 1985, R. LXXVI, z. 3, s. 269–287.
- Scott Niall, *Monsters and the Monstrous: Myths and Metaphors of Enduring Evil*, Rodopi, New York 2007.
- Scruton Roger, *Kultura jest ważna. Wiara i uczucia w osaczonym świecie*, tłum. Tomasz Bieroń, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2007.
- Seckel Al, *Masters of Deception: Escher, Dalí & the Artists of Optical Illusion*, Sterling Publishing Company, New York 2004.
- Sheff David, *Keith Haring: Just Say Know*, „Rolling Stone” 1989, 10.08., <http://www.rollingstone.com/culture/features/keith-haring-just-say-know-19890810> (dostęp: 02.12.2018).
- Shove Gary (red.), *Untitled II: The Beautiful Renaissance: Street Art and Graffiti*, Pro-Actif Communications, Darlington 2009.
- Shove Gary (red.), *Untitled III, This is Street Art*, Pro-Actif Communications, Darlington 2010.
- Shove Gary (red.), *Untitled: Street Art in the Counter Culture*, Pro-Actif Communications, Darlington 2008.

- Shusterman Richard, *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, tłum. Wojciech Małecki, Wydawnictwo Atla2, Wrocław 2007.
- Shusterman Richard, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, tłum. Wojciech Małecki, Sebastian Stankiewicz, Universitas, Kraków 2008.
- Sierotwiński Stanisław, *Słownik terminów literackich. Teoria i nauki pomocnicze literatury*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Łódź 1986.
- Sikorski Tomasz, Rutkiewicz Marcin, *Graffiti w Polsce 1940–2010*, Carta Blanca, Warszawa 2011.
- Skinner Jonathan, Jolliffe Lee, *Murals and Tourism: Heritage, Politics and Identity*, Routledge, New York 2017.
- Śniecikowska Beata, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Universitas, Kraków 2006.
- Sokol Zach, SpY's „Cameras” Is Less Obnoxious Than Any Street Art By Banksy, 02.01.2014, online: https://creators.vice.com/en_uk/article/jpv8gk/spys-cameras-is-more-direct-and-less-obnoxious-than-anything-by-banksy (dostęp: 02.12.2018).
- Solaroli Marco, *Illegal business? La costruzione dell'identità culturale dei graffiti writers nella pubblicità visuale. Il caso montana*, [w:] Andrea Mubi Brighenti (red.), *The Wall and the City / Il muro e la città / Le mur et la ville*, Professional Dreamers, Tremo 2006.
- Spartyanova Polina, *Destructive Creation or the Bulgarian version of Banksy*, „GRReporter” 04.03.2014, online: http://www.grreporter.info/en/destructive_creation_or_bulgarian_version_banksy (dostęp: 02.12.2018).
- Stępień Bartosz, *Łódzkie murale: niedoceniona grafika użytkowa PRL-u*, Dom Wydawniczy Księży Młyn, Łódź 2010.
- Sugarbaker Mike, *What Is a Geek?*, „Gazebo (The Journal of Geek Culture)” 1998, online: <http://www.gibberish.com/gazebo/articles/geek3.html> (dostęp: 02.12.2018).
- Sulima Roch, *Antropologia codzienności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2000.
- Sułkowski Bogusław, *Zabawa. Studium socjologiczne*, PWN, Warszawa 1984.
- Sumorok Aleksandra, *Opiemme i jego dialogi*, „Łódzkwkulturze – żywo o łódzkiej kulturze”, 27.09.2017, online: <https://lodzkwkulturze.wordpress.com/2017/09/27/opiemme-i-jego-dialogi/> (dostęp: 02.12.2018).
- Szlendak Tomasz, *Kilka uwag o pornografizacji*, „Kultura Liberalna” 2013, nr 243, (38/2013), online: <https://kulturaliberalna.pl/2013/09/03/szlendak-mikolejko-jacyno-wirtualny-seks-demokracja/#1> (dostęp: 02.12.2018).
- Sztabiński Grzegorz, *Inne idee awangardy. Wspólnota, wolność, autorytet*, Neriton, Warszawa 2011.
- Sztompka Piotr, *Wyobrażenia wizualna i socjologia*, [w:] Małgorzata Bogunia-Borowska, Piotr Sztompka (red.), *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Znak, Kraków 2012, s. 11–41.
- Tatarkiewicz Władysław, *Historia estetyki. Estetyka nowożytna*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1967.
- Tomaszczuk Agnieszka, *O wlepce, wlepkarzu i zrywaczu*, „Kultura Popularna” 2003, nr 2, s. 95–103.

- Tripodi Lorenzo, *Towards A Vertical Urbanism Space of Exposure As a New Paradigm for Public Space*, [w:] Andrea Mubi Brighenti (red.), *The Wall and the City / Il muro e la città / Le mur et la ville*, Professional Dreamers, Trento 2006.
- Truman Emily J., *The (In)Visible Artist: Stencil Graffiti, Activist Art, and the Value of Visual Public Space*, „Shift. Queen's Journal of Visual & Material Culture” 2010, nr 3, online: <http://shiftjournal.org/wp-content/uploads/2014/11/truman.pdf> (dostęp: 02.12.2018).
- Trzebiński Jerzy (red.), *Narracja jako sposób rozumienia świata*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot 2001.
- Tuszyńska Kamila, *Narracja w powieści graficznej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2015.
- Urzędowska Marta, *Tragedia dziewczyny w niebieskim staniku*, „Gazeta Wyborcza” 2011, 22.12. online: http://wyborcza.pl/1,76842,10857552,Tragedia_dziewczyny_w_niebieskim_staniku.html. (dostęp: 02.12.2018).
- Voolaid Piret, *In Graffiti Veritas: A Paremic Glance at Graffiti in Tartu*, [w:] Liisi Laineste, Dorota Brzozowska, Władysław Chłopicki (red.), *Estonia and Poland. Creativity and Tradition in Cultural Communication*, t. 1, ELM Scholarly Press, Tartu 2012, online: <http://www.folklore.ee/pubte/eraamat/eestipoola/voolaid.pdf> (dostęp: 02.12.2018).
- Wacławek Anna, *Graffiti and Street Art*, Thames & Hudson World of Art, London 2011.
- Waligórska Anna, *Sugestia i perswazja. Psychologia narracji wizualnej w sztuce i reklamie*, Wydawnictwo WSPS, Warszawa 2011.
- Wallis Mieczysław, *Polichromie Starego Miasta*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 2, s. 3.
- Wantuch-Matla Dorota, *Przestrzeń publiczna 2.0. Miasto u progu XXI wieku*, Dom Wydawniczy Księży Młyn, Łódź 2016.
- Ward Ossian, *Banksy interview – Art – Time Out London*, „Time Out London” 2010, 1.03., online: <http://www.timeout.com/london/art/banksy-interview-art-time-out-london> (dostęp: 02.12.2018).
- Warhol Andy, *Filozofia Warhola od A do B i z powrotem*, tłum. Joanna Raczyńska, Wydawnictwo Twój Styl, Warszawa 2005.
- Warner Sam, *Clet Abraham's Hacked Street Signs speak Love to Power. Disobedient Objects*, online: <http://www.huckmagazine.com/art-and-culture/art-2/clet-abrahams-hacked-street-signs-speak-love-power> (dostęp: 02.12.2018).
- Weitz Morris, *The Role of Theory in Aesthetics*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 1956, t. 15, nr 1, s. 27–35.
- Wiercińska Janina, *Sztuka i książka*, PWN, Warszawa 1986.
- Willsdon Clare A.P., *Mural Painting in Britain 1840–1940: Image and Meaning*, Oxford University Press, Oxford–New York 2000.
- Wincencjusz-Patyna Anita, *Między słowem a obrazem – kiedy rysunek staje się ilustracją*, „Dyskurs: Zeszyty Naukowo-Artystyczne Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu” 2013, nr 16, s. 236–248.
- Włodarczyk Wojciech, *Wokół pop-artu. Przedmiot i postać*, [w:] Wojciech Włodarczyk (red.), *Sztuka świata*, t. 10, Arkady, Warszawa 1996, s. 83–119.
- Wooster Collective, *Putting on the Veil*, „Good Magazine” 2009, online: <https://www.good.is/articles/putting-on-the-veil> (dostęp: 02.12.2018).
- Worringer Wilhelm, *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Munich 1908.

- WTWU, *No more „One Nation Under CCTV” Art Mural by Banksy, Just Even More CCTV Snooping*, „Spy Blog–SpYBlog.org.uk”, 24.08.2011, online: <https://p10.secure.hostingprod.com/@spyblog.org.uk/ssl/spyblog/2011/08/24/no-more-one-nation-under-cctv-art-mural-by-banksy-just-even-more-cctv-snooping.html> (dostęp: 02.12.2018).
- Wysłouch Seweryna, *Ut pictura poesis – stara formuła i nowe problemy*, [w:] Marek Skwara, Seweryna Wysłouch (red.), *Ut pictura poesis, Słowo / obraz / terytoria*, Gdańsk 2006, s. 5-17.
- Young Alison, *Street Art, Public City: Law, Crime and the Urban Imagination*, Routledge, Taylor & Francis Group, Abingdon–New York 2014.
- Zahar Hela, Roberge Jonathan, *Street Art: Visual Scenes and the Digital Circulation of Images*, „Street Art & Urban Creativity Scientific Journal” 2016, t. 2, nr 2, online: http://www.urbancreativity.org/uploads/1/0/7/2/10727553/h.zahar_sauc_vol2_n2.pdf (dostęp 02.12.2018).
- Zimbardo Philip G., Coulombe Nikita S., *Gdzie ci mężczyźni?*, tłum. Małgorzata Guzowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2015.
- Zimmer Lori, *The Art of Spray Paint: Inspirations and Techniques from Masters of Aerosol*, Rockport Publishers, Beverly 2017.
- Żygulski Kazimierz, *Wspólnota śmiechu*, PIW, Warszawa 1976.

SPIS ILUSTRACJI

W spisie używam skrótu A.G.-T. dla oznaczenia mojej osoby. Tam, gdzie nie udało mi się ustalić daty powstania dzieła, podaję datę wykonania fotografii.

Składałam szczególne podziękowania artystom, którzy udostępnili mi fotografie swoich prac. Są to: Biancoshock, Dan Witz, El Seed, Escif, Hyuro, John Pugh, SpY, Jim Vision, Artur Zduniuk.

1. Tag – srebro, Łódź 2018, fot. A.G.-T., zbiory własne.	11
2. Tag – najprostsza forma, Łódź 2018, fot. A.G.-T., zbiory własne.	11
3. Graffiti wilde style, Łódź 2018, fot. A.G.-T., zbiory własne.	12
4. a) Roa, b.t., Chicago 2012, fot. Elizabeth, CC BY-NC-ND 2.0., https://www.flickr.com/photos/brixton/7929543106/in/photolist (dostęp: 22.08.2018).	38
b) Roa, b.t., Chicago 2012, fot. Elizabeth, CC BY-NC-ND 2.0., https://www.flickr.com/photos/brixton/7929543106/in/photolist (dostęp: 22.08.2018)	38
5. Dain, b.t., Brooklyn, Nowy Jork [b.d.], fot. Shawn Hoke, CC BY-NC-ND 2.0., https://www.flickr.com/photos/shawnhoke/5406932419/in/photolist (dostęp: 22.08.2018), 2011.	41
6. SR.X, <i>Electric Larva Love</i> , Londyn [b.d.], fot. A.G.-T., zbiory własne, 2017.	42
7. Ściana domu w dzielnicy Shoreditch, Londyn, fot. A.G.-T., zbiory własne, 2017.	68
8. Peeta, mural w trakcie malowania, Łódź 2018, fot. A.G.-T., zbiory własne. .	68
9. Krzysztof Raczyński, <i>Hollyłódź</i> [b.d.], fot. A.G.-T., zbiory własne (fotografia z wystawy <i>Dzika grafika. Pół wieku ulicznej dywersji wizualnej w Polsce 1967–2017</i> , 10 marca – 7 maja 2017, Muzeum Plakatu w Wilanowie. Kuratorzy wystawy: Marcin Rutkiewicz, Tomasz Sikorski, Michał Warda).	76
10. Escif, <i>Selfie</i> , Walencja 2015, fot. dzięki uprzejmości artysty	84
11. Vlepsquad, wlepka <i>Vlepsquad</i> , Warszawa, fot. dzięki uprzejmości Artura Zduniuka, https://vlepkronika.blogspot.com/ (dostęp: 22.08.2018)	87
12. Vlepsquad, wlepka <i>To pinezka</i> , Warszawa, fot. dzięki uprzejmości Artura Zduniuka, https://vlepkronika.blogspot.com/ (dostęp: 22.08.2018)	87
13. Twożywo, <i>Gwarszawa szum wrzawa</i> , Warszawa 2011, fot. Arkadiusz Freitag, zbiory własne	87
14. Opieimme, <i>Wir i napromieniowanie tęczę</i> , Gdańsk 2014, fot. petrOlly, CC BY-NC-ND 2.0., https://www.flickr.com/photos/petrolly/29444972405/in/photolist (dostęp: 22.08.2018).	90
15. El Seed, b.t., minaret meczetu Jara, Kabis, Tunezja, fot. dzięki uprzejmości artysty	92
16. El Seed, b.t., Pont des Arts, Paryż 2015, fot. dzięki uprzejmości artysty . . .	94

17. eL Seed, <i>Perception</i> , Kair 2016, fot. dzięki uprzejmości artysty	94
18. a) Nitzan Minz, wiersz bez tytułu, Łódź 2016, fot. A.G.-T., zbiory własne..	98
b) Nitzan Minz, wiersz bez tytułu, wersja w języku hebrajskim, od strony podwórka, Łódź 2016, fot. A.G.-T., zbiory własne	98
19. Loesje, <i>Nigdy więcej nie patrz na mnie takim wzrokiem</i> , plakat, 2011, http://www.loesje.pl/ (dostęp: 22.08.2018)	100
20. Loesje, <i>Przyjmę pracodawcę z długim stażem</i> , plakat, 2012, http://www.loesje.pl (dostęp: 22.08.2018)	101
21. Iser i Probs, <i>Atak moloidów</i> , Londyn 2013, fot. Jim Vision, dzięki uprzejmości artysty	107
22. D*Face, <i>I'm feel so incomplete</i> , Amsterdam 2016, fot. Oren Rozen, CC BY-OSA 4.0, https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:D*Face#/media/File:AMSTRDM_240217_DFace_01.jpg (dostęp: 22.08.2018)	109
23. D*Face, <i>D-Dog</i> , Londyn [b.d.], fot. A.G.-T., zbiory własne, 2017	112
24. Ghostpatrol, <i>A Trumpet Bookmark</i> , Melbourne [b.d.], fot. wiredforlego, CC BY-NC 2.0., https://www.flickr.com/photos/wiredforso-und23/14175908908/in/photolist (dostęp: 22.08.2018), 2013	115
25. Dulk, <i>Smok wawelski</i> , Kraków 2016, fot. Zuzanna Majorczyk, zbiory własne	118
26. Herakut, <i>Pewnego dnia ocalę także twojego brata</i> , Nashville 2016, fot. Tabitha Kaylee Hawk, 2018, CC BY-NC-ND 2.0., https://www.flickr.com/photos/tabithahawk/38617713110/in/photolist	120
27. Herakut, <i>Gdybym wiedziała, że świat się skończy jutro i tak dzisiaj zasadziabym jabłoń</i> , Berlin 2015, fot. andberlinblog, CC BY-NC-ND 2.0., źródło: https://www.flickr.com/photos/andberlin/ (dostęp: 22.08.2018)	121
28. Stormie Mills, <i>Dziękuję</i> , Łódź 2016, fot. A.G.-T., zbiory własne	123
29. Pablo Delgado, b.t., Londyn [b.d.], fot. MsSaraKelly, CC BY 2.0., https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Graffiti_in_Shoreditch,_London_-_Nuns,_Schoolkids,_and_Woman_by_Pablo_Delgado_(10640636954).jpg (dostęp: 22.08.2018), 2013	124
30. Michael Webb, <i>The Beasley Building Mural</i> (fragment), Filadelfia 1997, fot. Ana Gremard, CC BY-NC-ND 2.0. źródło: https://www.flickr.com/photos/bananawacky/7592803916/in/photolist- (dostęp: 22.08.2018)	129
31. Mural Arts Philadelphia, Markus Akinlana, <i>Tuskegee Airmen: They Met the Challenge</i> , Filadelfia 2009, fot. non-euclidean photography CC BY 2.0., www.flickr.com/photos/mdesjardin/41729447874/in/photolist (dostęp: 22.08.2018)..	130
32. Escif, <i>Sztuka vs kapitalizm</i> , Grotaglie 2011, fot. dzięki uprzejmości artysty.	133
33. Hyuro, mural, Atlanta 2012, fot. dzięki uprzejmości artystki	134
34. Hyuro, mural Terracina 2013, fot. dzięki uprzejmości artystki	135
35. Blu, <i>Spiralna historia Ziemi</i> , Rzym 2015, fot. Carlo Dani, CC BY-SA 4.0, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Spirale_della_storia_della_Terra_-_murales_di_Blu.jpg (dostęp: 22.08.2018)	137
36. Banksy, <i>Grey Ghost</i> , Nowy Orlean 2008, fot. Pkize, 2012, CC BY-NC 2.0., https://www.flickr.com/photos/pkize/7330623210/in/pool-banksydoesneworleans/ (dostęp: 22.08.2018)	140

37. Blu, JR, murale przy Curvybrache, Berlin 2007, fot. urbanartcore.eu, CC BY-NC 2.0., https://www.flickr.com/photos/streetart-berlin/3357038037/in/photolist (dostęp: 22.08.2018).....	142
38. Roa, <i>Łasice kradnące jajka</i> , Łódź 2013, fot. A.G.-T., zbiory własne.....	152
39. Opieemme, <i>REMANUFACTURE / HERRING. A TRIBUTE TO WŁADY-SŁAW STRZEMIŃSKI</i> , Łódź 2017, fot. A.G.-T., zbiory własne.....	153
40. M-City, b.t., fragment, Łódź 2013, fot. A.-G.T., zbiory własne.....	154
41. Dekoracja kamienic przy ul. Szerokiej, Gdańsk, fot. H. Ziniewicz, ze zbiorów Fundacji Urban Forms.....	155
42. John Pugh, <i>Beauty in the Beast</i> (fragment), Jean Cocteau Cinema, Santa Fe 2015, fot. dzięki uprzejmości artysty.....	163
43. John Pugh, <i>Key of C</i> , Hermosa Beach 2012, fot. dzięki uprzejmości artysty.....	163
44. Radosław Barek, <i>Opowieść śródecka z trębaczem na dachu i kotem w tle</i> , Poznań 2015, fot. Koefbac CC BY-CA 4.0, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mural_na_%C5%9Ar%C3%B3dce_w_Poznaniu_-_kwiecie%C5%84_2017.jpg (dostęp: 22.08.2018).....	165
45. Joshua Callaghan, b.t. (skrzynka elektryczna), Los Angeles, fot. Lord Jim, CC BY 2.0., https://www.flickr.com/photos/lord-jim/4412371651/in/photolist (dostęp: 22.08.2018).....	168
46. Evol, <i>Smithfield Meat Market</i> , Londyn 2011, fot. Antoine Collet, 2011, CC BY-NC 2.0., https://www.flickr.com/photos/spyk/7136697553/in/photolist (dostęp: 22.08.2018).....	169
47. Ben Wilson, b.t, Londyn [b.d.], Millenium Bridge, fot. A.G.-T., zbiory własne, 2017.....	173
48. SpY, <i>Kosz</i> , Madryt 2008, fot. dzięki uprzejmości artysty.....	175
49. Natalia Rak, <i>Legenda o wielkoludach</i> , Białystok 2013, fot. Henryk Borawski, CC BY-SA 4.0, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dziewczynka_z_konewk%C4%85_mural_w_Bia%C5%82ymstoku_1.jpg#mw-jump-to-license (dostęp: 22.08.2018).....	176
50. Agata Oleksiak „Olek”, <i>Ławeczka Karskiego</i> , Waszyngton 2015, fot. american_rugbier, CC BY-SA 2.0. https://www.flickr.com/photos/65764319@N00/21145930893/in/photolist- (dostęp: 22.08.2018).....	179
51. Dan Witz, <i>Prisoner</i> , Wiedeń 2012, fot. dzięki uprzejmości artysty.....	182
52. Dan Witz, <i>Actual Victim</i> , Worcester MA 2016, fot. dzięki uprzejmości artysty.....	183
53. Biancoshock, <i>Very Important Poverty</i> , Tartu 2016, fot. dzięki uprzejmości artysty.....	185
54. Biancoshock, <i>I Love Malta</i> , 2014–2016, fot. dzięki uprzejmości artysty....	185
55. a.n, szablon na podstawie fotografii Kate Garner, Graz [b.d.] fot. David, CC BY-NC-SA 2.0., www.flickr.com/photos/david-trattnig/385725943/in/photolist (dostęp: 22.08.2018), 2007.....	188
56. SubDude, <i>Love me Tinder</i> , Londyn [b.d.], fot. A.G.-T., zbiory własne, 2017.	189
57. Bahia Shebab, <i>Blue Bra</i> , Kair 2012, fot. Mark Fonseca Rendeiro, CC BY-NC-SA 2.0., https://www.flickr.com/photos/bicyclemark/8285653902/in/photolist (dostęp: 22.08.2018).....	190

58. Banksy, <i>One Nation under CCTV</i> , Londyn 2007, fot. oogiboig, CC BY-SA 2.0., https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Banksy_one_nation_under_cctv.jpg (dostęp: 22.08.2018)	192
59. SpY, <i>Kamery</i> , Madryt 2013, fot. dzięki uprzejmości artysty	193
60. a.n., b.t., Paryż, fot. Sławomir Nowinowski	195
61. Abraham Clet, znak drogowy, Paryż [b.d.], fot. Guilhem Vellut, CC BY 2.0., www.flickr.com/photos/o_0/25313011885/in/photolis (dostęp: 22.08.2018), 2016	216
62. OakOak (?), Puerto de la Cruz, Teneryfa 2017, fot. Jürgen Telkmann, CC BY-NC 2.0., https://www.flickr.com/photos/juergo/36067989966/in/photolist (dostęp: 22.08.2018)	223
63. OakOak, <i>Zakochani</i> , Bruksela 2017, fot. Linda de Volder, CC BY-NC-ND 2.0., https://www.flickr.com/photos/lindadevolder/41141717710/in/photolis (dostęp: 22.08.2018)	223
64. Destructive Creation, przemalowany pomnik Armii Radzieckiej Wyzwalającej Lud Bułgarii, Sofia [b.d.], fot. Michal Janček, CC BY-NC-ND 2.0., https://www.flickr.com/photos/soho42/5852653802 (dostęp: 22.08.2018), 2011	230
65. Banksy, <i>Rage: The Flower Thrower</i> , Betlejem 2005, fot. Michael Rose, CC BY-NC-ND 2.0., https://www.flickr.com/photos/michaelwrose/6236776822/in/photolist (dostęp: 22.08.2018)	237
66. Nosbe, b.t., Paryż 2017, fot. Ferdinand Feys, CC BY-NC-SA 2.0., https://www.flickr.com/photos/ferdinandfeys/39209083392 (dostęp: 22.08.2018)	241
67. Nychos, <i>RTG wilka</i> , San Francisco 2014, fot. Jürgen Telkmann, CC BY-NC 2.0., https://www.flickr.com/photos/juergo/41036364801/in/photolis (dostęp: 22.08.2018)	242
68. Jeff Soto, <i>Sowa dla dziadka Barneya</i> , Richmond City 2012, fot. Taber Andrew Bain, CC BY-NC 2.0., https://www.flickr.com/photos/andrewbain/7165796909/in/photolist (dostęp: 22.08.2018)	243
69. Nick Walker, szablon, Paryż [b.d.], fot. Marie Aschehoug-Clauteaux, CC BY-NC-ND 2.0., https://www.flickr.com/photos/marie-aschehoug-clauteaux/7061969373/in/photolist (dostęp: 22.08.2018), 2012	245
70. Nomadic Community Gardens, widok z wiaduktu, Londyn 2017, fot. A.G.-T., zbiory własne	251

INDEKS OSOBOWY

1010 (pseudonim, artysta N.N.) 36

A

Abarca Javier 141, 158, 253
AddFuel (pseudonim, właśc. Diogo Machado) 208
Adorno Theodor W. 213, 214, 227, 228, 253, 258
Ador (pseudonim, artysta N.N.) 37
Alciati Andrea 72
Alsayyad Nezar 157, 253
Arminio Franco 88
Armstrong Justin 16, 253
Arsek (pseudonim, właśc. Jelio Dimitrov) 145
Arystoteles 59, 104, 212, 256
Aryz (pseudonim, właśc. Octavi Serra Arizabalaga) 73, 156
Ashmore Jerome 35, 253
Astro (pseudonim, artysta N.N.) 36
Atanazy z Aleksandrii 95
Augé Marc 220, 253

B

Bachtin Michaił 105, 106, 243, 253
Bacińska Małgorzata 37, 69, 253
Balzac Honoré de 93
Bandura Agnieszka 220, 253
Banksy (pseudonim, artysta N.N.) 29, 39, 49, 139–141, 143, 187, 191–193, 195, 197, 199, 202, 206, 228, 229, 235–237, 239, 240, 244–247, 255, 257, 263–266, 268, 270
Bańko Mirosław 225
Barbara 62 (pseudonim, artystka N.N.) 54
Bartmiński Jerzy 15, 258
Basquiat Jean-Michel 28, 35, 256
Bassaj Maria 144, 255
Battersby Matilda 196, 253

Baudelaire Charles 239, 240, 253
Baudrillard Jean 56, 57, 64, 253
Beattie James 217
Beaty Bart 109, 110, 253
Bell Bethan 14, 29, 146, 253
Bello Manuel 22, 113
Belting Hans 52, 111, 112, 254
Berger Arthur Asa 213, 256
Bernatowicz Małgorzata 229, 258
Beuys Joseph 48
Białostocki Jan 9, 52, 104, 254, 261
Biancoshock (lub Fra.Biancoshock, pseudonim, artysta N.N.) 184–186, 200, 262, 267, 269
Bielawski Józef 93
Bielska-Łach Monika 66, 260
Bieńkowska Danuta 71, 257
Bieroń Tomasz 234, 263
Bierwiaczonek Krzysztof 164
Bieszczad Lilianna 28, 254, 260
Biliński Piotr 46, 262
Binkley Timothy 28
Biskupski Łukasz 15, 29, 31, 39, 254
Blanché Ulrich 12, 16, 19, 254, 257
Blu (pseudonim artysta N.N.) 37, 136–138, 141–143, 190, 239, 268, 269
Boehm Gottfried 125, 126, 159, 161, 162, 174, 180, 181, 254
Bogunia-Borowska Małgorzata 149, 254, 264
Bohrer Karl Heinz 219, 254
Bolecki Włodzimierz 117, 254
Boler Megan 45, 261
Bordallo II (pseudonim, właśc. Artur Bordalo) 156
Boulet Sandrine Estrade 220
Bożek Krzysztof 76
Brangwyn Frank 127
Braun Maximilian 39, 254

Brave Scotty 14
 Bravo Paweł 215
 Breton André 220
 Brighenti Andrea Mubi 13, 57, 157, 197,
 198, 254, 264, 265
 Broken Fingaz Crew 37
 Brown Ford Maddox 127
 Brown Michael 234
 Bruce Kevin 162, 254
 Bryl Mariusz 111, 254
 Brzozowska-Brywczyńska Maja 242
 Brzozowska Dorota 100, 265
 Bubner Rüdiger 17, 201, 202, 254
 Bugaj Ewa 221, 256
 Buholc Marta 57, 261
 Bułacik Agnieszka 12, 254
 Buras Jacek St. 40, 222, 262
 Burckhardt Titus 91, 254
 Bürger Peter 40, 41, 254
 Burne-Jones Edward 127
 burrough xtine 47, 258
 Bu Sneed Ahmed 93

C

Cairns George 25, 26
 Callaghan Joshua 167, 168, 269
 Campos Richardo 207, 255
 Canevacci Massimo 59
 Carroll Noël 227, 255
 Cascone Sarah 143
 Cash Stephanie 135
 Cassirer Ernst 221, 224, 248, 255
 Chabros Ewa 75, 77, 78, 255
 Chiappori Alessandra 89, 91, 255
 Chłopicki Władysław 100, 265
 Chmielewska Ella 61, 62, 63
 Chmielowski Benedykt 9, 255
 Choe David 39
 Chojnowski Andrzej 239
 Chrzanowski Tadeusz 82, 83, 255
 Chymkowski Roman 220, 253
 Cieślak Marek 109, 253
 Claire (pseudonim, artysta N.N.) 187
 Clarke David B. 157, 255
 Clet Abraham 215, 216, 265, 270
 Cockcroft Eva 128, 255

Cockcroft James 128, 255
 Coles Catherine M. 245, 259
 Coltrane John 128
 Commecy Patrick 160, 163, 164
 Coser Lewis A. 238
 Costa Maddyn 178
 Coulombe Nikita S. 227, 266
 Cox David 78, 79, 82, 255
 Creepy (pseudonim, właśc. Kyle Hughes-
 -Odgers) 116, 117
 Cruz Omayra Zaragoza 56, 263
 CT (pseudonim, artysta N.N.) 36
 Culler Jonathan 144, 145, 255
 Cuprock Andy (pseudonim, artysta N.N.)
 200
 Curanaj Tony (pseudonim SUB) 34
 Cybał-Michalska Agnieszka 197, 255
 Czajka Robert (por. Pinokio) 86

D

Dahmane El Harrachi (pseudonim, właśc.
 Abderrahmane Amrani) 93
 Daim (pseudonim, właśc. Mirko Reisser) 70
 Dain (pseudonim, artysta N.N.) 40, 41,
 267
 Damien Hirst 39
 Danto Arthur Coleman 19, 21, 24, 26, 27,
 31, 48, 161, 162, 207, 255
 Datner-Śpiewak Helena 160
 Dede (pseudonim, artysta N.N.) 97
 Delgado Pablo 124, 125, 141, 149, 256, 268
 Destructive Creation (grupa artystyczna)
 229, 230, 264, 270
 D*Face (pseudonim, znany także jako
 Dean Stockton) 22, 109–113, 256, 268
 Dickie George 28, 255
 Dragostinova Theodora 230, 255
 Drobny Jacek 237
 Drozdowicz Jarema 197, 255
 Drozdowski Rafał 56, 58, 203, 249, 255,
 260
 Duchamp Marcel 40, 43, 206
 Dulk (pseudonim, właśc. Antonio Segura
 Donat) 117, 118, 119, 268
 Dürer Albrecht 9
 Dymna Elżbieta 13, 20, 238, 255

Dziamski Grzegorz 14, 15, 28, 43, 69, 255, 257
 Dziemidok Bohdan 28, 212, 218, 244, 248, 255, 256
 Dziewit Andrzej 236

E

Eco Umberto 37, 215, 256, 265
 Edwards Justin 240, 256
 Eine (pseudonim, właśc. Ben Flynn) 66, 244
 Eko (pseudonim, artysta N.N.) 36
 Elian (pseudonim, właśc. Elian Chali) 36
 Ella & Pintr (duet artystyczny) 204
 eL Seed (pseudonim, artysta N.N.) 47, 91–96, 256, 268
 Elzenberg Henryk 222, 224, 256
 Emmerling Leonhard 35, 256
 English Ronald 199
 Englund Andreas 230
 Erase (pseudonim, właśc. Georgi Dimitrov) 145
 Escif (pseudonim, właśc. Nacho Magro) 82–84, 133, 134, 136, 245, 256, 267, 268
 Etam (Etam Cru, grupa artystyczna) 73, 151
 Eva 62 (pseudonim, artystka N.N.) 54
 Evol (pseudonim, właśc. Tore Rinkveld) 168–170, 258, 269

F

Fabieke (pseudonim, właśc. Fabio del Monte) 106
 Fairey Shepard Frank 39, 113, 201, 256, 259
 Fazlalizadeh Tatyana 189
 Featherstone Mike 44, 61, 256
 Fernandez Dasic 156
 Ferrell Jeff 14, 147, 150, 207, 256
 Fichter David 131
 Filiciak Mirosław 229, 258
 Filipiak Ewa 96, 256
 Fiske John 38, 228, 256
 Flynn Danny 139, 206, 246, 257, 258
 Fórmaniak Rafał 77
 Franciszek z Asyżu św. 88

Frąckiewicz Sebastian 30, 45, 83, 151, 256
 Fredro Andrzej Maksymilian 77
 Frye Northrop 104, 256
 Fry Wiliam jr. 213, 256
 Futura 2000 (pseudonim, właśc. Leonard Hilton McGurr) 28
 Fydrych Waldemar (pseudonim „Major”) 236, 238, 256

G

Gallagher Owen 47, 258
 Ganz Nicolas 91, 256
 Garewicz Jan 225, 263
 Garner Kate 187, 188, 269
 Gąsowski Paweł 52, 66, 101, 256
 Genette Gérard 108, 256
 Gerrit Peters 34, 262
 Ghostpatrol (pseudonim, właśc. David Booth) 114, 115, 116, 261, 268
 Gillan Audrey 124, 125, 256
 Glaser Katja 22, 31, 32, 256
 Głowiński Michał 246, 261
 Goetze Sigismund 127
 Goffman Erving 160, 258
 Golden Jane 128, 257
 Golinowska Karolina 32, 257
 Gołaszewska Maria 14, 211, 212, 247, 255, 257
 Goreń Andrzej 243, 253
 Goreń Anna 243, 253
 Graffiti Research Lab (grupa artystyczna) 62, 204
 Gralińska-Toborek Agnieszka 10, 16, 19, 25, 31, 57, 65, 74, 88, 139, 151, 160, 166, 202, 246, 257
 Grape Wolfgang 132, 257
 Graulund Rune 240, 256
 Greenberg Clement 69, 257
 Gregorowicz Ryszard 64, 257
 Gröndahl Mia 129, 190, 257
 Grunt Rafał 75
 Guins Raiford A. 56, 263
 Guze Joanna 240, 253

H

Hall Edward T. 164, 257
 Hamilton Richard 38, 39

Hansen Susan 139, 206, 246, 257, 258
 Haring Keith 28, 263
 Harrison Charles 21, 260
 Hebdige Dick 150
 Henke Lutz 142
 Herakut (duet artystyczny) 119–122, 124,
 136, 263, 268
 Herrera Julianna Santacruz 179
 Heywood Ian 20, 172, 258
 Hollier David 88
 Hołówka Teresa 164, 257
 Hołub Anna 166, 258
 Honigman Ana Finel 170, 258
 Hopfinger Maryla 70, 258
 Hoppe Ilaria 20, 191, 257, 258
 Horkheimer Max 227, 228, 258
 Huizinga Johan 231, 232, 258
 Hyde and Seek (duet artystyczny) 200
 Hyuro (pseudonim, właśc. Tamara Djuro-
 vic) 134–136, 267, 268

I

Inti (pseudonim, właśc. Inti Castro) 156
 Invader (pseudonim, artysta N.N.) 228
 Irvine Martin 20, 23, 33, 39, 46, 47, 172,
 196, 197, 203, 204, 258
 Isański Jakub 160, 258
 Iwasiów Sławomir 229, 259
 Izer (pseudonim, artysta N.N.) 106, 108

J

Jacko Jan F. 158, 258
 Jafa Arthur 66
 Jagiello Ewa A. 74, 257
 Jakobson Roman 215, 258
 Janicka Krystyna 36, 258
 Janiszewski Jerzy 131
 Jarosz Beata 53, 102, 102
 Jarzębski Adam 45
 Jaworska Władysława 59, 258
 Jay Martin 17, 24, 43, 122, 258
 Jedlińska Eleonora 208, 259
 Jenkins Henry 229, 258
 Jinks Kunst (pseudonim, artysta N.N.)
 215, 217

Jolliffe Lee 126, 128, 264
 Jonathan McCormick 128, 261
 Jones Sam 199
 jot-Drużycki Jarosław 79, 259
 JR (pseudonim, artysta N.N.) 12, 47, 142,
 199, 202, 208, 239, 269
 Juarez Benjamin 59, 61, 259

K

Kaczmarek Aneta 109, 253
 Kamińska Kamila 12, 254
 Kania Ireneusz 35, 83, 256, 263
 Kaniowski Andrzej Maciej 18
 Kant Immanuel 217, 231
 Karski Jan 178, 179, 269
 Kasperski Edward 235, 259
 Kayser Wolfgang 240, 259
 Kazimierska-Jerzyk Wioletta 10, 17, 18,
 33, 57, 139, 151, 160, 166, 208, 225,
 226, 229, 246, 257, 259
 Kelling George L. 245, 259
 Kennedy Randy 201, 259
 Kenor (pseudonim, właśc. Jonas Romero
 Romero) 36
 Khalil Nama 190, 259
 Kierkegaard Søren 217
 King Martin Luter 128
 Kita-Hubert Jadwiga 40, 254
 Klausner Amos 69, 70
 Klein Naomi 74, 194, 259
 Klein Ricardo 205, 259
 Kloch Zbigniew 102, 259
 Kluszczyński Ryszard W. 21, 203, 259
 Kmita Grzegorz (pseudonim „Patyczak”)
 75, 77, 78, 255
 Knera Jakub 29, 30, 259
 Knitta Please (grupa artystyczna) 177
 Knox Norman 238, 259
 Kobra Eduardo 156
 Kochanowski Mieczysław 166, 258
 Koczanowicz Dorota 203, 259
 Kołacka Daria 254
 Kołakowski Leszek 239, 244, 260
 Koniarek Marta 10, 18, 151, 257
 Koons Jeff 39
 Kordic Andie 37, 260

Kowalski Andrzej P. 221, 224, 256
 Krac (pseudonim, artysta N.N.) 20
 Krajewska Maria 225
 Krajewski Marek 160, 202, 203, 207, 208, 258, 260
 Krauss Rosalind 21, 260
 Królak Sławomir 56, 253
 KR (pseudonim, właśc. Craig Costello) 36, 67
 Krzemieniowa Krystyna 17, 187, 213, 219, 220, 254, 261
 Krzemień-Ojak Krystyna 213, 253
 Krzywy Roman 72, 73, 260
 Kubalska-Sulkiewicz Krystyna 66, 260
 Kubicki Roman 48, 260
 Kunzle David 128, 260
 Kurecka Maria 231, 258
 Kurz Iwona 17, 161, 260
 Kutyla Julian 262
 Kwiatkowska Paulina 161, 260
 Kwon Miwon 220, 260

L

Laborde Katheryn Krotzer 234, 235, 260
 Lacan Jacques 161, 166, 167, 260
 Lady Pink (pseudonim, właśc. Sandra Fabara) 28, 202
 Laineste Liisi 100, 265
 Lasn Kalle 194, 260
 Latuszewska-Syrda Teresa 18
 Lehmann Falk (por. Herakut) 119
 Leighton Frederric 127
 Lenartowicz Anna 71, 257
 Leopardi Giacomo 88
 Lessig Lawrence 46, 260
 Lessing Gotthold Ephraim 103, 260
 Levalet (pseudonim, właśc. Charles Leval) 246
 Lewisohn Cedar 54, 55, 58, 260
 Libel Mariusz (por. Twożywo) 86
 Lichtblau Krzysztof 229
 Lichtenstein Roy 109, 110, 111
 Ligarski Sebastian 239
 Lim Eileen 114, 115, 116, 261
 Loesje (grupa artystyczna) 99–101, 268
 Lorente Jesús-Pedro 141, 253
 Ludwiczak Bolesław 245, 259

Lush (pseudonim, artysta N.N.) 187, 189

Ł

Łukasiewicz Małgorzata 126, 159, 228, 254

M

Macdonald Nancy 65, 261
 Madamme Moustache (pseudonim, artystka N.N.) 40
 Madejski Jerzy 229, 259
 Madureira Joe 107
 Maffesoli Michel 57, 261
 Magee Fintan 230
 Majewski Tomasz 228, 261
 Makota Janina 240, 261
 Małecki Wojciech 58, 264
 Manco Tristan 65, 73, 74, 168, 170, 199, 261
 Mann Tomasz 219
 Manteuffel-Szarota Anna 66, 260
 Marasiński Cezary 211, 261
 Markiewicz Henryk 52, 261
 Marling Karal Ann 127, 132, 261
 Marquard Odo 187, 213, 214, 220, 226, 227, 233, 236, 247, 248, 261, 236
 Martinique Elena 180
 Mattiucci Cristina 200
 Mayenowa Maria Renata 215
 McArthur John A. 219, 261
 McCormick Carlo 12, 261
 McGuinness Ed 107
 M-City (pseudonim, właśc. Mariusz Waras) 29, 30, 73, 83, 153, 154, 202, 204, 259, 269
 M.E.P. – Movimento per l'Emancipazione della Poesia (grupa artystyczna) 96
 Mgr Mors (pseudonim, właśc. Mariusz Brodowski) 99
 Mike 171 (pseudonim, artysta N.N.) 59
 Milecki Aleksander 108, 256
 Milly Jenna 224
 Mills Stormie 122, 123, 124, 268
 Mintz Nitzen 97, 98, 99
 Mirzoeff Nicolas 148, 150, 167, 191, 203, 261
 Miss.Tic (pseudonim, artystka N.N.) 187

Miss Van (pseudonim, właśc. Vanessa Alice Bensimon) 187
 Mitchell William John Thomas 59, 60, 144, 148, 261
 Mitosek Zofia 245, 247, 261
 Mobstr (pseudonim, artysta N.N.) 138, 139, 143
 Momo (pseudonim, artysta N.N.) 36
 Mondrian Piet 37
 Moneyless (pseudonim, właśc. Teo Pirisi) 36
 Monroe Marilyn 39
 Moore Mandy 177, 178, 261
 Morreall John 217, 218, 232, 261
 Moss Kate 187
 Mościcki Paweł 262
 Mr Brainwash (pseudonim, właśc. Thierry Guetta) 39
 Mtonga Junior 251
 Mudyń Krzysztof 222
 Murray Julia K. 104, 262
 Murray Kris 181, 218, 262

N

Navas Eduardo 47, 258
 Neef Sonja 56, 262
 Neil Jerman 128, 261
 Nelio (pseudonim, artysta N.N.) 36
 Neves Pedro Soares 32, 181, 218, 258, 262
 Nick Walker (pseudonim, artysta N.N.) 244, 245, 270
 Niklewicz Piotr 55, 226, 262
 Nodding Helen 177
 Nosbe (pseudonim, artysta N.N.) 241, 270
 Nuxuno Xän (pseudonim?) 177
 Nychos (pseudonim, artysta N.N.) 241, 242, 270

O

OakOak (pseudonim, artysta N.N.) 172, 219, 223, 270
 Obama Barack 201
 Odeith Sergio 70
 O'Farrell Lauren 178
 Olechnicki Krzysztof 149, 150, 262

Olek (pseudonim, właśc. Agata Oleksiak) 178, 179, 180, 269
 Opalka Roman 20
 Opiemme (pseudonim, artysta N.N.) 36, 47, 88–91, 152, 153, 255, 264, 267, 269
 Orozco José Clemente 128, 263
 Ortega y Gasset José 55, 226, 231, 262
 Oseka Andrzej 64, 262
 Osmólska-Mętrak Anna 52, 262

P

Paczkowski Dariusz 77, 78
 Pantone Felipe 36
 Parry Wiliam 199, 200, 262
 Pascoli Giovanni 88, 89
 Pawłowska Aneta 208, 259
 Peeta (pseudonim, właśc. Manuel Di Rita) 68, 70, 71, 267
 Pelc Janusz 72, 73, 77, 78, 262
 Pellicari Giada 32, 184, 262
 Pener (pseudonim, właśc. Bartosz Świątecki) 36
 Peregrine Church (pseudonim, artysta N.N.) 204
 Petrucci Armando 52, 53, 61, 70, 84, 85, 262
 Piano Doreen 234
 PichiAvo (duet artystyczny) 156
 Pieczyńska-Sulik Anna 126, 159, 254
 Piger (pseudonim, artysta N.N.) 96
 Pigla Wojciech 57, 262
 Pinokio (grupa artystyczna) 86
 Plinius Starszy 161, 262
 Pøbel (pseudonim, artysta N.N.) 49, 56, 106
 Poe Edgar Allan 88
 Poeti der Trullo (grupa artystyczna) 96
 Pomarańczowa Alternatywa (grupa artystyczna) 27, 236, 237, 238, 256
 Pompilio Natalie 128, 257
 Poprzęcka Maria 26, 51, 105, 119, 262
 Poster Boy (pseudonim, artysta N.N.) 196
 Potter Patrick 22, 23, 24, 25
 Powers Lynn A. 28, 262
 Prain Leanne 177, 178, 261
 Presley Elvis 189
 Princess Hijab (pseudonim, artystka N.N.) 196, 253

Probs (pseudonim, artysta N.N.) 106–108, 268
 Prus Bolesław 247, 248
 Przyłipiak Mirosław 227, 255
 Pugh Emily 198, 262
 Pugh John 162, 163, 254, 267, 269

Q

Quesada Blanca Fernández 141, 253

R

Raczyńska Joanna 39, 265
 Raczyński Krzysztof 75, 76, 267
 Radomski Andrzej 46, 262
 Radtke Fred 140, 244
 Rak Natalia 175, 176, 269
 RallitoX (pseudonim, artysta N.N.) 37
 Rancière Jacques 24, 208, 209, 262
 Ratto Matt 45, 261
 Reisser Mirko 34, 262
 Rejniak-Majewska Agnieszka 17, 24, 43, 258
 Renmar Taylor 199
 Retna (pseudonim, właśc. Marquis Lewis) 39
 Rewers Ewa 149, 208, 260, 262
 Ricardo Antonio 88
 Rice Robin 128, 257
 Richter Hans 40, 222, 262
 Riggie Nicolas Alden 16, 263
 Ripa Cesare 82, 83, 255, 263
 Rivera Diego 128, 263
 Roadsworth (pseudonim, właśc. Peter Gibson) 218
 Roa (pseudonim, właśc. Peter Ysebie) 37, 38, 151, 152, 267, 269
 Robehmed Sophie 206, 263
 Roberge Jonathan 31, 266
 Rochfort Desmond 128, 263
 Rodriguez Anabel Roque 122, 263
 Rose Aaron 29, 253
 Rose Barbara 127, 132, 263
 Rose Tricia 56, 66, 263
 Roskowiński Rafał 131
 Ross Jeffrey Ian 14, 147, 207, 234, 256, 258
 Roth Evan 62
 Rubin Hadas 97

Rutkiewicz Marcin 13, 20, 78, 82, 238, 255, 263, 264, 267
 Rychała Joanna 69, 263
 Rypson Piotr 85, 263

S

Salisbury Martin 120, 263
 Salwa Mateusz 19, 34, 207, 255, 263
 Sam3 (pseudonim, artysta N.N.) 199
 Sandywell Barry 20, 172, 258
 Sawicka Katarzyna 38, 228, 256
 Sayeg Magda 177
 Schacter Rafael 62, 67, 133, 175, 187, 263
 Schiller Marc 12, 261
 Schiller Sara 12, 261
 Schmidt Paweł 74, 257
 Schneider Timm 224
 Schopenhauer Arthur 217, 225, 230, 263
 Schutz Charles E. 236, 263
 Schweizer Niklaus Rudolf 51, 263
 Schwitters Kurt 40
 Scott Niall 242, 263
 Scruton Roger 234, 263
 Seckel Al 162, 263
 Seen (pseudonim, właśc. Richard Miranda) 110
 Seikon (pseudonim, właśc. Robert Rączka) 36
 Seno Ethel 12, 261
 Shebab Bahia 74, 190, 269
 Sheff David 28, 263
 Shove Gary 22, 264
 Shusterman Richard 58, 264
 Siddiqui Jasmin (por. Herakut) 119
 Sidorek Krzysztof (por. Twożywo) 86
 Sierotwiński Stanisław 76, 264
 Signtologist (pseudonim, właśc. Dan Ericson) 217
 Sikorski Tomasz 78, 264, 267
 Siqueiros David Alfaro 128, 263
 Skinner Jonathan 126, 128, 264
 Skórzyńska Agata 208, 260
 Skrzeczkowski Mateusz 203, 259
 Skwara Marek 51, 266
 Sliwa Martyna 25, 26
 Sokol Zach 193, 264

Solaroli Marco 13, 264
Sumorok Aleksandra 152, 264

Ś

Śniecikowska Beata 85, 264
Śpiewak Paweł 160

T

Tatarkiewicz Władysław 81, 88, 265
Tomaszczuk Agnieszka 79, 265
Tom Bob (pseudonim, właśc. Thomas J. Bobrowiecki) 172, 173
Tripodi Lorenzo 157, 265
Truman Emily J. 79, 206, 265
Turner Jonathan H. 239
Tuszyńska Kamila 15, 16, 265
Twożywo (grupa artystyczna) 86–88, 267

V

Valjakka Minna 249
Vanderlin Todd 62
Varini Felice 36
Vaughan Sara 128
Vinie (pseudonim, artystka N.N.) 177
Vlepsquad (grupa artystyczna) 82, 85, 87, 267
Voolaid Piret 100, 265

W

Wacławek Anna 218, 265
Wakin Sami 118
Waligórska Anna 104, 265
Wallis Mieczysław 154, 265
Waloch Jacek 64, 257
Wantuch-Matla Dorota 160, 166, 171, 265
Warhol Andy 39, 40, 265
Warner Sam 215, 265
Weber John Pitman 128, 255
Weinsberg Adam 215
Weitz Morris 14, 265
Wheale James 251
Wiercińska Janina 113, 114, 265
Wierzba Paulina 197, 255

Wilkoszevska Krystyna 16, 65, 257
Williams Robert 36
Willsdon Clare A.P. 127, 265
Wilson Ben 173, 174, 205, 269
Wincencjusz-Patyna Anita 115, 116, 265
Winer Joshua 131
Wirpsza Witold 231, 258
Witkacy (pseudonim, właśc. Stanisław Ignacy Witkiewicz) 47
Witz Dan 182, 183, 215, 217, 267, 269
Włodarczyk Wojciech 39, 265
Wojciechowski Michał 95
Wojnarowski Jan 92
Wood Paul J. 21, 260
Woroniecka Grażyna 239
Worringer Wilhelm 65, 266
WPA (Works Progress Administration) 127, 132
Wyatt Daisy 110
Wysłouch Seweryna 51, 52, 132, 133, 266

Y

Young Alison 225, 266

Z

Zahar Hela 31, 266
Zahlmann Heiko 34, 262
Zalta Edward N. 218, 261
Zański Tomasz 202, 257
Zaremba Łukasz 17, 161, 260
Zawadzki Tadeusz 161, 262
Zbiok (pseudonim, właśc. Sławomir Czajkowski) 30, 37
Zegarski Zenon (pseudonim „Wskazowa”) 237
Zeidler-Janiszewska Anna 149, 262
Zimbardo Philip G. 227, 266
Zimmer Lori 151, 266
Zymon-Dębicki Henryk 103, 260

Ż

Żygulski Kazimierz 228, 233, 266

INDEKS RZECZOWY

3D 12, 15, 34, 67, 70, 156, 158, 161, 164,
166, 167, 231, 232

A

action painting 35
aktywizm 45, 181, 184
alegoria 34, 60, 72, 74, 81, 83, 110, 111,
134, 136, 257
anamorfoza 33, 67, 161, 166, 167, 231,
232, 260
animacja 103, 122, 132, 136, 138
animizacja 221, 222, 224
anonimowość 43, 225
antropomorfizacja 177, 221, 222, 224
awangarda 19–24, 26, 35, 40, 41, 43, 44,
46, 61, 67, 74, 85, 88, 201, 211, 213,
214, 220, 226, 227, 231, 244, 254,
264

B

brandalizm 194, 195

C

culture jamming 55, 194

D

dadaizm 33, 40, 43, 220, 222, 226, 237,
244, 262
demokratyczność sztuki 225
DIY (zrób to sam) 33, 45, 177, 194, 261
dizajn 14, 29, 46, 61, 178, 222
doświadczenie czytelnicze 57
doświadczenie estetyczne 17, 18, 43, 44,
201, 202, 254
doświadczenie miasta 85, 166
doświadczenie somaestetyczne 58
doświadczenie wizualne 148, 149
dripping 36

E

efemeryczność 15, 16, 45, 184, 199, 213,
238
ekspresja 21, 35, 58, 61, 62, 78, 79, 82,
101, 116, 35, 201, 207
emblem i emblematyka 71–74, 77–79,
81–84, 88, 111, 173, 174, 190, 260
erotyzm 37, 187

F

futuryzm 37

G

geek 108, 219, 261, 264
gentryfikacja 83, 141, 143, 170, 245
globalizacja 22, 81, 229
groteska 239, 240, 243, 261

H

hip-hop 56, 58, 65, 205, 264

I

infantyilizacja 33, 37, 225–228, 259
instytucjonalizacja 30, 214
internet 9, 13, 16, 22, 25, 31, 32, 41, 57,
60, 62, 140, 143, 158, 177, 184, 190,
203–205, 217, 235, 245, 256
interwencja (artystyczna) 10, 40, 43, 44,
103, 145, 170, 172, 174, 180, 181, 183,
184, 200, 214, 215, 220, 229
ironia 24, 25, 40, 75, 77, 160, 174, 212,
238, 239, 244–248, 261

J

„Juxtapoz” (magazyn) 36, 37, 67

K

kaligrafia 52, 58, 70, 91, 92, 96

kicz 36, 37, 67, 69, 213, 253, 257
 komercjalizacja 22, 31, 40, 141, 202
 komiks 15, 16, 27, 36, 40, 52, 66, 67, 70,
 71, 103, 105–110, 113, 114, 145, 219,
 228, 229, 242, 224
 konsumpcjonizm 40, 81, 184, 194
 konwergencja 22, 229, 258
 krytyka artystyczna 22, 213, 247
 krytyka społeczna 144
 kultura masowa 29, 38, 78, 227–229
 kultura niska (por. *lowbrow*) 20
 kultura popularna 20, 38, 40, 45, 48, 67,
 78, 109, 110, 196, 197, 227, 228, 255,
 256, 261
 kultura wizualna 16, 52, 148–150, 161,
 167, 203, 250, 260
 kultura wysoka 20, 86, 227

L

logo 40, 58, 65, 67, 73, 74, 81, 100, 101,
 131, 184, 189, 194, 259
 lokalność 160, 164
lowbrow (por. kultura niska) 36, 37, 67,
 260

M

malarstwo iluzjonistyczne (por. 3D) 33,
 35, 70, 161, 167, 231
 minimal art 36
 minimalizm 134, 244
 modernizm 45, 69, 257
 montaż 40, 45
 muzeum 20, 26, 27, 29, 31, 48, 57, 62, 206

N

napisy kibicowskie 10, 45, 55, 57, 80, 85
 neoplastycyzm 36
 nielegalność 12, 15, 19, 20, 24, 25, 28, 29,
 34, 48, 61, 65, 110, 184, 204, 213, 215,
 225

O

op-art 33, 36
 ornament 64, 67, 92, 95, 116, 152, 174,
 177, 243

P

perswazja 72, 85, 88, 101, 104, 158, 159,
 239, 265
 piękno 9, 27, 33, 35, 43, 45, 59, 69, 91, 96,
 200, 226, 250, 259
pixação 59, 61, 259
 plemiennosc 31, 57
 pop-art 33, 37–40, 43, 109, 110, 113, 227,
 265
 pornografizacja 190, 264
 postmodernizm 20, 33, 44, 61, 227, 256

R

ready made 33, 43, 61, 62
 reklama 24, 30, 32, 40, 51, 52, 61, 71, 73,
 74, 78, 81, 100, 158–160, 194–197,
 212
 remiks 46, 47, 260, 262

S

satyra 212, 247
scratching 54, 55
 sekwencyjność i sekwencja 104, 105, 114,
 132–136
 sgraffito 126
site-specific 16, 170, 220

T

tag 11, 13, 28, 34, 40, 45, 49, 53–56, 58–
 66, 69–71, 73, 80, 106, 107, 169, 170,
 180, 190
trompe l'œil 160–162, 166
 typografia 47, 52, 61, 67, 74, 88, 152

V

vanitas 35, 110, 116
 Vlep[v]net (portal) 45

W

wandalizm 25, 45, 58, 60, 64, 77, 143, 170,
 171, 197, 244, 245, 257
wilde style (dziki styl) 63, 65, 66, 107, 240
 włakat 82
 wlepka 10, 13, 53, 79–82, 85–87, 97, 99,
 180, 189, 259, 267

wolność artystyczna 43, 44

writer 13, 54, 55, 56, 58, 59, 63–66, 69,
107, 171, 205

wrzut 63, 64

WTWU (*Watching Them, Watching Us*,
blog) 192, 266

Y

yarn bombing 13, 45, 177–180, 200, 261

Z

znaki drogowe 80, 103, 143, 145, 180,
182, 214–218, 270

SUMMARY

Street art is nowadays the most popular and rapidly growing trend worldwide. Although creating its definition is impossible, and it is not an easy subject for theorisation, it can be undoubtedly called art. Hitherto existing criteria of art such as originality, novelty, authenticity, style, technique of execution, significant meaning, professionalism, intellectual content or aesthetics are not binding in the case of street art. This does not mean, however, that street art manifestly rejects previous achievements of art, on the contrary, it uses almost everything that has appeared in art so far, which is why it belongs to remix culture. Due to the unlimited variety of street art, it can be considered in artistic, cultural, urban, social, psychological and even legal contexts. This book presents street art and graffiti as art that can be described using traditional and contemporary (new) concepts, terms and methods.

However, avoiding an unambiguous definition of street art, it is possible to show several of its features present in the overwhelming number of works. First of all, the book analyses the problem that has been known in art since antiquity, namely the relationship between image and word, included in the *ut pictura poesis–ut poesis pictura* formula. Therefore, we can observe how a graffiti inscription becomes an image, how templates and stickers become urban emblems, and how street art works extend the tradition of visual poetry. This word-image relationship is not expressed only through the visual aspect of a written or painted word but also as a literary quality of an image. Hence, we can find here all the methods of story-telling: a reference to known heroes, illustrativeness, sequentiality, variability of a work of art achieved by introducing time and interactivity, and finally autotelicity.

All these methods serve to convey a certain message to us. The content is usually very diverse and often associated with the context of a given site. The site should be considered as a very specific, physical surface, as well as very broadly, as a public sphere (including the Internet). There the duality of street art can be seen, as, on the one hand, it serves to cover the shortcomings of a given site – for example, murals painted on derelict buildings or “blind walls”, and on the other hand, thanks to the topics raised, it reveals in the public space many difficult and “unwanted” issues. It oscillates between what is visible and what is invisible, it can show or cover, appear and disappear, draw attention or hide, conceal in the jungle of other images. The visual aspect is used to reveal hidden problems, but also to promote oneself. Street art strongly influences the space, changing the landscape,

captivating the eye, deceiving by means of illusion, changing the appearance of objects, and giving them new meanings.

The last feature of street art described in the book is humour. This characteristic trait of street art, rarely mentioned in the literature, seems obvious and is often expected by recipients. A sudden, momentary flash of wit breaking the everyday urban routine of movement is something that convinces recipients about the uniqueness of street art. It is often the kind of art that improves our mood and, at least for a moment, changes our attitude towards the surrounding world, which is why it is called the art of high spirits in the book. However, humour in street art has many varieties. Thus, the methods of creating comic situations such as anthropomorphisation and animation, creating illusory spaces, infantilisation and grotesque are discussed. The artist is named, depending on the meaning of his or her work, a humorist, ironist or satirist. Among the various forms of humour, there is also a place for these works that appear in time and place where the political, social or geographical situation is extremely difficult or dangerous. Humour in the face of threat to life and health, though seemingly out of place, brings people a temporary relief and gives hope.

Street art is ephemeral, changeable and limitless, subject to continuous processes of commercialisation, institutionalisation, and mediatisation. Therefore, this book is written from the perspective of here and now and does not aim to close and exhaust the subject, on the contrary, it is just the beginning of the theoretical reflection which will probably be continued by the world of art in its discussion on this still theoretically unbridled, dynamically developing and tremendously expansive trend in art.

Translated by Marta Koniarek