

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

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 artcie. 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 beztróskim 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 poświęcałam 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, różniam 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 różnić 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, wandalii. 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 Blanchégo, 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 Blanchégo 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 aethetico* 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 podnięciach, 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 Wojtka, 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. Przychyłam 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, jedyne słowa w przestrzeniach miasta, słowa powtórzonego setki, a może tysiące razy w dziesiątkach form. Malowanie nie w ciepłej 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.