BURZĄC MURY GRAFFITI
KORESPONDENCJE STREET-ARTYSTÓW

SEPE – MICHAŁ WRĘGA / YUKA – VICTOR SERGIO ANDRADE RODRIGUEZ / SHAKA – MARCHAL MITHOUARD / CABAIO – SANTIAGO SPIRITO / CHINARTE – VANESSA ABALOS GALAZ / ABUSA CREW – WENDY MUNOZ RIVEROS, JOCELYN ARACENA CARVAJAL / JACKIE KUHN – JACQUELYN KUHN / PAPINO GRAZZ – BENEDICTUS RINGGA WARDHANA

FEDERICO ISRAEL ALCARAZ VELASCO / ANTONIO SALVADOR MENDIOLA MEJIA / EWA IZABELA NOWAK / JONATHAN PAUL ROBSON / AMPARO MERCEDES LOZANO CERCÓS / ALEKSANDRA ŁUKASZEWICZ ALCARAZ / ELIZABETH THOMAS / BATARA SWANDITA

BURZĄC MURY
GRAFFITI
KORESPONDENCJE
STREET-ARTYSTÓW

pod redakcją Aleksandry Łukaszewicz Alcaraz

Wydawnictwo Naukowe Akademii Sztuki w Szczecinie
Szczecin 2014

BURZĄC MURY GRAFFITI
Korespondencje street-artystów

Zrealizowano dzięki współfinansowaniu przez Miasto Szczecin w ramach Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów i Mediateki Akademii Sztuki w Szczecinie a także przy pomocy Biura Promocji Akademii Sztuki w Szczecinie.

redakcja: Aleksandra Łukaszewicz Alcaraz
tłumaczenia: Biuro tłumaczeń-Dag Center
korekta w języku polskim: Izabela Krupa
projekt graficzny: Jakub Czyszczoń

ISBN 978-83-63072-56-8

Wydawnictwo Naukowe Akademii Sztuki w Szczecinie©
redaktor naczelny: Ryszard Ziarkiewicz
pl. Orła Białego 2
70-562 Szczecin
tel. 664 080 242
e-mail: wydawnictwo@akademiasztuki.eu

Wydział Malarstwa i Nowych Mediów
Zakład Historii i Teorii Sztuki
Mediateka
Akademia Sztuki w Szczecinie

Publikacja współfinansowana ze środków Miasta Szczecin

Szczecin

numer katalogowy: AS019/08bk

Materiały zamieszczone w publikacji są przeznaczone dla osób powyżej 15. roku życia.

Spis treści

7
WSTĘP. Oko i dłoń
Dynamika obrazu jako ekspresja
artystyczna, społeczna, polityczna
„Burząc Mury Graffiti. Korespondencje street-artystów"
Aleksandra Łukaszewicz Alcaraz

10
Prawo, zbrodnia i graffiti
Gdzie nie ma wolności, będzie graffiti
Federico Israel Alcaraz Velasco

20
Graf i wolność
Antonio Salvador Mendiola Mejia

26
Język murów
Ewa Izabela Nowak

32
„Burząc Mury Graffiti"
– analiza relacji Shaka–Cabaio
Johnathan Paul Robson

38
Wydarzenie i obraz
Abusa Crew i Chinarte
o kobiecości i wspólnocie
Aleksandra Łukaszewicz Alcaraz

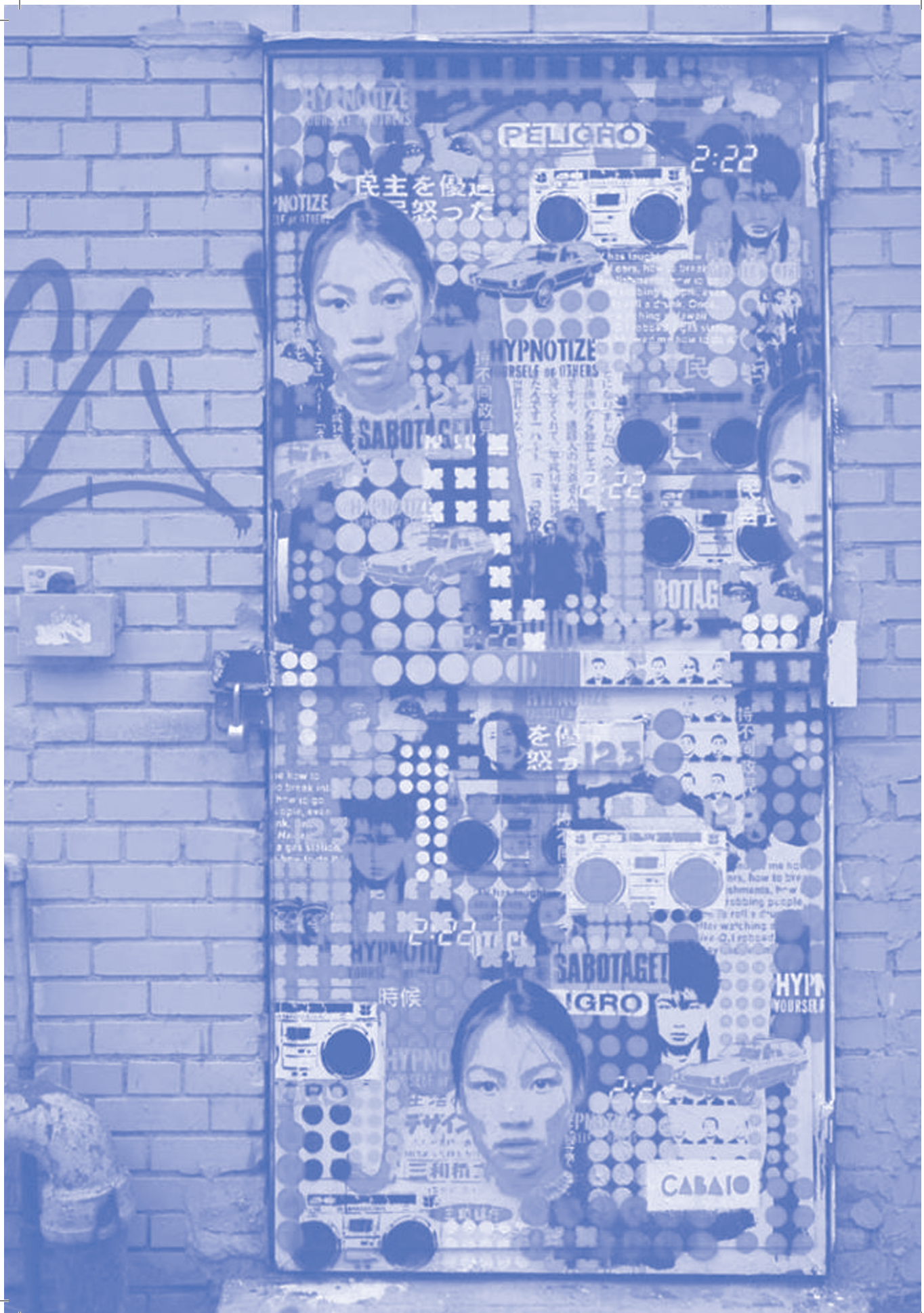
46
Otwarty dialog
Społeczna wartość wolności
Amparo Mercedes Lozano Cercós

55
Nić wspólnoty: sztuka włókna Jackie Kuhn
Elizabeth Murphy Thomas

64
Sztuka publiczna
Batara Swandita

66
Biogramy

72
Spis ilustracji


PELIGRO
2:22
HYPNOTIZE
SABOTAGE
CABAIO

OKO I DŁOŃ. DYNAMIKA OBRAZU JAKO EKSPRESJA ARTYSTYCZNA, SPOŁECZNA, POLITYCZNA „BURZĄC MURY GRAFFITI. KORESPONDENCJE STREET-ARTYSTÓW"

Aleksandra Łukaszewicz Alcaraz

Projekt „Burząc Mury Graffiti. Korespondencje street--artystów" został zrealizowany w latach 2013–2014 przez Wydział Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie we współpracy z Mediateką Akademii Sztuki w Szczecinie i przy wsparciu finansowym Miasta Szczecina. Zainteresowanie tym tematem wyrosło z teoretycznego i praktycznego zaangażowania wykładowców i wykładowczyń, studentów i studentek w sztukę tworzoną w przestrzeni publicznej oraz z chęci przedstawienia globalnej perspektywy na fenomen graffiti i street-artu. Pomysłodawcą projektu jest Federico Israel Alcaraz Velasco.

Celem, który udało się osiągnąć w ramach projektu „Burząc Mury Graffiti. Korespondencje street-artystów", było ukazanie różnych perspektyw na zjawisko street-artu zarówno za pośrednictwem materiału filmowego, jak i tekstów zawartych w antologii. Zaangażowanie street-artystów z ośmiu różnych krajów, z czterech kontynentów i połączenie ich w pary do dialogu dało wspaniałe rezultaty. Udało się dzięki temu przedstawić różne formy obecności street-artu w Indonezji, Stanach Zjednoczonych, Chile, Hiszpanii, Argentynie, Francji, Meksyku i Polsce oraz różne motywacje prowadzące do zaangażowania w tego rodzaju działalność.

Dla duetu Abusa Crew z Chile graffiti stanowi narzędzie emancypacyjnego działania o charakterze społecznym; dla Cabaio z Argentyny jest ono sposobem reagowania na miejską przestrzeń wizualną; Jackie Kuhn traktuje działania street--artowe jako mające na celu upiększanie przestrzeni miejskiej za pomocą yarn bombing (bombardowania włóczką); Yuka z Meksyku realizuje graffiti w stylu hip-hop; Chinarte z Hiszpanii i Shaka z Francji podchodzą do graffiti jako do ekspresji artystycznej; Papino Grazz z Indonezji posługuje się graffiti w ramach ironicznych, satyrycznych, nielegalnych działań. Natomiast podejście do graffiti polskiego artysty Sepe zasługuje na wyróżnienie, wykazuje się on bowiem

zarówno znajomością medium, jego uwarunkowań i historii, jak i niezwykłą artystyczną wrażliwością. Przedstawia historię graffiti w Polsce, opowiada o obozie street-artowym na Ukrainie i o braku obecności graffiti w Kirgistanie, a jego narracja jest nie tylko wciągająca i zabawna, lecz także głęboka i poetycka.

Drugim istotnym celem zrealizowanym za pośrednictwem projektu „Burząc Mury Graffiti" jest doprowadzenie do nawiązania pomiędzy zaangażowanymi street-artystami relacji artystycznych, w których pojawiały się napięcia i różne formy narracji. Dialog artystyczny pomiędzy przedstawicielami, przedstawicielkami z różnych środowisk pozwala na zgłębienie danego fenomenu, przyjrzenie się mu z różnych stron, odnalezienie jego różnych określeń, które się wzajemnie nie wykluczają, a współwystępują. Ten dialog został zrealizowany za pomocą wymiany videolistów pomiędzy Polską a Meksykiem, Hiszpanią a Chile, Francją a Argentyną, Stanami Zjednoczonymi a Indonezją. Powstałe videokorespondencje zostały uzupełnione formą tekstową w postaci teoretycznych analiz autorstwa ośmiu osób zajmujących się tematyką street-artu, które funkcjonowały jako koordynatorzy regionalni w poszczególnych krajach.

Niektórzy z koordynatorów regionalnych definiują zjawisko graffiti przez pryzmat subkultury hip-hop i politycznego sprzeciwu. Taką perspektywę prezentuje Salvador Mendiola Mejia; inni, jak Ewa Izabela Nowak, odnoszą się do lat 60. XX wieku i Nowego Jorku, na którego ulicach pojawiły się „tagi" (m.in. TAKI 183), oraz do procesu prowadzącego do stopniowego uznawania graffiti za rodzaj sztuki; jedni ograniczają spektrum swoich zainteresowań, jak Elizabeth Murphy Thomas, która odnosi się do specyficznej praktyki z obszaru street-artu: yarn bombing (bombardowanie włóczką), zwanej też „graffiti knitting", a polegającej na „ubieraniu" obiektów w przestrzeni miejskiej w kolorowe dzianiny; inni, jak Amparo Lozano Cercós, wskazują na trudności z definiowaniem graffiti jako przecinającego przestrzeń rynku sztuki, ekspresji artystycznej i działań ulicznych albo definiują praktyki z obszaru street-artu przy użyciu terminologii antropologicznej i filozoficznej, jak Federico Israel Alcaraz Velasco i niżej podpisana.

Na graffiti niewątpliwie można już patrzeć jak na sztukę w tradycyjnym sensie, tzn. jako na coś, co można wycenić, kolekcjonować, prezentować w galeriach i na wystawach. Jest tak, ponieważ graffiti weszło na rynek sztuki, czego najlepszym przykładem jest Banksy, którego prace zyskują wysokie ceny. Również większość street-artystów zaangażowanych w projekt „Burząc Mury Graffiti. Korespondencje street-artystów" przyznaje, że działa komercyjnie. Jest to zrozumiałe, ponieważ utrzymują się ze swojej sztuki. Taka sytuacja oczywiście wpływa na charakter realizowanych prac, jak w przypadku Chinarte, która maluje fasady sklepów, czy Yuki, opłacanego przez markę sprayu „360 Spray Paint". Natomiast Shaka na bazie doświadczeń graffiti realizuje prace malarskie, rzeźbiarskie i z obszaru street-artu, a następnie prezentuje je na wystawach i sprzedaje. Interesujące jest, że *de facto* jedyną osobą niewyciągającą korzyści ze swojej sztuki malowania graffiti jest Papino Grazz z Indonezji, który utrzymuje się z produkcji muzyki i maluje w Indonezji i na Bali swojego szczura z szablonu: „Bastrats" (skrót od „Best of Rats").

Jednakże street-art to również wyraz pierwotnej ludzkiej potrzeby tworzenia. Malowanie ścian na przestrzeni historii przybierało różne formy: od rysunków naskalnych, przez mozaiki i freski, do tradycyjnych murali oraz graffiti i interwencji w przestrzeni miejskiej. Poza wieloma funkcjami komunikacyjnymi i artystycznymi spełnia zatem funkcję symbolicznego opanowywania przestrzeni, jej oznaczenia, jej zamieszkania. Z tego względu często można spotkać odniesienia do „odzyskiwania" przestrzeni za pomocą takich narzędzi walki, jak farby, spraye czy włóczka.

PRAWO, ZBRODNIA I GRAFFITI GDZIE NIE MA WOLNOŚCI, BĘDZIE GRAFFITI

Federico Israel Alcaraz Velasco

Jedna ręka na ścianie, dwoje nastolatków i trzy puszki sprayu; kolorowe linie zaczynają nabierać kształtów, tworząc komiks graffiti, absurdalny i ironiczny, wybryk, grę dla zabicia czasu, bez złośliwości. Było zabawnie i wesoło, ale nagle wszystko się zmienia i przybywa policja. Nie ma dokąd uciec. Policja chwyta chłopców za ubrania i zaczyna grozić więzieniem, sprawdza ich plecaki i kieszenie, pytając o narkotyki. Nie znajdując niczego, chwytają rękę jednego z nich i przyciskają do ściany. Atmosfera staje się napięta, czuć strach, słychać krzyki skruszenia i rezygnację z walki. Ludzie wokół patrzą zaskoczeni, nie reagując, bo w końcu takie jest prawo. Nagle jeden z funkcjonariuszy wyciąga pałkę i bije bez opamiętania, raz za razem, niewielką dłoń chłopaka – plamiąc jego krwią to, co początkowo było zabawnym graffiti, pełnym linii i kolorów. Prawo stało się przestępstwem, a graffiti wyzwolicielem.

POLITYCZNE I SPOŁECZNE ŹRÓDŁA GRAFFITI

Historia graffiti, tak jak historia wolności, jest napisana krwią dzielnych powstańców i rewolucjonistów, którzy krzyczeli i malowali, nadając kolor i tożsamość społeczeństwom; krwią tych niewielu mężczyzn i kobiet, którzy nie zgadzali się z tym, co ich otaczało, i działali, aby to zmienić; którzy walczyli o odzyskanie przestrzeni lub malowali, by ją upiększać. Dlaczego teraz nie zgadzamy się z przesłankami, metodami i formami graffiti, skoro w przyszłości rebelianci zmienią się w bohaterów? Dlaczego nie zaakceptujemy ich już teraz i nie wyznaczymy im ich miejsca, dlaczego nie okażemy szacunku i podziwu, na jaki naprawdę zasługują? Przecież trzeba wprowadzać zmiany, mając na celu dobrostan, swobodę ekspresji i prawdziwą wolność, ponieważ to jest istotą człowieka i tego dotyczy graffiti. Mury ograniczające myśli buduje sam człowiek; są one tak mocne i wysokie jak jego ignorancja; represyjne, rozdzielające. Graffiti zaś funkcjonuje jak narzędzie, jak młot, dzięki któremu można zbudować most wymiany kulturowej między narodami, a także który może służyć do niszczenia systemu, rozbijania jego gło-

wy. „Burząc Mury Graffiti" jest wielokulturowym projektem o charakterze dokumentalnym, w którym artyści, writerzy miejscy, przestępcy – czy jakkolwiek ich określić – wymieniali się za pośrednictwem videokorespondencji swoimi spojrzeniami na społeczną i kulturową istotę miast w różnych krajach na całym świecie. „Burząc Mury Graffiti" eliminuje bariery geograficzne i myślowe, aby połączyć w formie dokumentalnej to, co najważniejsze i charakterystyczne dla zjawiska społecznego, jakim jest wspólnotowe niezadowolenie i niesmak.

Istnieją różne historie i teorie na temat pochodzenia graffiti. Najbardziej popularna mówi, że trend ten rozpoczął się w późnych latach 60. w Nowym Jorku od młodego posłańca, który wydrapywał swój pseudonim i numer gdziekolwiek się udawał, argumentując, że musiał to zrobić. Młodzieniec ten, imieniem Demetrius lub Taki 183 nie był pierwszym w historii graffiti, ale jego tagi zostały dostrzeżone jako pierwsze na ulicach i podwórkach miejskich. Wpływ Taki 183 odbił się na graffiti. Rozgłos, jaki zyskał w mediach, sprawił, że młodzi ludzie odnaleźli nową formę ekspresji, obecności i formy utożsamiania się w społeczeństwie. Graffiti to zjawisko komunikacji społecznej o różnych funkcjach, zastosowaniach i skutkach, ale na ogół o takich samych cechach: transgresywne i nielegalne.

Inna historia dotycząca pochodzenia graffiti mówi o korzeniach sięgających Francji z 1968 roku, o protestach obywatelskich po wojnie w Algierii i masakrze w My Lai w Wietnamie, w której żołnierze amerykańscy zabili setki cywilów, o działaniach wspierających te protesty na całym świecie, o strajkach studenckich i pracowniczych, które we Francji tworzą historię maja 1968. Graffiti w tym czasie stało się obecne nie poprzez egocentryzm umieszczanych tagów; graffiti, które pochodzi z tego okresu, to graffiti walczące, wyrażające protest, rebelię i niezadowolenie, pełne krzyków i zniszczonych murów. To graffiti transgresywne i zmuszające widza do refleksji, a jednocześnie stanowiące środek komunikacji, nowy sposób wymiany kulturowej, ujednolicający różne języki w jeden kod. Graffiti z 1968 roku, kiedy obchodzono Międzynarodowy Rok Praw Człowieka ogłoszony ironicznie przez Organizację Narodów Zjednoczonych, było graffiti poetyckim i naruszającym prawo. To graffiti zrodzone z chaosu w świecie, by – zgodnie ze słowami Nietzschego – dać światu tańczącą gwiazdę, jak to się stało na murach we Francji w maju 1968.

Sytuacja polityczna w Meksyku i Polsce w 1968 roku również była trudna. W Meksyku ruch studencki z UNAM[1], z IPN[2] i z innych uczelni, w którym uczestniczyli studenci, nauczyciele, intelektualiści, pracownicy i społeczeństwo, został stłumiony zaledwie dziesięć dni przed rozpoczęciem igrzysk olimpijskich w masakrze na placu Trzech Kultur w Tlatelolco, gdzie wojskowi batalionu Olimpia pod rozkazami prezydenta Gustavo Díaz Ordaz położyli kres ruchowi społecznemu i zamordowali setki działaczy demonstrujących pokojowo, ostrzeliwując ich z helikopterów i budynków otaczających plac, żeby potem świętować olimpiadę, jakby nic się nie stało.

°

W 1968 roku w Polsce protesty studentów i środowisk intelektualnych przeciw komunizmowi, represje Służby Bezpieczeństwa Ministerstwa Spraw Wewnętrz-

1 UNAM – Universidad Nacional Autónoma de México: Narodowy Autonomiczny Uniwersytet Meksyku [przyp. red.]

2 IPN – Instituto Politécnico Nacional: Narodowy Instytut Politechniczny [przyp. red.]

nych oraz antysyjonistyczna kampania służyły jako taktyka, by odwrócić uwagę opinii publicznej od kryzysu politycznego, w jakim znalazł się kraj. Ostatecznie doprowadziło to do masowej ucieczki Żydów. Można powiedzieć, że w Polsce był to rok prześladowań środowisk literackich i intelektualnych, bezwzględnej represji społecznej pomimo mobilizacji studenckiej i zwalczania syjonizmu.

Zatem dlaczego powstaje graffiti, co jest jego podstawą, co sprawia, że ono żyje i jest aktualne? Jak zauważył filozof Jerzy Kochan, bezsprzecznie powodem jest „marginalizacja", dlatego też graffiti jest bardzo ważnym elementem transgresji politycznej i społecznej wynikającej z nieposłuszeństwa obywatelskiego. Od samego początku w graffiti wpisane jest naruszanie prawa: „Nie można pisać, nie można malować, zakazane" – takie zakazy występują, to marginalizacja, która jest uniwersalna.

Społeczeństwa mają różną dynamikę widoczną w ich praktykach kulturowych, które umożliwiają autoprezentację podmiotów społecznych poprzez dzieła artystyczne i kulturowe, o istotnym dla nich znaczeniu i wartości, ponieważ poprzez te dzieła wyrażają one i potwierdzają swoją tożsamość. W ramach tych praktyk istnieją różne formy językowe, a wśród nich kody obrazowe, stosujące strategię ironii i gry, realizowaną przez m.in. graffiti.

Współcześnie indywidualizm i nowoczesność to fenomeny, które utraciły autonomię, co ma odzwierciedlenie w poważnym kryzysie tożsamości i braku tożsamości zbiorowej. Istnieją grupy dysponujące fałszywą tożsamością, która została stworzona i narzucona przez liczące się w uprzemysłowionym świecie kapitalistycznym media, co rodzi odmowną reakcję ze strony jednostek, potrzebujących wzmocnić swoje przekonania przez budowę nowej tożsamości zbiorowej. Przykładem na to jest to, co obecnie nazywamy Crew w graffiti. Takie Crew: grupy lub rodziny grafferów należą do uciskanej mniejszości, której twórczość jest formą sprzeciwu przeciwko instytucjom i ich dominacji, obrony ich indywidualnych interesów w postaci nowej ideologii czy mitologii, ponieważ są oni pewni, że ich przekonania mają solidne fundamenty, wiążące się z poczuciem przynależności.

Francuski socjolog Michel Maffesoli twierdzi, że miejskie plemiona funkcjonują na bazie własnej mitologii, gdzie członkowie mogą budować stosunkowo wyraźne wyobrażenia oraz schematy postaw i zachowań, dzięki czemu mogą porzucić swoją anonimowość, wzmocnić i uzbroić swoją tożsamość. Tworzenie plemion wzmacnia działania oparte na jednoczesnej ucieczce od ujednolicenia tożsamości i tworzeniu własnych symboli przynależności. Taka przynależność jednostki do grupy jest silna, całościowa i nadaje sens egzystencjalny, ponieważ wszystkie działania wydają się kierowane i uzasadnione zgodnie z wymienioną przynależnością.

Realne działanie fizyczne dla młodzieży przynależącej do danego plemienia jest niezbędne i wiąże się z dzieleniem wspólnej przestrzeni, w której można się spotkać i komunikować z innymi. W takim kontakcie obrzędy są konieczne, gdyż nadają wspólny sens danemu plemieniu. W ten sposób miejskie plemiona wzmacniają swoją tożsamość poprzez symbole przynależności, nadając egzysten-

cjalny sens swoim działaniom, tworząc nową strukturę stojącą w opozycji do tej narzuconej przez siłę dominującą. Dlatego też graffiti postrzegane z perspektywy miejskiego plemienia jest istotną częścią odzyskiwania przestrzeni miejskiej, która została zajęta przez wiadomości i obce towary, np. reklamy i marki.

Utrata przestrzeni miejskiej ujawnia się jako utrata egzystencjalnego znaczenia, gdyż ludzie tracą poczucie przestrzeni, w której działają. To sprawia, że takie przestrzenie stają się abstrakcyjne i jednorodne. Współczesna socjodynamika wskazuje, że jeśli osłabia się przestrzeń miejską, osłabia się bezpośrednio metody budowy tożsamości, a narastający kryzys tożsamości powoduje powstawanie plemion miejskich, które za cel stawiają sobie budowanie nowych tożsamości poprzez tworzenie nowych znaczeń.

Współczesne próby zaakceptowania graffiti są powolne, ponieważ graffiti było postrzegane jako niszczenie czy zamazywanie przestrzeni miejskiej, która została zaprojektowana przez organizacje społeczne, przez architektów i inżynierów, a następnie zatwierdzona przez obywateli, zaś graffiti zrywa z tym wszystkim od początku do końca, odzyskuje utraconą przestrzeń miejską. Jest to głos miasta, bez którego ludzie byliby niemi.

BURZĄC MURY GRAFFITI

Odmienność między społeczeństwami w różnych krajach można dostrzec w charakterze ich współczesnej ekspresji miejskiej, także na tym polu rysuje się odmienność między meksykańskim a polskim społeczeństwem, ponieważ meksykańskie społeczeństwo jest znacznie bardziej buntownicze, a polskie bardziej artystyczne. Graffiti, które można znaleźć w Polsce, jest własnością drobnomieszczaństwa. Jednak od momentu mojego przyjazdu do Polsku czułem, że graffiti meksykańskie i polskie nie są całkowicie odmienne, że mają ze sobą coś wspólnego. Wiedziałem, że oprócz źródeł sięgających problemu wykluczenia oraz wynikającego stąd obywatelskiego nieposłuszeństwa musi istnieć wspólny język, który je łączy, umożliwiając powstanie czegoś nowego, ciekawego, co może wzbogacić obie kultury i umocnić więzi między tymi dwoma narodami tak odległymi geograficznie od siebie, choć połączonymi duchowo. U każdego Polaka rysuje się uśmiech na twarzy, kiedy słyszy o Meksyku. Są w Polsce graffiti nawiązujące do Meksyku, a w Meksyku są tysiące Polaków, którzy po ucieczce w czasach II wojny światowej stali się sławni poza granicami swojego kraju. W Meksyku jest dziś wielu polskich artystów, piosenkarzy, kompozytorów, dziennikarzy, historyków, rzeźbiarzy, twórców filmowych, teatralnych, a nawet polityków.

Zacząłem się więc zastanawiać, dlaczego nie ująć Meksyku i Polski w nowym kontekście społecznym i ulicznym, niezinstytucjonalizowanym, w kontekście wolności słowa, gdzie można dzielić się tym, co się myśli, czuje i dostrzega, swoimi motywacjami i pasjami, tym, co w sposób istotny przekłada się na świadome życie i na stosunki społeczne, i dlatego postanowiłem spróbować połączyć te kraje murami, doprowadzić do wybudowania wspomnianych mostów wymiany kulturowej między nimi, do wyburzenia murów ignorancji i namalowania

kolorowych graffiti na szarym, miejskim tle, do połączenia Meksyku i Polski od dołu, od strony ludzi. Tak zrodziła się idea projektu „Burząc Mury Graffiti".

Jednym z pierwszych zadań, jakie miałem, zaczynając nad nim pracę, było znalezienie polskiego graffera, który pasowałby do idei projektu. Nie było to łatwe zadanie, ponieważ w Polsce jest wielu świetnych grafferów. Zdecydowanie się na jednego wymagało uprzedniej wielotygodniowej pracy, polegającej na przeglądaniu tysięcy zdjęć i szperaniu w Internecie. W końcu znalazłem osobę wyróżniającą się spośród innych i idealnie pasującą do projektu. Kolejnym krokiem było skontaktowanie się z nim i zaproszenie go do tej nowej podróży po świecie graffiti.

SEPE

Michał Węgra pseudonim Sepe. Wydaje się, że jego oko widzi wszystko i jest wszędzie, przeszkadza, patrzy, łapie obrazy, sprawdza, przenika umysły i pozostawia ślady swojej wszechobecności. Oko Sepe wprowadza zamieszanie i niezręczność, gdyż nikt nie lubi być obserwowanym, ocenianym i krytykowanym, a to oko jest zawsze obecne – otwarte, baczne, czujne na to, co może się zdarzyć. Jest świadkiem tego, co już się stało, wydaje się stróżem, strażnikiem, podglądaczem, który zrywa ubrania, żeby ujrzeć cię takim, jakim jesteś, nagim, równym ze wszystkimi. Oko Sepe postrzega nas wszystkich jako równych: jesteśmy postaciami w ruchu, uchwyconymi chwilami, figurami, liniami. To oko grożące, drapieżne, bardzo podobne do Meduzy, które – jeśli nie jesteś świadomy jego obecności– uchwyci cię i pozostawi twój ślad na ścianie.



2.

Wziąłem telefon i postanowiłem zadzwonić do niego, aby zaprosić go na rozmowę na temat projektu. Próbowałem kilka razy, aż się udało i usłyszałem jego głos. Przedstawiłem się i zaproponowałem, aby stał częścią obszernego projektu na temat graffiti, w którym uczestnicy prowadzą videokorespondencje, komunikując się za ich pośrednictwem z kimś zupełnie nieznanym, z innej części świata. Wyjaśniłem całą procedurę i podkreśliłem, że ważną rzeczą jest, aby podejść do tych videokorespondencji w sposób bardzo intymny i osobisty, podkreślając swoje pasje, motywacje, przekonania i historie, ponieważ uchwycone obrazy i słowny komentarz powinny wydobyć prawdziwą istotę zjawiska tak popularnego, a zarazem tak nieznanego, jakim jest graffiti.

Telefon milczał przez kilka sekund. Sprawdziłem, czy coś nie przerwało połączenia, ale wciąż było aktywne. Jedyne, co mi przyszło do głowy, to pytanie: co sądzisz? Cisza trwała przez kilka sekund, słyszałem tylko oddech



3.

w słuchawce. Sepe podziękował za zainteresowanie okazane jego osobą i powiedział, że nie jest zainteresowany projektem, w którym miałby się ukazać jego prywatny i codzienny obraz, ponieważ odbiega to od jego stylu i nie odpowiada mu pojawienie się w filmach jako Michał Wręga. Poza tym nie miał żadnego doświadczenia w realizowaniu i obrabianiu profesjonalnych video. Porozmawialiśmy chwilę i odłożyłem słuchawkę.

Następnego dnia zadzwoniłem ponownie i ten sam głos odpowiedział: „Wiem, kim jesteś i przemyślałem twoją propozycję. Moja odpowiedź brzmi: tak, ale teraz jestem w podróży, więc prześlij mi wszystkie informacje o projekcie na e-maila". To było jasne i proste. Podziękowałem i wysłałem mu wiadomość z informacjami.

YUKA

Tak było po stronie polskiej, a po meksykańskiej? Jak znaleźć kontakt z grafferem w mieście z ponad 26 milionami mieszkańców, podczas gdy wszystko, co o nim wiedziałem, to jego pseudonim Yuka i to, że kilka lat temu zrobił film dokumentalny o graffiti zatytułowany „Pinta, Corre, Pinta" (Maluj, uciekaj, maluj), w którym wraz z Raro opowiadał o swoich doświadczeniach z graffiti w ruchliwym Mieście Meksyku. Moje poszukiwania zaczęły się od telefonów do instytucji, które współpracowały przy realizacji dokumentu, aby zapytać, czy mieli kontakt z Yuką. Jak przypuszczałem, nie miał on telefonu. Wtedy zdałem sobie sprawę, że szukam igły w stogu siana.

Wykonałem wiele telefonów, dopytując o pseudonim, ponieważ wówczas nawet nie znałem jego prawdziwego imienia, aż pewnego dnia chłopak z YouTube napisał mi wiadomość, że Yuka jest jego przyjacielem i podał mi jego numer telefonu. Od razu zadzwoniłem. Po kilku sygnałach odebrał. W tle słychać było dużo hałasu, jakby był na imprezie. Ledwo się słyszeliśmy. Zapytałem, czy to Yuka, a on zapytał, kim ja jestem. Ponownie zapytałem, czy to Yuka, a on po prostu odłożył słuchawkę.

Widząc, że rozmowa z nim nie będzie łatwa, postanowiłem zadzwonić następnego dnia rano. Odebrał. Bez hałasu w tle, przedstawiłem się i zaprosiłem, aby dołączył do „Burząc Mury Graffiti" jako przedstawiciel meksykańskich street-artystów. Zaśmiał się i rozłączył ponownie. Dzwoniłem kilka razy, ale nie odpowiadał. Po kilku dniach zacząłem znowu dzwonić, a on powiedział, żebym go nie nagabywał, bo nie ma nastroju do głupich żartów. Jednak po dłuższej rozmowie zgodził się na udział w projekcie.

DIALOG

Jeden graffer nie wiedział nic o drugim. Dwóch nieznajomych, którzy muszą ze sobą o czymś rozmawiać, znaleźć wspólną płaszczyznę i zobaczyć, jakie różne przekonania, motywacje i przyczyny kryją się za ich sposobem życia. Nie było ani scenariusza, ani planu, tylko całkowita i myląca wolność wyrażania tego, co się chciało.

Jednak już pierwsze video wysłane przez Sepe było zaskakujące. Znał tylko narodowość i pseudonim swojego partnera, a okazało się, że dzięki temu miał wszystko, co było mu potrzebne: surowiec, istotę i młotek do zbudowania za pomocą tych prostych elementów ogromnego mostu transatlantyckiej wymiany kulturowej. Video zaczyna się od przedstawienia Warszawy: biednych ludzi na ulicach, sklepów alkoholowych, które są wszechobecne, i potwornej reklamy, która zakrywa i zaśmieca otoczenie pięknego niegdyś miasta pełnego pałaców. Z jednej strony surowe obrazy Warszawy przykuwają uwagę widza, z drugiej – chrapliwy i literacki głos w tle opowiada piękną historię o początkach graffiti, o tym, jak zostało uznane i przyjęte w Polsce. W trakcie opisów polskiego społeczeństwa, niektórych z jego zachowań i następujących po sobie obrazów rozmowa staje się coraz bardziej osobista i intymna, jak rozmowa przyjaciół, którzy się poznają. Stopniowo chęć spotkania staje się coraz bardziej namacalna, aż dialog przechodzi w przestrzeń graficzną – wówczas Sepe zrywa ze wszystkim, co oczekiwane, i kreśli linie, które układają się w formę graffiti, zapraszając swojego nowego towarzysza do rozmowy, która burzy mury, łamie bariery i schematy instytucjonalne, proponując piękną, dziką i nielegalną wymianę kulturową.

To Sepe poprzez swoją zadziwiającą narrację zaprosił Yukę do głębokiego dialogu, dialogu na wielu poziomach, a Yuka dokładnie zrozumiał tę propozycję Sepe i oprowadził go po pięknych i kolorowych ulicach Meksyku, opowiadając historię jego przeszłości i ostrzegając, jak wygląda życie w kraju, w którym nie można uwolnić się od uścisku skorumpowanego rządu. Yuka również sięga po środki nielegalne i dedykuje jedno graffiti nowemu bratu Sepe i przyjaciółce Polsce.

Relacja między Sepe i Yuka rozwijała się poprzez historie i narracje podobne do baśni, historie, których nigdy się nie opowiada, historie, które się przeżywa i które pozostają w pamięci. Sepe i Yuka dzielili się sobą i otworzyli na siebie, aby znaleźć wspólny język. Bez ostentacji i obwieszczeń dali próbkę tego, czym jest dziś graffiti. Zbuntowali się przeciwko instytucjonalizacji, mówili wprost i komunikowali się w nowy sposób, stopniowo coraz bardziej potężny, który daje wolność. Sepe i Yuka komunikowali się za pomocą tego, co potrafią robić najlepiej, czyli graffiti.

Mówiąc, że komunikowali się za pomocą graffiti, nie mam na myśli tylko murów malowanych w ich video, ale fakt, że komunikowali się za pomocą tego, co stanowi prawdziwą treść ich życia, ich myśli i idei, refleksji i obaw. Sepe i Yuka prowadzili dialog zakodowany i jego interpretacja nie jest łatwa, gdyż graffiti to nie tylko puszki ze sprayem i mury – graffiti mówi o życiu i wolności, o tym, co się robi codziennie i co się planuje na przyszłość. Udowodnili nam, że mówienie o graffiti nie ogranicza się do tematyki malarstwa, fenomenologii czy socjologii,

mody czy stylu, filozofii, kultury czy komunikacji, pokazując, czego potrzeba, aby zrozumieć graffiti, co jest udziałem niewielu, a co się nazywa: „Wolnością istnienia".

Obecnie instytucje chcą ograniczyć tę wolność i zamknąć ją w muzeach i galeriach, nadać jej nazwę, ustanowić definicję i przez to wyeliminować naturalny charakter dzięki narzuconym standardom artystycznym. Tymczasem trzeba znaleźć kompromis między czymś tak dzikim i spontanicznym jak graffiti oraz czymś zamkniętym i kwadratowym jak określenia instytucjonalne.

Współczesna kultura robi coś strasznego i bardzo podobnego do efektu, jaki osiąga telewizja: unieruchamia widza. Szczytem marzeń firm fonograficznych jest to, by żaden z potencjalnych konsumentów nie śpiewał i dlatego mają one wokalistów, których płyty są kontrolowane i produkowane w milionach egzemplarzy. Ludzie mają tylko kupować i słuchać. W ten sposób komercjalizacja kultury zabija spontaniczność i aktywność, czyli wszystko, co jest amatorskie. Komercjalizacja kultury pokazuje, że jeśli nie śpiewasz w sposób, jaki jest narzucony, nie powinieneś śpiewać. W ogóle lepiej byłoby milczeć. Jeśli nie malujesz jak Picasso, nie powinieneś brać pędzla w dłoń. Ten trend jest bardzo silny, choć muszę zaznaczyć, że w ostatnich latach zaczyna się załamywać. Przykładem tego są programy, w których każdy może śpiewać, tańczyć lub coś pokazać. Programy te są reakcją na unieruchomienie. Pojawienie się tego rodzaju programów pokazuje ludziom, że odebrano im spontaniczne tworzenie sztuki.

Z tej perspektywy należy podkreślić, że graffiti uwalnia naturalną ludzką twórczość. Oczywiście nie oznacza to, że wszystkie graffiti są obiektami artystycznymi, ale niewątpliwie należą do sztuki popularnej wręcz ludowej, ponieważ są zwykle tworzone poza instytucjami, w sposób spontaniczny i amatorski. Ponadto należy również pamiętać, że zjawiska zmieniają się z upływem czasu, dzięki różnym zastosowaniom i praktykom społecznym, w których funkcjonują i które mogą prowadzić do ich mutacji, co dotyczy także graffiti. Jednak jeśli przyjrzymy się bliżej pochodzeniu graffiti, przekonamy się, że wywodzi się ono z miasta, a jego wspólnym mianownikiem są leżące u podłoża odczuwane represje, dlatego trzeba zwrócić szczególną uwagę na jego niezwykłą sugestywność i fundamentalny dla niego element performatywny.

MEKSYK/POLSKA

Jedną z zauważalnych różnic między Meksykiem i Polską z perspektywy graffiti jest to, że w Polsce stało się ono zjawiskiem społecznym o wartości estetycznej, dzięki współczesnej kulturze, w której każde przekroczenie jest pochłanianie i sprowadzane do stylu. Europejski żołądek artystyczny trawi wszystko i dlatego mogą pobudzać go tylko rzeczy dziwne, wyjątkowe i szokujące, dlatego zasadniczą odmiennością, jaką dostrzegam między społeczeństwem meksykańskim i polskim, biorąc pod uwagę obrazowe ekspresje miejskie, jest to, że meksykańskie społeczeństwo jest znacznie bardziej buntownicze, a polskie bardziej artystyczne, ponieważ jest tworzone przez ludzi, którzy są o wiele lepiej przygotowani i wykształceni w konkretnej dziedzinie, co jest widoczne od pierwszego kontaktu

z jedną z tych prac, uznanych za należące do określonego stylu sztuki o własnej morfologii, który znacząco się różni od graffiti. To bardzo specyficzny typ muralu, który nie mieści się w ramach tradycji wywodzącej się od wielkich meksykańskich muralistów i rewolucjonistów. Meksykańska sztuka murali wynikała z tego, czym się żyło w tamtym czasie, w przeciwieństwie do obecnego muralu-graffiti, który pochodzi ze świata fantazji. To tworzy niesamowitą mieszankę nowych spojrzeń na społeczeństwo, na to, co ono naprawdę myśli i na to, jak fantazja w czasach współczesnych łączy się z tym, co uważamy za rzeczywistość.

Nie sądzę też, aby w Polsce graffiti było związane ze scenami bitwy lub walki społecznej. To tutaj nie występuje, nie ma estetyki transgresji. W Polsce malowanie graffiti jest dozwolone, ale to musi być *graffiti*. Jeśli policja zobaczy, że coś malujesz, poprosi o dokumenty. Jeśli je okażesz, nie będziesz miał żadnych problemów, ale jeśli ich nie masz, a tylko malujesz dla samego malowania, to będziesz miał kłopoty, szczególnie, jeśli to zabytkowy budynek.

W taki czy inny sposób wszystko staje się zinstytucjonalizowane; następuje przejście od transgresji do polityki artystycznej, która wszystko przekształca w – ni mniej, ni więcej – produkt kapitalistycznych i uprzemysłowionych społeczeństw. Punk był u źródeł transgresywny, niezależny i kontrkulturowy, a teraz Zara sprzedaje odzież w tym stylu. Tak samo było w przypadku rocka, hippisów itp., tak że nie jest dziś problemem kupić np. trampki Converse czy buty Doctor Martens. Wygląda też na to, że nadal będzie się tak działo. Teraz nawet płaci się grafferom, otrzymują oni nagrody, stypendia, środki finansowe i pensje. Polska mentalność nakazuje bowiem: lepiej pomaluj ten stary mur, jeśli nie jest pomalowany. Dlatego dziś w Polsce wszystkie ściany są pomalowane, ale nikomu to nie przeszkadza, ponieważ to są artystyczne graffiti, które kolorują i ozdabiają przestrzeń miejską. Można je znaleźć również w muzeach, galeriach, teatrach i innych miejscach, bo ludzie zarabiają pieniądze, wykonując je, co stanowi ich źródło utrzymania. W Polsce minął już etap łamania prawa i mamy do czynienia z etapem artystycznym, nadającym kolory szaremu otoczeniu.

Graffiti komercyjne w Polsce pojawiło się w wyniku możliwości czerpania korzyści ekonomicznych przez grafferów, którzy często dostawali grzywny i realizowali swoje dzieła w skomplikowanych warunkach, a także z drugiej strony wiele firm i przedsiębiorstw zdało sobie sprawę z tego, jak bardzo skuteczna może być reklama w stylu graffiti (które, jak już wspomniałem, przeszło od transgresji do stylu). W ten sposób graffiti zmieniło własną formę w przestrzeni miejskiej.

Jednak sztuka graffiti na całym świecie jest już oswojona, nawet graffiti nowojorskiego hip-hopu. Wynika to z tego, że wykształciły się dominujące i represyjne struktury w stosunku do innych mniejszych, doszło do dalszej marginalizacji i instytucjonalizacji kulturowej. Idąc po ulicach, rozglądasz się i to jest coś bardzo prostego, a tu właśnie w tym miejscu graffiti łamie pierwsze zasady, które mówią, że żeby ujrzeć sztukę, musisz iść do określonego miejsca, w którym zobaczysz określony rodzaj dzieł sztuki. Graffiti staje się inną formą artystycznej komunikacji społecznej, podobną do karabinu maszynowego – trafia do wielu osób, choć znajdzie się też wiele, do których nie trafi – nie do pistoletu,

którym wybierasz cel i oddajesz precyzyjny strzał. Graffiti zasadniczo wzywa do reakcji.

PERSPEKTYWY

Badanie i interpretacja współczesnego graffiti nie mogą być prowadzone w ramach zamkniętej perspektywy analiz artystycznych, ale przeciwnie – należy mieć na uwadze nowe, wyraziste punkty widzenia wynikające z jego ekspresyjnego charakteru. Świat graffiti stale komunikuje się w sposób otwarty z innymi różnorodnymi przejawami i formami wyrazu kulturowego, a także wyraźnie reaguje na wrogie środowisko społeczne – nie prowadząc stałej wojny z normami instytucjonalizacji sztuki, ale używając swojego medium jako narzędzia do zrozumienia nowych i zmieniających się warunków, w których powstają i rozwijają ekspresywne współczesne procesy twórcze.

W stylu pisania graffiti będzie się rozwijać. Nowe narzędzia elektroniczne oferują nowe możliwości, ale najważniejsze innowacje przyjdą z rąk writerów ulicy, malujących na nowych podstawach i przy użyciu nowych technik. Na ich pracy ciąży odpowiedzialność za przyszłą historię ewolucji graffiti. Na razie mogę wspomnieć, że niektórzy grafferzy już pracują w świecie elektronicznym, za pośrednictwem kodów QR, choć dla tradycyjnego writera malowanie poza fizyczną sferą publiczną nie jest graffiti, lecz przybiera inną formę, staje się obrazem, który został wykonany w sposób estetyczny i nic więcej. Korzystanie z innych narzędzi, takich jak aerograf, również oddala te dzieła od zwykłej charakterystyki graffiti i przybliża do sztuki konwencjonalnej i akceptowanej.

Jednym z głównych problemów związanych z graffiti w muzeach i galeriach jest brak refleksyjnego dyskursu ze strony samych grafferów w odniesieniu do ich własnych prac, skutkiem czego jest powierzchowne ujmowanie całego zjawiska, pozostawiające z boku głęboką analizę ikonograficzną i niewskazujące na związek z innymi rodzajami sztuki. Ta trudność została przekroczona w projekcie „Burząc Mury Graffiti", w którym przeważał refleksyjny dyskurs autorów, podkreślający ich indywidualne, intelektualne, społeczne, techniczne uwarunkowania mogące wzbogacić świadomość kulturową zjawiska graffiti, występującego z ogromną siłą na całym świecie i stanowiącego podstawę działań na rzecz wzmocnienia wrażliwości i aktywności społecznej.

Polska i Meksyk zburzyły mury graffiti dzięki refleksji i przyjaźni, dzięki wybudowaniu mostów zrozumienia oraz namalowaniu murali, poprzez dialog Yuka i Sepe, którzy czekają na możliwość wypicia wspólnie taniej butelki wódki lub mezcalu. Ich słowa zostały udokumentowane, a teraz my musimy je zrozumieć, rozpowszechnić i wyjść na ulice, aby być nie/posłusznymi... rozrabiać z puszką[3], jak powiedział Yuka tej niedzieli, kiedy ściana została naznaczona jego krwią.

3 W oryginale: „vamos a dar lata con la lata" – co jest nieprzetłumaczalną grą słów, ponieważ „lata" oznacza „puszkę", a „dar lata" (dosłownie: dawać puszkę) w języku potocznym oznacza „łobuzować, rozrabiać".

GRAF I WOLNOŚĆ

Antonio Salvador Mendiola Mejia

Graf rządzi! Banda rządzi, tutaj i wszędzie! Maluje się tu, rysuje tam i od kreski do kreski powstaje droga do wolności. Ponieważ wolność będzie malowana albo jej nie będzie.

Graf rządzi!

Graffiti hip-hop nie jest i nie będzie sztuką, graffiti nie jest ani tak małe, ani tak posłuszne. Sztuka to tylko estetyczna skorupa kloaki, pod którą chce się ukryć ponurą rzeczywistość globalnego szamba późnokapitalistycznego, podczas gdy graffiti hip-hop to bezpośredni bunt przeciwko temu wszystkiemu; to więcej niż antysztuka, to marzenie wolności, bezpośredni kreatywny akt łamania prawa. Z tych powodów autentyczne graffiti nigdy nie zostanie wpuszczone do galerii czy muzeów i nie będzie przedmiotem nauczania w szkołach artystycznych, ponieważ prawdziwe graffiti nie pozwala na przekształcenie go w kolejny towar ani w spektakl dla uczonych i przeciętniaków. To, co zostaje uznane za sztukę, to czułostkowość i udomowienie, a graf jest sprawą szalonych kolesi i wyemancypowanych czerwonoskórych.

Nawet w najlepszym wydaniu pod względem techniki i stylu graffiti nigdy nie spełni wymagań kanonu i oczekiwań wysokiej mieszczańskiej estetyki. Nie jest też ono zgodne z przepisami i zachowaniem sztuki ludowej. Dlatego jest traktowane jak malarstwo drugiej albo trzeciej kategorii, w tym praca takiego pajaca oportunisty, jak Banksy. Z tego względu najlepsze graffiti jest nielegalne i tajne, nie prosi o pozwolenie na zajęcie miejsca, nie upiększa niczego. Jest krzykiem „Jestem tutaj" wydobywającym się z gardeł „niewidzialnych" w miastach.

Z powyższego możemy zrozumieć, że graffiti w ogóle, a w sposób szczególny graffiti hip-hop, jest czymś zupełnie nieokreślonym, bez żadnej wyjaśniającej je etykiety. Graffiti nie kontrolują nauczyciele w szkole ani krytycy sztuki. Można je podzielić według typów i stylów, jak również czasów i technik, ale nie można powiedzieć, czym jest konkretnie. Pierwszą rzeczą, z której kpi graf, to szkoły i ich naśladowcy.

Zatem mówiąc o Sepe i Yuka Besete, to według mnie Yuka Besete uprawia radykalne graffiti hip-hop, natomiast Sepe graffiti estetyczne, żeby nie powiedzieć malarstwo ścienne, murale. Yuka Besete działa na obrzeżach, natomiast Sepe w obszarze sztuk pięknych. Jeden buntuje się przeciwko porządkowi w mieście,

a drugi dokonuje zabiegów kosmetycznych w przestrzeni, w której się porusza i mieszka. To oznacza, że Meksykanin jest miejskim przestępcą, a Polak upiększa otoczenie, Meksykanin jest ignorantem, który nie liczy się z instytucjami, podczas gdy Polak jest dobrym człowiekiem, który robi dobre rzeczy, bo może, chce i ma na to przyzwolenie. Różnica między nimi jest ogromna, a dialog międzykontynentalny nabiera wyjątkowego znaczenia, bo budują oni silne więzi i mosty pomiędzy dwoma światami.

°

Graffiti hip-hop, jak wiadomo, pojawiło się w Nowym Jorku i jego okolicach w latach 70. ubiegłego wieku; był to akt transgresji dokonywany wśród samochodów i stacji metra; stąd rozwinęło się w fenomen globalny. Po upadku muru berlińskiego w 1989 roku obrazy zaczęły się pojawiać w przestrzeni mediów masowej komunikacji i stały się pożądane przez szlachetne dusze kontrkultury.

Graffiti dotarło do Miasta Meksyk z Kalifornii, Tijuany i Guadalajary około 1994 roku i od tego czasu całkowicie opanowało przestrzeń miejską tego wielkiego miasta oraz innych dużych aglomeracji w Meksyku. Początkowo graffiti było niewidzialne dla władz, które uważały je za przejściową modę. Dwadzieścia lat później stało się znaczącym elementem krajobrazu miejskiego i jego przeciwnicy nie wiedzą, jak z nim walczyć. Teraz wydaje się trwałe jak rock i dżinsy.

Podstawowe formy tego typu graffiti to *tag* (podpis pisany jedną kreską), *bomba* (pseudonim z liter stanowiący wielobarwną całość), *wrzuta* (bomba z elementami obrazowymi) i *mural*, chociaż ten ostatni nie jest już tak bardzo w stylu hip-hop i ma inną wartość estetyczną, której bliżej do malarstwa. Natomiast graf hip-hop jest uważany głównie za pismo, dlatego osoby zajmujące się grafem w Meksyku określają go mianem „mu(g)ralu”[1].

1 Sformułowanie „mu(g)ral”, stanowi grę słów: mural i mugroso, mugre, które znaczą: brudny, brud [przyp. red.]

Kilka dawniejszych prób wykonywania graffiti hip-hop w Meksyku nie zyskało powodzenia. Przez dwie dekady nie wykonano prawie żadnego tak dobrego graffiti hip-hop, jak w Nowym Jorku i Los Angeles. Za każdym razem, gdy te kolorowe podpisy pojawiały się w miejscu publicznym, pozostawały bez odpowiedzi, całkowicie ignorowane, prawie zawsze traktowane jako zbyt odległe i infantylne. Nigdy nie były postrzegane jako coś więcej niż nieodpowiednie dziwactwo. Ludziom podobały się graffiti w miejskich toaletach, głupie grafy o miłości z serduszkami i poetyckimi strofami Julia Cortázara i Carlosa Fuentesa, wpadające w pułapkę roku ‘68. I tak, kiedy w późnych latach 80. pojawił się niezwykły, zajmujący całą ścianę domu niedaleko miejsca, gdzie mieszkam, napis i pseudonim w niezliczonych odcieniach zieleni i różu: BIOCORNFAN, wąski podpis z liter typu bomba, to trwał tam przez lata – szalony napis, pozostający bez odpowiedzi, choć też nikt go nie usunął. Do dziś zachowały się jego kolorowe fragmenty przykryte niezliczonymi bombami i tagami, które pojawiły się jako spóźniona odpowiedź ponad pięć lat później, kiedy oryginalny graf zaczął zanikać. Chociaż i dziś, dwadzieścia lat później, jak wspomniałem, pozostaje jego wielobarwny duch radykalnej awangardy. Widać stąd wyraźnie, że wszystkie te odizolowane próby robienia graffiti hip-hop były niezauważone w przestrzeni publicznej, w której się pojawiały. Mimo że stawały się coraz bar-

dziej obecne i bezczelne w swych rozmiarach i kolorze od momentu trzęsienia ziemi, które zniszczyło część miasta w 1985 roku.

Do opóźnienia, z jakim powstawało graffiti hip-hop w Meksyku, przyczynił się także fakt, że malowanie sprayami nie było tu tak łatwe. Puszki kolorowego sprayu do malowania na murach zawsze były zbyt drogie dla ludzi ulicy, niedostępne dla nastolatków z klasy średniej lub niskiej. Zatem wiele najbardziej interesujących technik w mieście powstawało w efekcie mieszania kolorów z różnych puszek w jednej realizacji.

Oczywiście nazwa graffiti hip-hop nie oznacza, że jego twórcy słuchają tej muzyki lub przestrzegają zasad tej subkultury. Nazywa się ono tak, ponieważ zaczęto je wykonywać w okresie pojawienia się muzyki hip-hop, między rockiem a obecną muzyką trans. I niech tak pozostanie.

Tymczasem, jak już mówiłem, od lat 70. do lat 90. w ogromnym Mieście Meksyk dominowały inne formy graffiti, ogólnie mówiąc bardziej europejskie, takie jak graffiti polityczne odnoszące się do bieżących wydarzeń, wynikające z wpływu paryskiego maja '68 roku, a także podziemne graffiti reklamujące garażowe zespoły rockowe, przedstawienia teatralne, występy, wystawy, instalacje i inne rodzaje nieinstytucjonalnych działań społeczno-kulturowych. W latach 80. pojawiły się znaki młodocianych przestępców, będące spektakularnym efektem amerykańskiego filmu „The Warriors" (1979) w reżyserii Waltera Hilla. Dla osób uprawiających graffiti hip-hop te znaki agresywnych i porywczych macho są traktowane jak „psie obsikiwanie swojego terenu". Nie przedstawiają sobą nic, a ich rozpoznawalność i siła zależą wyłącznie od siły pięści i broni; nie mają nic wspólnego z ekspresją i wyobraźnią, nic wspólnego z pisaniem, to zwykłe znaczenie terenu jak u zwierząt. To samo dzieje się w drugą stronę, w przypadku dekoracyjnych malowideł na ścianach, które są łagodniejszą formą grafu i które tym prostym sposobem malowania starają się uczynić artystę sławnym. W tym wypadku mamy zwykłe udomowienie.

I nagle pojawiło się coś magicznego, coś, czego nie da się wyjaśnić, chociaż z pewnością było napędzane wydarzeniami politycznymi i gospodarczymi na poziomie narodowym i globalnym oraz międzyplanetarnym. Około roku 1994 bardzo popularne stały się graffiti hip-hop, stając się prawdziwym masowym zjawiskiem. Zaczęły się pojawiać dosłownie wszędzie. Jedna forma, wiele stylów podpisów, tj. tag, bomba i wrzuta. W tym też czasie w stanie Chiapas wybuchł śmieszny, tragiczny i bezużyteczny ruch zapatystów z „zamaskowanym dowódcą" Marcosem Brando[2]. W 1994 roku doszło również do zabójstwa kandydata na prezydenta Luisa Donalda Colosio oraz do wielu innych niesmacznych sporów.

Dlatego pojawienie się tej postaci graffiti hip-hop, z własnymi różnorodnymi stylami było reakcją bardzo dziwną, choć silną; nietypowym przejawem złożonej krytyki w ramach kontrkultury wielkiego Miasta Meksyk (znanym również jako „chilangolandia", ze względu na wielkie ilości chili, które jemy my, mieszkający tutaj). Co niepokoiło i przeszkadzało przede wszystkim, to fakt, że te akty wandalizmu naprawdę stanowiły wydarzenie apolityczne i nie były

2 Marcos Brando – połączenie postaci Comandante Marcosa i postaci Marlona Brando wskazujące na popkulturowy charakter dowódcy zapatystów [przyp. red.]

związane z jakąkolwiek partią. Był to akt obywatelskiego nieposłuszeństwa bez wskazywania wyraźnej partii czy klasy społecznej, akt sytuujący się poza prawem i poza kanonami opinii publiczności. Akt nastoletniego buntu. Nowy, inny, bardziej radykalny bunt. Wolnościowy bunt, który wprowadza nielegalną komunikację w przestrzeń miejską.



4.

Musiało upłynąć wiele czasu, by napisy uliczne zaczęły wyglądać tak, jak wyglądają obecnie, gdyż graffiti hip-hop to przede wszystkim wyraz poważnego problemu społecznego, poważnego konfliktu miejskiego. To, co młodzi sądzą o zasadach, o kryzysie i o egzystencjalnym niepokoju, w sposób natychmiastowy, bez wahania, udaje się przełożyć wyłącznie na graffiti hip-hop. Potem mogą wyrażać się bardziej dogłębnie o obecnej niekompletnej demokracji, która ma coraz mniej argumentów, by wprowadzać młodzieńców po okresie dorastania do życia obywatelskiego, ponieważ wysyła nieletnich na wojnę, więzi i karze śmiercią za niektóre przestępstwa, nie pozwalając na ich zaistnienie w debacie. Praktycznie na całej ziemi lub przynajmniej tam, gdzie obecny jest demokratyczny duch.

Graffiti hip-hop w Mieście Meksyk wyraża milczeniem fakt, że nastolatki są całkowicie niewidoczne i niesłyszalne. Nikt nie chce uznać ich za ludzi, którymi są. Twórcy graffiti traktują je jako rytuał przejścia między piętnastym i dwudziestym piątym rokiem życia. Potem o tym zapominają na zawsze. Większość głupców i dobrze wychowanych przechodzi od razu od mu(g)rali do konkursów organizowanych przez rząd. Niewielu jest odważnych szaleńców jak Yuka Besete, którzy nadal praktykują tworzenie graffiti mimo ukończenia trzydziestego roku życia.

W bardzo krótkim czasie po roku 1994, krótszym niż pięć lat, duża część przestrzeni publicznej wielkiego miasta została naznaczona agresywnymi tagami i bombami. Obecnie, po dwudziestu latach, ponad dwadzieścia procent przestrzeni publicznej, powierzchni architektonicznej wielkiego Miasta Meksyk jest pokryte graffiti hip-hop, czemu nie można zapobiec. W dużej części to graffiti nielegalne i efekt aktów wandalizmu, wykonanych bez pozwolenia, z taką intensywnością, że nikt nawet nie próbuje ich usunąć lub zamalować.

Jednakże nadal nikt nie próbuje myśleć o prawdziwych demokratycznych rozwiązaniach tego problemu. Właściwe władze w demokratycznych krajach wciąż czekają, aż upłynie czas. W większości uważają, że najlepszym rozwiązaniem jest wydzielenie miejsca dla nastolatków do malowania murali, tak jakby robienie graffiti hip-hop oznaczało chęć bycia malarzem lub artystą intelektualnym, lub coś w tym stylu. A tak naprawdę w każdym przypadku chodzi o chęć bycia w pełni oryginalną osobą dla samego siebie, kimś całkowicie nieporównanym we wszystkich aspektach, zgodnie z głębokim i dawnym romantycznym

pragnieniem. Stąd wiara w moc podpisu-pseudonimu, który jest jak cyfrowy odcisk lub tęczówka oka, coś zupełnie unikatowego.

Yuka Besete maluje graffiti hip-hop, od kiedy był nastolatkiem. Prawie zawsze robi to nielegalnie i potajemnie, w poszukiwaniu adrenaliny, przygody i społecznych skutków przesyłanych przez siebie wiadomości. Jest samoukiem, jak jego koledzy z sąsiedztwa, i sam uczynił się mistrzem tej formy pisemnej. Jest podziwiany i szanowany przez miejską kontrkulturę. Stąd moje zainteresowanie jego pracami.

Zazwyczaj jego graffiti to imię wraz z karykaturą jego postaci. Wykonuje również obrazy dotyczące sytuacji politycznej lub popularnych świąt. W większości przypadków wykonuje je w miejscach publicznych, a nie na murach lub drzwiach domów prywatnych, tak jak to pokazuje w jednym ze swoich wideo. Oczywiście jego technika i styl wraz z upływem czasu stają się coraz bardziej osobiste, coraz łatwiejsze do zidentyfikowania i docenienia, mimo pozornej monotonii panującej w tego typu wypowiedziach publicznych.

Uprawiający tę technikę obecnie to w większości mężczyźni. Kobiet, które malują graffiti hip-hop było zawsze bardzo mało – mniej niż piętnaście procent. Malują one bardziej precyzyjnie, wprowadzają nowe cechy, kolory i kształty. Jest zauważalna różnica w tematyce wrzut graffiti hip-hop w zależności od płci, ponieważ murale kobiet często odnoszą się do kwestii gwałtu i aborcji lub niechcianej ciąży, podczas gdy tematyka mężczyzn, kiedy oscyluje w obrębie ich własnego ciała, koncentruje się na penisie i wytrysku, pokazując brak etycznej i fizycznej odpowiedzialności dotyczącej tego, co będzie dalej, a nawet brak zainteresowania tym, z kim dzieli się dane doświadczenie i jakie obowiązki z tego wynikną.

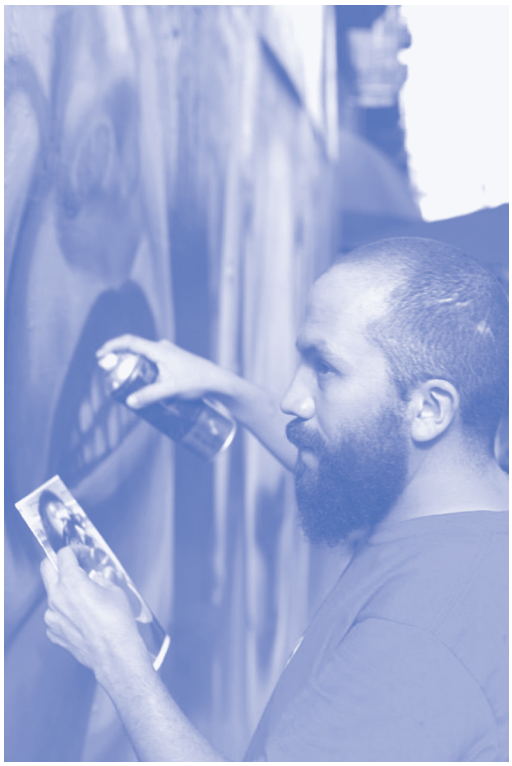
Jednak najlepsze z graffiti hip-hop przejawia się w tagach i bombach, w których figuracja przestaje zajmować centralne miejsce. Wszystko jest tym, czym powinno być, czyli pismem. Potwierdzeniem – jak było wspomniane. Takie graffiti jest „queer" („rzadkie", „mylące", „stworzone na nowo"), ponieważ jest to dziwny podmiot, bez ciała i umysłu, dziwna rzecz będąca symbolicznym podpisem osoby ją wykonującej, litery o znaczeniu symbolicznym będące wizerunkiem osoby.

Tak, tak i jeszcze raz tak. Zaprzeczenie nie jest możliwe, bo to akt mowy, nie akt wizualny czy audytywny. To tylko myśl. Niewidoczna, niesłyszalna. Bo taka jest cała rzeczywistość. I na tym opiera się graffiti hip-hop, aby potwierdzić obecność wyjątkowego bytu w osobie artysty graffiti. Zaprzeczenie, które się potwierdza, nieobecność, która się uobecnia. Momentalne, zdecydowanie tak. Co zatem stąd wynika? człowiek, język? Wynika stąd bycie, które jest przed ciałem i umysłem; „ja" wprowadzone do gry z dojrzałością rozumowania; „ja" opanowane w sensie czystym i całkowicie gramatycznym; system znaków, a także osiągnięta na własną rękę samoświadomość. To coś, co powtarza się jak podpis bez znaczenia cywilnego czy prawnego; potwierdzenie się w mieście. Wynika to z faktu, że w dzisiejszych czasach nastolatki są tłumione w mieście, w swoich domach i poza nimi – o ile mają prawdziwe domy, choćby podłe rudery pośród

innych ruder – że ludzie są stłumieni dwuwymiarowo, bez miejsca, aby istnieć, choć umierają na ulicach, umierają podczas wojen, umierają w szpitalach. Dlatego tak wiele melancholii pojawia się w tego typu graffiti.

Na podstawie tego, co widziałem w wideo Sepe, mogę powiedzieć, że to, co on robi to „sztuka popularna", dekoracja miejska i zabawne rzemiosło.

Na koniec chciałem wskazać, że wspólną cechą Polski i Meksyku jest to, że to dwa ostatnie państwa będące więźniami Watykanu i Kościoła katolickiego. To sprawia, że powoli poznają rzeczywistość. W Polsce jest biskup, który twierdzi, że pedofilia jest prowokowana przez dzieci, a w Meksyku kardynał, który został zastrzelony na lotnisku ze względu na konszachty z dilerami narkotykowymi. Dlatego ważne jest, aby teraz powstawały mosty kontrkulturowe, jak dialog artystów graffiti między Yuka Besete i Sepe, stwarzające przestrzeń, w których nikt nie mówi o religii ani o objawionych dziewicach. Niech tak będzie.



5.

JĘZYK MURÓW

Ewa Izabela Nowak

Kiedy w maju 1968 roku początkowo niewinny protest studentów w podparyskim Nanterre przybrał poważny charakter, zdanie „Les murs ont la parole" („Mury przemawiają") stało się jednym z naczelnych haseł popychających zbuntowaną część francuskiego społeczeństwa do protestów przeciwko otaczającej je burżuazyjnej rzeczywistości. Zapewne nikt wtedy nie przypuszczał, że ponad czterdzieści lat później zdanie to stanie się częścią codzienności mieszkańców całej niemalże planety. Od Szanghaju do São Paulo i od Moskwy do Los Angeles mury nowych i starych budynków, ściany częściowo zburzonych domostw oraz opuszczonych fabryk pokrywają obecnie kolorowe napisy i malowidła wykonane na ogół przez anonimowych lub ukrywających się za pseudonimami twórców.

Pierwsze obrazy powstałe w przestrzeni miejskiej *in situ* wywoływały najczęściej protesty miejscowych mieszkańców. Wiele osób nie dostrzegało w nich walorów artystycznych, jedynie banalny wandalizm. Bardzo często kończyło się to interwencją policji, a autorzy graffiti byli karani mandatami, niekiedy nawet wytaczano im procesy, w wyniku których byli zobowiązani do płacenia wysokiego odszkodowania właścicielom „zniszczonych" bądź „zabrudzonych" murów. Ironią losu jest, że bardzo często artyści skazani na kary finansowe byli jednocześnie poszukiwani przez stopniowo pojawiających się kolekcjonerów zainteresowanych żywą sztuką odzwierciedlającą współczesną kulturę miejską.

Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że street-art był początkowo fenomenem czysto amerykańskim. Od końca lat 60. ubiegłego wieku zbuntowane nastolatki urodzone w niezamożnych rodzinach, mające niewiele dóbr materialnych i potrzebujące nadać sens swojej egzystencji, przywłaszczały sobie pozornie niczyją przestrzeń miejską, pokrywając napisami i prostymi malowidłami ściany domów, parkingi samochodowe, wnętrze metra, a w następnej kolejności mury portów lotniczych. Trudno jest ustalić, gdzie pojawiły się pierwsze graffiti: w Nowym Jorku czy w Filadelfii? Ustalenie, kto był pierwszym autorem, jest równie problematyczne i na ogół wymienia się kilka pseudonimów artystycznych: Cool Earl, StayHigh149, Taki 183 i Cornbread. Gdyby wierzyć scenarzyście amerykańskiego filmu „Cry of

the city" (2007), palma pierwszeństwa przypada urodzonemu w 1959 roku Darrylowi McCrayowi, który w 1967 roku pokrywał mury Filadelfii napisem „Cornbread loves Cinthy". Wsławił się nie tylko nieodwzajemnioną chłopięcą miłością do szkolnej koleżanki Cinthy, lecz także wdarciem do filadelfijskiego zoo w 1971 roku i wykonaniem tagu na ciele słonia „Cornbread lives". Jego zapał twórczy wygasł po dziesięciu latach aktywności u progu dorosłego życia, niemniej pozostała po nim legenda najmłodszego twórcy street-artu. Obecnie jest poważnym funkcjonariuszem państwowym i ojcem dziesięciorga dzieci. Nie dla wszystkich młodych twórców tagów czy graffiti kariera artystyczna zakończyła się w momencie osiągnięcia dojrzałości. Niektórzy z nich kontynuują pracę artystyczną do dzisiaj, chociaż już dawno przenieśli się do Europy, wybierając stolicę Francji na miejsce swojej „obrazoburczej" działalności, jak na przykład Richard Morando nazywany Seen (Amerykanin włoskiego pochodzenia urodzony w 1961 roku w nowojorskim Bronxie) czy młodszy o dwa lata JonOne, od dawna związany z paryską galerią Magdy Danysz.

Wracając jednak do początków graffiti: zjawisko to od momentu pojawienia się pierwszych płomiennych deklaracji skierowanych do Cinthy autorstwa Darryla McCraya w krótkim czasie przybrało na sile i już w 1971 roku „New York Times" poświęcił mu obszerny artykuł. W roku następnym Hugo Martinez, socjolog pracujący na nowojorskim uniwersytecie, założył United Graffiti Artists i zorganizował wystawę w Razor Gallery, a w 1973 roku „New York Magazine" ogłosił konkurs z nagrodami. W niczym nie zmieniło to faktu, że w latach 70. ubiegłego wieku graffiti rzadko było postrzegane w Stanach Zjednoczonych w kategoriach sztuki.

Początkowo tagi ograniczały się do zwyczajnego podpisu, któremu towarzyszył zazwyczaj prosty ideogram. Szybko jednak zaczęły im towarzyszyć znane postacie komiksowe. Był to niewątpliwie wpływ dominującego wówczas w sztuce amerykańskiej pop-artu, który nadał rangę symbolu postaciom z filmów Walta Disneya. Niezależnie od Myszki Mickey pojawiły się uproszczone, niekiedy karykaturalne autoportrety autorów miejskich malowideł.

Wkrótce ulubionym miejscem grafferów, którym znudziły się mury nowojorskiego Bronxu, stało się metro, a zwłaszcza słabo strzeżone zajezdnie zapełnione tysiącami wagonów. Samo miasto Nowy Jork miało w tym czasie 65 tysięcy wagonów, z których duża część w krótkim czasie została pokryta kolorowymi malowidłami. Dodatkową zaletą tego specyficznego w charakterze podłoża był fakt, że gotowe dzieła mogły przemieszczać się każdego dnia w krótkim czasie między poszczególnymi dzielnicami i być oglądane przez setki tysięcy, a nawet miliony przypadkowych widzów! Duża część z nich była podpisana „Never Busted" („Nigdy nie złapany"), a kursujące wagony traktowano jako obrazy w nieustannym ruchu. Reakcja władz publicznych była adekwatna do kontrowersyjnej opinii tego typu dzieł. John Lindsay, burmistrz miasta Nowy Jork, rozpoczął w 1972 roku bezlitosną wojnę z anonimowymi twórcami pokrywającymi każdego dnia ściany wagonów nowymi kolorowymi kompozycjami. Walka ta zakończyła się dziesięć lat później zwycięstwem władz miasta w wyniku całkowitego ograniczenia dostępu do zajezdni osobom postronnym. Aby maksymalnie utrudnić dostęp do wagonów, z polecenia burmistrza miasta

zajezdnia została otoczona zasiekami z drutu kolczastego.

Wojna wydana autorom tagów w ewidentny sposób wpłynęła na nikłą popularność ich dzieł wśród krytyków sztuki i niechęć galerii oraz kolekcjonerów amerykańskich. Paradoksem jest, że street-art w Europie spotkał się ze zdecydowanie bardziej pozytywnym przyjęciem niż po drugiej stronie Atlantyku i w konsekwencji Ameryka zaakceptowała tę sztukę, kiedy ta była już bardzo popularna w Europie. Pomimo że Diego Cortez zorganizował w 1980 roku w centrum sztuki PS1 w Nowym Jorku wystawę „New York New Wave", na której obok Andy'ego Warhola zaprezentował początkujących grafferów, policja amerykańska kontynuowała nagonkę na autorów artystycznych interwencji w przestrzeni publicznej. Dobitnie odczuł to młody Keith Haring, wielokrotnie aresztowany podczas pokrywania ścian metra rysunkami kredą. Wieść niesie, że niekiedy policjanci zwalniali go przed odprowadzeniem do komisariatu w zamian za wykonanie kilku rysunków na papierze. Haring, dziś niekwestionowana gwiazda sztuki współczesnej, należy obok Jean-Michela Basquiata i Bansky'ego do trójki najsłynniejszych i zarazem najdroższych twórców związanych ze street-artem.



6.

We Francji tendencja ta została zaszczepiona na początku lat 80. przez pięćdziesięcioletniego obecnie JonOne'a, nazywanego często Black Picasso. Niemniej uzasadnione jest przypomnienie sylwetek takich artystów, jak Jacques Villeglé, Ernest Pignon-Ernest, Daniel Buren oraz Gérard Zlotykamien, którzy byli pionierami sztuki miejskiej w kraju Marcela Duchampa. Każdy z nich w inny sposób przywłaszczał sobie przestrzeń miejską, w której przebywał. Villeglé wraz z Raymondem Hainsem – innym artystą należącym do grupy Nowych Realistów stworzonej przez Pierra Restany'ego – tworzyli obrazy, zdzierając plakaty na słupach ogłoszeniowych oraz w metrze. Powstawały w ten sposób oryginalne obrazy naklejane niekiedy później na klasyczne płócienne podłoże. Ernest Pignon-Ernest wykorzystywał swoją wyjątkową sprawność manualną do tworzenia rysunków o charakterze politycznym, które naklejał następnie w upatrzonych, strategicznych punktach miasta. Z kolei Daniel Buren naklejał charakterystyczne dla niego płótno o identycznej szerokości pasów w przestrzeni miejskiej bez wcześniejszego uzyskania zezwolenia. We Francji nie spotkały go z tego powodu nieprzyjemności, ale został zaaresztowany przez szwajcarską policję w Bernie, kiedy rozklejał plakaty w mieście. Robił to w celu zamanifestowania swojej nieoficjalnej (nigdy nie został zaproszony) obecności na słynnej wystawie „Quand les attitudes deviennent les formes", zorganizowanej przez Haralda Szeemanna w 1969 roku. Natomiast przypadek Gérarda Zlotykamienia jest specyficzny. Prowadził normalne życie zawodowe: był zatrudniony na odpowiedzialnym stanowisku w Galeries Lafayette, a malował jedynie w nocy, pozostając na marginesie środowiska sztuki. Urodzony w 1940 roku artysta

zaczął malować jako piętnastoletni chłopak, wtedy spotkał też Yves'a Kleina, który w dużym stopniu zainspirował jego dalszą działalność. Pierwsze interwencje Zlotykamienia w przestrzeni miejskiej pochodzą z 1963 roku. W latach 70. za pomocą farby w aerozolu malował fantomatyczne sylwetki ludzkie w dzielnicy Hal paryskich. Tworzone przez niego postacie symbolizowały cienie ofiar Hiroszimy. Pikantną ciekawostką jest, że w połowie lat 80. został skazany na zapłacenie mandatu... za malowanie na ścianach Narodowej Fundacji Sztuk Plastycznych i Graficznych w Paryżu.

Konsekwencje, z jakimi spotkali się wymienieni artyści, były jednak nieporównywalne z prawnego punktu widzenia z konsekwencjami, jakie bardzo długo spotykały autorów graffiti na murach czy tagów na skrzynkach pocztowych, nie wspominając rzecz jasna o ewidentnej nagonce na autorów malowideł ściennych w miejskiej przestrzeni w Stanach Zjednoczonych. Dopiero na początku XXI wieku tendencja ta odwróciła się i artyści, skazywani poprzednio na mandaty, doczekali się kilku poważnych wystaw instytucjonalnych w Paryżu, łącznie z dużą wystawą, która odbyła się na przełomie 2012 i 2013 roku w... Muzeum Poczty (Musée de la Poste). Innymi instytucjami, które uhonorowały ich dzieła poważnymi wystawami, były Fundacja Cartier w 2010 roku oraz Grand Palais w 2009 roku.

Ceny dzieł twórców związanych ze street-artem pozostają na ogół niższe niż ceny innych artystów związanych ze sztuką współczesną. Trudno jednak pominąć spektakularny fenomen Banksy'ego, brytyjskiego twórcy wysoko kwalifikowanego na listach ArtPrice najdroższych artystów świata, którego dzieła od paru lat osiągają zawrotne sumy w domach aukcyjnych. Ukrywający prawdziwe nazwisko malarz i reżyser, urodzony najprawdopodobniej w 1974 roku, rozpoczął karierę jako nastolatek, działając w grupie grafferów DryBread Crew (DBZ) w angielskim Bristolu. Niewątpliwie zainspirowany w dużym stopniu twórczością Andy'ego Warhola, Banksy wykonuje dzieła łączące elementy polityki i humoru z poezją, co zbliża go do niektórych artystów francuskich, jak wspomniany już Ernest Pignon-Ernest, Miss.Tic czy Jef Aérosol. Fenomen Banksy'ego zapoczątkował tworzenie kolekcji street-artu w Wielkiej Brytanii na przełomie 2005 i 2006 roku. Mniej więcej w tym samym czasie paryski dom aukcyjny Artcurial zorganizował pierwsze licytacje. Ceny początkowo były wystawiane w sposób bardzo ostrożny, ale pod wpływem sukcesu – wszystkie dzieła znajdyoały nabywców – wzrosły w krótkim czasie prawie dziesięciokrotnie. Jeżeli francuskie i brytyjskie domy aukcyjne organizują obecnie systematycznie sprzedaż dzieł twórców graffiti, to należy podkreślić, że pierwsze europejskie kolekcje tej sztuki powstały już w latach 80. ubiegłego wieku w krajach Europy Północnej oraz w Holandii.

Obecnie we Francji istnieje około czterdziestu galerii, które zajmują się organizacją wystaw street-artu oraz promocją artystów związanych z tym nurtem. Każdego roku odbywa się około piętnastu festiwali, w których biorą udział artyści francuscy i międzynarodowi. Szczególnie chętnie zapraszani są Os Gémeos, brazylijskie bliźniaki (Otavio i Gustavo Pandolfo urodzeni w 1974 roku). Jednym ze słynniejszych ich dzieł jest malowidło pokrywające fasadę zniszczonego domu w alei Fontes Pereira de Melo w Lizbonie, wykonane w ramach Crono Festival

w 2010 roku wespół z włoskim grafferem Blu.



7.

Francuscy artyści najmłodszego pokolenia bardzo chętnie uczestniczą w wydarzeniach organizowanych zarówno na terenie ich kraju, jak i poza granicami Francji. Znakomitym przykładem jest Shaka, który zwrócił na siebie uwagę parę lat temu, wykonując olbrzymi fresk w przestrzeni publicznej w ramach festiwalu w Berlinie. Ten trzydziestoparoletni obecnie artysta pierwsze malowidła w przestrzeni publicznej stworzył w połowie lat 90. Jego młodzieńcze fascynacje są związane głównie – jak zapewne u większości grafferów na całym świecie – z dziełami nowojorskich pionierów, ale silny wpływ na rozwój jego wyobraźni wywarła również – mityczna dla Francuzów – kultura undergroundu londyńskich przedmieść w okresie poprzedzającym pojawienie się Young British Artist pod koniec ubiegłego wieku. To zauroczenie wytworzyło zapewne u niego stan wolności, który pozwolił mu na swobodną, nieskrępowaną sztywnymi zasadami twórczość. Niemniej nawet krótki kontakt z twórczością Shaka uświadamia, że jest to artysta pozornie spontaniczny, gdyż bardzo dba o warsztat. Wszystko staje się czytelniejsze, kiedy sam artysta przyznaje się do fascynacji niektórymi klasycznymi mistrzami, na przykład siedemnastowiecznym holenderskim malarzem Vermeerem z Delft.

Zamiłowanie do ładu oraz klarowna, czysta kompozycja są bodajże pierwszymi rzeczami, które rzucają się w oczy, kiedy ogląda się obrazy Shaka. Jest tak, pomimo że przez parę lat współpracował z Nosbé, dużo bardziej ekspresjonistycznym kolegą poznanym podczas studiów na wydziale sztuk plastycznych paryskiej Sorbony. Obydwaj artyści stworzyli grupę PPA (Petites Peintures entre Amis – Małe Obrazy między Przyjaciółmi) i zrealizowali wspólnie wiele murali. Do dzisiaj fotografie wielu ich wspólnych dzieł podpisanych Nosbé-Shaka można obejrzeć w Internecie, cechuje je bardzo żywa kolorystyka i wzajemne przenikanie się form organicznych, charakterystycznych dla wrażliwości Nosbé z rygorystycznymi, geometryzującymi formami typowymi dla Shaka. Pomimo istotnych różnic natury formalnej w percepcji świata przez tych artystów, nastąpiło pomiędzy nimi znakomite porozumienie i efekt wizualny jest najprawdopodobniej zaskakujący dla obydwu. Niekiedy powstają książki pisane na cztery ręce, praca nad nimi wymaga wykazania się umiejętnością akceptacji odmiennego punktu widzenia. Twórczość artystyczna zdaje się działalnością zdecydowanie bardziej intymną niż działalność literacka. W konsekwencji tworzenie obrazu na cztery ręce jest rodzajem zawierania przymierza bądź paktu między dwoma odrębnymi światami. Szczęśliwi są ci, którzy potrafią wybrnąć z tego w sposób satysfakcjonujący obydwie strony, jak było w przypadku Shaka i Nosbé. W jednym ze wspólnych wywiadów dosyć klarownie określili istniejące między nimi różnice: Nosbé pasjonuje się sztukami

pierwotnymi, a Shaka czuje przede wszystkim pokrewieństwo z tradycją sztuki zachodnioeuropejskiej. Niezależnie od Vermeera, Shaka wskazuje na fascynację twórczością van Gogha oraz ekspresjonistów niemieckich. W rzeczy samej jego malarstwo zdradza dużą wrażliwość na sztukę północnej Europy, a niektóre obrazy w sposobie prowadzenia rysunku mogą kojarzyć się z twórczością Christiana Schada, niemieckiego malarza kojarzonego głównie z Republiką Weimerską.

Przeciwieństwa zazwyczaj się przyciągają. Już parę lat temu Shaka przyznawał, że bardzo pociąga go świat Ameryki Południowej. Propozycja szczecińskiej Akademii Sztuki przeprowadzenia przez Shaka videokorespondencji z Cabaio, artystą pochodzącym z Buenos Aires, trafiła najprawdopodobniej na wyjątkowo podatny grunt. Artyści mieszkający w dwóch odmiennych światach obopólnie wzbudzili w sobie zainteresowanie. Cabaio zdaje się tym, który w bardzo wrażliwy i emocjonalny sposób zaprosił Shaka do poznania jego rodziny, najbliższego otoczenia oraz zaprzyjaźnionych z nim artystów; miejsc, które odwiedza, aby spędzić w nich chwilę wolnego czasu oraz miejsc, które fascynują go swoją energią i w rezultacie mobilizują do artystycznego gestu. W odpowiedzi Shaka „wprowadził" argentyńskiego kolegę w wirtualny sposób do swojej pracowni i najbliższego otoczenia, dzieląc się z nim opowieścią o swoich dotychczasowych doświadczeniach życiowych i zawodowych. Absolwent wydziału sztuk plastycznych na paryskiej Sorbonie parę lat życia poświęcił pracy dydaktycznej z dziećmi, by definitywnie powrócić do atelier i twórczości.

Chociaż Shaka ciągle czuje się związany z miejską przestrzenią, która przez wiele lat stymulowała go do tworzenia ściennych malowideł, od paru lat z równym zapałem zajmuje się dodatkowo malarstwem na płótnie. Nieustanne poszukiwania i eksperymentowanie doprowadziły go do wypracowania własnej techniki, polegającej na łączeniu precyzyjnie przygotowanych reliefowych form z płaską powierzchnią tradycyjnego podobrazia na płótnie. Jego obrazy wykonane w technice 3D są być może współczesną odpowiedzią na odwieczny konflikt między malarzami i rzeźbiarzami.

Wyrazisty, indywidualny styl połączony z zaskakująca formą spowodował, że artysta zwraca na siebie uwagę, a jego dzieło wzbudza na tyle silne emocje, aby stać się obiektem pożądania coraz liczniejszych kolekcjonerów tej jakże specyficznej formy wypowiedzi, jaką są tagi. Jego dzieła znajdują się między innymi w kolekcji Alaina-Dominique'a Gallizia, francuskiego architekta prowadzącego od 1984 roku agencję w Boulogne-Billancourt pod Paryżem. Kolekcja malarstwa artystów związanych ze street-artem była wystawiana w paryskim Grand Palais wiosną 2009 roku. Gallizio posiada w swoich zbiorach prace około stu pięćdziesięciu artystów trzech pokoleń. W ogromnej przewadze są to Amerykanie i Francuzi, ale w kolekcji znajdują się również prace artystów pochodzących z Australii, Nowej Zelandii, Japonii, Brazylii, Chile, Tajwanu, Iranu oraz państw zachodnioeuropejskich.

Shaka jest artystą w pewnym sensie przypominającym holenderskiego malarza Mondriana: z jednej strony jest obdarzony ogromną wyobraźnią, z drugiej – charakteryzuje go skrupulatność i pieczołowitość w dopracowywaniu najdrobniejszych metali. Tradycyjnie uważa się, że są to wzajemnie wykluczające się cechy, ale historia wielokrotnie udowodniła, że sztuka nie zna granic, lecz jeszcze częściej uwielbia paradoksy.

„BURZĄC MURY GRAFFITI" – ANALIZA RELACJI SHAKA–CABAIO

Johnathan Paul Robson

RÓŻNORODNOŚĆ GRAFFITI

Definicja graffiti jest kwestią sporną na całym świecie. Twórcy graffiti z różnych pokoleń, różnych środowisk i różnych krajów mają wyrobione poglądy na temat tego, czym graffiti jest, a czym nie. Świat sztuki ma swoje zdanie, a społeczeństwo swoje przekonania na temat egzekwowania prawa w odniesieniu do przestrzeni miejskiej. Istnieje wspólny grunt tych opinii i definicji, jednak występują istotne różnice pomiędzy na przykład tym, jak argentyńscy policjanci określają graffiti, a jak definiują je nowojorscy oldschoolowi rysownicy, którzy malują pociągi. Niektórzy starają się odnaleźć konkretną, zamkniętą definicję, inni świadomie ją otwierają, by uwzględnić jak najwięcej możliwych punktów widzenia na ten fenomen i na sposoby jego przejawiania się. Mamy zatem do czynienia z sytuacją paradoksalną, w której jedna definicja graffiti obejmuje wszystkie formy niedozwolonych wypowiedzi pisemnych lub graficznych w przestrzeni publicznej, podczas gdy inna ogranicza graffiti do określonej formy wypowiedzi o specyficznej estetyce i technice.

Od początku istnienia graffiti – obecne na pociągach metra w Nowym Jorku i na ścianach amerykańskich miast – stanowiło wizualne wyzwanie dla ustalonego porządku i tego, co publiczność chce zobaczyć w przestrzeni miejskiej. Na całym świecie od dawna wszyscy przyzwyczajeni są do obecności ogłoszeń i do wizualnych reklam. Graffiti wkroczyło w tę przestrzeń, zakłócając jej konwencję i anektując jej puste obszary. Znalazło swoją drogę do naszego pola widzenia przez nielegalne działania tysięcy osób decydujących się malować graffiti w miejscach publicznych. Niektórzy zaakceptowali ten nowy język wizualny, ale według innych stanowi on wyzwanie dla władz, dla ustalonego porządku i jest traktowany zarówno jako uciążliwość, jak i zagrożenie.

Pomimo starań władz o likwidację graffiti w jego wczesnych latach szybko się ono rozprzestrzeniało, przekraczając granice państwowe i narodowe, aż

wreszcie także granice oceanów i kontynentów. W ciągu kilku lat graffiti narodzone w Stanach Zjednoczonych stało się popularne w Europie, a potem na całym świecie. Mimo prób zachowania oryginalnego stylu graffiti uległo zmianie. Lokalne wpływy i lokalne konwencje kulturowe formowały estetykę graffiti w początkach jego istnienia, co było oczywiste i właściwe. Obecnie jednak na świecie występuje wiele różnych trendów graffiti, które przejawiają wspólne inspiracje, ale także prezentują silne tożsamości regionalne i narodowe.

Ze względu na tak wiele występujących form graffiti i rozbieżność opinii na jego temat stworzenie powszechnie akceptowalnej definicji graffiti jest trudne, a być może niemożliwe. Także określenie jasnego podziału między graffiti i street-artem jest skomplikowane, a wiele stylów, artystów i poszczególnych prac można zaliczyć do obu tych obszarów twórczości. Do celów poniższej analizy będę używać określeń „street-art" i „graffiti" zamiennie. Pomimo że bez wątpienia zdenerwuje to purystów, mam zamiar wykorzystać definicję używaną przez wielu argentyńskich artystów, z którymi pracuję, mówiącą, że graffiti może być wykonane przy użyciu jakichkolwiek materiałów i że nastawione jest bardziej na ekspresję niż konkretny styl wizualny.

RÓŻNICA MIĘDZY STARYM ŚWIATEM A NOWYM – SHAKA A CABAIO

Cabaio i Shaka tworzą bardzo ciekawą parę. Pracuję z Cabaio od wielu lat, jest moim przyjacielem i jestem wielkim fanem jego sztuki. Kiedy siedem lat temu przeprowadziłem się do Argentyny i zacząłem zapoznawać się z miastem, które miałem nazywać domem, sztuka Cabaio wywarła na mnie silne wrażenie. Sztuka Shaka z kolei stanowi dla mnie nowe odkrycie. Jest śmiała i błyskotliwa, i – chociaż nigdy wcześniej nie widziałem prac Shaka – w pewnym sensie bardziej mi bliska niż sztuka Cabaio. Rozpoznaję inspiracje w stylu Shaka i identyfikuję się ze sposobem, w jaki opisuje on swoją pracę i wpływ ulicy na swój rozwój artystyczny. To pokrewieństwo prawdopodobnie wynika z prostego faktu, że pochodzimy z sąsiednich krajów: Francji i Wielkiej Brytanii, i współdzielimy wiele wpływów kulturowych; że w naszych krajach występują podobne konwencje kulturowe i że cieszą się one bogactwem zachodnich przywilejów. To nie znaczy, że Francja i Wielka Brytania nie mają silnych tożsamości narodowych, lecz że te kraje, a w szczególności Paryż i Londyn, mają wiele wspólnego i że są zasadniczo odmienne od Buenos Aires. Patrząc oczami człowieka Zachodu, widzę, że ulice, na których malował Cabaio, są mi bardziej obce niż ulice, na których malował Shaka.

W pewnym stopniu niektóre z różnic między Shaka i Cabaio dotyczą różnic między Starym i Nowym Światem. Francja doświadczyła wieków reform kulturowych, społecznych i instytucjonalnych. Argentyna natomiast jest stosunkowo młodym narodem, w którym brakuje ustalonych norm i konwencji kulturowych obecnych u europejskich krewnych. I chociaż Buenos Aires jest często opisywane jako „Paryż Ameryki Południowej", porównanie to dotyczy tylko fasady niektórych budynków w stylu paryskim. W głębi serca Buenos Aires jest nowoczesnym miastem Ameryki Łacińskiej, narodzonym z burzliwej

i gwałtownej historii. Przetrwało następstwa brutalnych dyktatur wojskowych minionego stulecia (30 tysięcy mieszkańców, w większości studentów, zostało zamordowanych w czasie ostatniej dyktatury). Związek między represjami i wypowiedziami, sztuką i aktywizmem jest złożony i głęboko niepowtarzalny. Pomimo że nie jest trudno znaleźć podobne obrazy zdobiące ściany Buenos Aires i Paryża, różnie oddziałują one w swoich lokalnych kontekstach, a ich autorzy pracują w zupełnie różnych środowiskach.

Na Zachodzie panuje opinia, że graffiti jest problemem, który podważa świętość własności prywatnej, konwencje kulturalne, mechanizmy kontroli społecznej i wspólne aspiracje. Natomiast Buenos Aires upaja się wyrażaniem siebie. Odrzuca konformizm na rzecz wolności słowa oraz wszystko, co postrzegane jest jako restrykcja tej wolności.

CABAIO

Praca Cabaio jest zakorzeniona w postrzeganiu przez autora swego środowiska. Jego wczesne przygody z malowaniem na ulicach jako część kolektywu Vomito Attack były spowodowane odczuciem wizualnego przesytu w przestrzeni publicznej i stałego bombardowania informacjami. W Buenos Aires politycy przyzwalają na dominację reklam marek w przestrzeni publicznej. Płatne reklamy są na billboardach, drogowskazach. Propaganda polityczna opłacana przez prezydenta, burmistrza i kandydatów w wyborach dościga nas na autostradach i na mostach, w budynkach publicznych i prywatnych.

To chaotyczne środowisko miejskie zarówno inspiruje graffiti, jak i w dużym stopniu znieczula na nie społeczeństwo. Publiczność, która przyzwyczaiła się do niedozwolonych reklam, propagandy i aktywności politycznej dominującej w przestrzeni publicznej, nie będzie zszokowana nielegalnie malowaną sztuką. Cabaio rozpoczął malowanie nocami i wybrał technikę długo preferowaną przez działaczy politycznych – szablon. Szablonowe graffiti jest obecne na ulicach Buenos Aires od 1920 roku. Długo przed tym, zanim ta technika została spopularyzowana przez współczesnych artystów ulicznych, takich jak francuski artysta Blek le Rat lub angielski Banksy, szablony były wykorzystywane na ulicach Buenos Aires jako użyteczne narzędzie ekspresji i aktywności politycznej.

8.



Cabaio, używając szablonu jako podstawowej techniki, dodawał war-

stwy do otaczającego go środowiska miejskiego. Wzbudzał interakcje z istniejącymi już warstwami; pokrywał obrazami reklamy i plakaty polityczne, tworząc nowe dzieła, komentujące społeczne realia miasta. Z czasem prace Cabaio stały się bardziej skoncentrowane na kolorach, rozbudowanych i skomplikowanych kompozycjach składających się z kilkudziesięciu nakładających się szablonów. Jego inspiracją do malowania ulic jest dostrzegane w nich nasycenie. Interesujące, że jego styl można interpretować jako refleksję artystyczną tego poczucia nasycenia. W jego złożonych, wielowarstwowych pracach widzimy zarówno chaos, jak i piękno miasta.

SHAKA

Sztuka Shaka tworzy ciekawy kontrapunkt dla sztuki Cabaio. Shaka opisuje swoją sztuką podróż, począwszy od wczesnego dzieciństwa, kiedy po raz pierwszy odczuł pragnienie, aby sztuka była w centrum jego życia. W tej historii wskazuje na malowanie na ulicach jako niezwykle ważny etap w jego rozwoju artystycznym, ponieważ to doświadczenie dało mu poczucie wolności i pozwoliło przekroczyć ograniczenia malarstwa. Obecnie estetyka Shaka wykorzystuje technikę graffiti, wynikając z eksperymentów z formami, kolorami i liniami. Kompozycje Shaka wydają się złożone z setek zdeformowanych graffiti. Dostrzegam w nich krzywe i linie graffitera, które kiedyś były przedmiotem kreacji Shaka, a teraz odgrywają drugorzędną rolę, współtworząc nowe dzieła. Te same formy są obecne w jego rzeźbach i pracach trójwymiarowych.

W pracach Shaka widać, że wolność, którą odczuwał, gdy malował na ulicach, przekazał swoim obrazom i rzeźbom. Shaka mówi o wyzwalającej sile, jaką ma sztuka efemeryczna, pozwalając malować bez obawy o trwałość kreacji. W kompozycjach przeznaczonych do galerii Shaka z każdej postaci odgrywającej drugorzędną rolę w tworzeniu figury głównej wyzwala różnorodność kształtów i uniemożliwia poddanie ich kontroli. Każdy kształt może być wolny i mieć tylko znaczenie w kontekście większej, bardziej złożonej formy, którą pomaga stworzyć. Lubię wyobrażać sobie prace Shaka jako tysiące kawałków odręcznych obrazów graffiti, które współpracują w tworzeniu nowych prac plastycznych zarówno wolnych i swobodnych, jak i uporządkowanych i przemyślanych.

POKREWIEŃSTWO I RÓŻNICE POMIĘDZY CABAIO I SHAKA

Uważam za bardzo interesujące, że prace obu artystów cechuje użycie nakładających się na siebie warstw i form. Kompozycje Cabaio są odbiciem miasta, które zainspirowało go do malowania – jego nakładające się formy odzwierciedlają chaos bodźców wizualnych, które nasycają przestrzeń publiczną. Prace Cabaio tworzone są z setek obrazów, które pojedynczo rzadko są tematem jego dzieł. Każdy z pojedynczych obrazów przyczynia się do powstania całości kompozycji, ale całość jest większa niż suma jej części. Realizacje Cabaio stanowią eksplorację koloru, faktury i nastroju, które powołują do życia jego szablony.

Cabaio i Shaka łączy wiele wspólnych przekonań i pokrewieństw formalnych. Przede wszystkim u obu artystów występuje związek ich estetyki i metody tworzenia z ulicą. Są świadomi sytuacji, w których działają, oraz swojej roli jako artystów i street-artystów, choć żaden z nich nie *postanowił* zostać „street-artystą", ale stało się tak na skutek upływu czasu i etykiet, jakie inni nadali ich pracy ze względu na drogę artystycznego rozwoju.

Obaj artyści rozumieją, że chociaż sztuka ulicy ma moc transformacji, jest ona także ograniczona. Cabaio dostrzega w Buenos Aires prąd w graffiti mający na celu upiększanie miasta i uznaje go za pusty, ponieważ prawdziwe piękno pochodzi z czegoś mniej powierzchownego niż malowanie ścian. W odpowiedzi na tę uwagę Shaka wypowiada piękny poetycki komentarz, że street-art ubiera mury miasta, ale nie na zimę.

Obaj artyści mają też podobne zdanie na temat natury street-artu oraz procesu jego globalizacji i umasowienia umożliwionego przez media i Internet. Sami należą do pokolenia, które malowało na ulicach w ramach lokalnych subkultur, a nie w ramach kultury światowej. Rozpoczęli pracę na ulicach, zanim street-art stał się uznawanym fenomenem, bez oczekiwań, że ich sztuka zmieni świat czy będzie miała głęboki wpływ na środowisko lokalne. Żaden z nich nie widział w swojej pracy szansy na karierę lub duże pieniądze. Byli jednymi z pierwszych z ich pokolenia, którzy malowali ulice, a jednocześnie ostatnimi wśród tych robiących to z niewinnością, której młodzi artyści nie mają. Młodzi artyści nie znają świata bez Facebooka, wiedzą, że bycie artystą ulicy może otworzyć ścieżkę kariery i być opłacalne – dzięki lukratywnym zleceniom komercyjnym, możliwościom sponsoringu, międzynarodowym festiwalom i sprzedaży obrazów.

Shaka jako Francuz miał lepszy dostęp do komercyjnego rynku sztuki i możliwości finansowych niż Cabaio. Zachodni artyści mogą malować ulice dla adrenaliny lub dla poczucia wolności, ale są też świadomi, że jeśli się zdecydują, mogą wybrać inne ścieżki kariery, takie jak galerie, rezydencje, dotacje, nagrody państwowe i liczne instytucje. Bez wątpienia Shaka odniósł większy sukces komercyjny niż Cabaio, który dopiero zaczyna stawiać pierwsze kroki na rynku sztuki.

Shaka postrzegam jako artystę, który wykorzystał moc przestrzeni publicznej oraz wolności odnajdywalnej w graffiti do tworzenia spektakularnych prac inspirowanych graffiti, które mogą znaleźć się w miejscach komercyjnych. Na jego tożsamość i wizualny styl miały wpływ doświadczenia ulicy, a jego prace starają się uchwycić ich istotę – „punctum"[1], do którego nawiązuje w swoim ostatnim filmie. Shaka wydaje się bardzo świadomy tego, co chce osiągnąć poprzez swoją sztukę, i wykonuje dzieła, odnosząc się do znanych artystów i do pojęć filozoficznych.

Natomiast Cabaio jest bardziej nieświadomym artystą, często wykorzystującym przypadek. Nigdy nie starał się być artystą, a nawet tego, co tworzył, początkowo nie uznawał za sztukę. Nocą zaatakował ulice swoimi szablonami, aby wyrazić uczucia wobec chaosu odczuwalnego po kryzysie ekonomicznym w Buenos Aires. Technika szablonu, którą wybrał, pozwoliła mu przez lata wypracować charakterystyczną estetykę. Dziesięć lat później ze względu na rosnące zaintere-

1 „Punctum", do którego odwołuje się Shaka, jest pojęciem Rolanda Barthes'a prezentowanym w książce *Światło obrazu*, a które oznacza drobny szczegół obrazu potwierdzający jego realizm. Por. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Zob. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996 [przyp. red.].

sowanie jego pracą zaczął rozważać potraktowanie swojej sztuki jako sposobu na życie.

°

Kończąc moje przemyślenia o tej parze artystów, chciałem wskazać, że choć obaj są świadomi globalnej kultury street-artu, do której należą, Cabaio jest bardziej przywiązany do lokalnej tradycji słowa w przestrzeni publicznej, a jego styl jest bezpośrednim wynikiem jego doświadczeń malowania na ulicach. Wpływ lokalnej kultury miejskiej jest mniej obecny w pracy Shaka, który dzięki licznym podróżom jest bardziej światowy.



9.

Graffiti, street-art i rola ścian w wypowiedzi nigdy nie mogą być starannie zdefiniowane. Ludzie na całym świecie malują w miejscach publicznych z różnych powodów, szukając różnych rzeczy. Niektórzy pragną zmian, niektórzy chcą po prostu tworzyć, inni szukają wyzwań, a inni kierują się chęcią niszczenia. W postaciach Cabaio i Shaka widzimy dwóch różnych artystów napędzanych przez różne motywacje, co sprawia, że efekty ich kreatywności mają różny wpływ na ludzi. Te różne motywacje pchnęły jednego i drugiego artystę na różne ścieżki. Ich drogi być może się spotykają, ale rozpoczęły się w zupełnie różnych miejscach.

Podczas gdy świat staje się mniejszy i subkultury z różnych jego części spotykają się w sferze wirtualnej, bogactwo graffiti można najlepiej docenić poprzez poznanie jego genezy. Bogactwo to bywa często zapoznane przez widzów przeglądających błyszczące albumowe wydania „najlepszych przykładów światowego street-artu" lub jedną z kilkunastu identycznych stron internetowych oferujących tysiące obrazów z całego świata. Street-art i graffiti nigdy nie były bardziej widoczne lub bardziej dostępne. Mam nadzieję, że różnice i indywidualne historie, które sprawiają, że Cabaio i Shaka mówią unikatowymi głosami, nie zostaną utracone w tym nowym świecie.

WYDARZENIE I OBRAZ
ABUSA CREW I CHINARTE O KOBIECOŚCI I WSPÓLNOCIE

Aleksandra Łukaszewicz Alcaraz

Celem poniższego tekstu jest wskazanie na wydarzeniowy charakter obrazu, ponieważ obrazy są nierozerwalnie związane z gestem, działaniem, wydarzeniem, które pozostawiają po sobie wizualny ślad. Obrazy należy postrzegać w takiej dynamicznej i otwartej perspektywie, uwzględniającej też komponent materialny, a nie traktować ich jako zamkniętych tożsamych z sobą obiektów kontemplacji, które można kolekcjonować. Obrazy są wpisane w proces wydarzeniowości, w ramach którego zauważalna jest siła ich oddziaływania, performatywność. Dobrym przykładem dla takiego pojęcia obrazu są obrazy graffiti, ze względu na ich wyraźnie działaniowy, „akcyjny" charakter, a relacja pomiędzy graffiterkami z Chile i Hiszpanii za pośrednictwem wymiany videokorespondencji, która odbyła się w ramach projektu „Burząc Mury Graffiti" w 2013 roku, dostarcza świetnego materiału do case study.

Jednak ażeby dojść do pojęcia obrazu przez pryzmat gestu i zdarzenia, chciałabym odnieść się najpierw do statusu graffiti jako sytuującego się poza podziałem: sztuka elitarna – sztuka popularna, następnie wskazać na rewolucyjny potencjał sztuki w kontekście pojęcia „wydarzenia" obecnego u Alaina Badiou i zwrócić uwagę na pojawianie się Siostrzeństwa w przestrzeni graffiti. Wideokorespondencja pomiędzy Abusa Crew i Chinarte pozwala wskazać na trzy poziomy wydarzeń, na których powstają nowe formy podmiotowości.

POZA PODZIAŁEM: SZTUKA ELITARNA – SZTUKA POPULARNA

Sztuka pojawiająca się w miejscach publicznych, nieoczekiwanie, znienacka, czasem w sposób zaplanowany, czasem nielegalny, wkraczająca w nasze życie codzienne nie jest oczywiście dziejową nowością, ale powrotem tego, co wyparte. Sztuka stała się prywatna wraz z procesem rozwoju nowoczesności czy też modernizmu, datowanego na początek Renesansu[1]. Ten proces jest oczywiście powszechnie znany i był szeroko komentowany, ponieważ współczesne studia nad muzealnictwem i wystawiennictwem

1 Bruno Bosteels wskazuje na różne sposoby datowania modernizmu, którego początek bywa umiejscowiony w momencie wybuchu Rewolucji Francuskiej (1789), Komuny Paryskiej (1871) (jak twierdzi Jorge Luis Borges) lub jeśli mówimy o Nowym Kontynencie – w momencie rozpoczęcia wojny o niepodległość Stanów Zjednoczonych (1775). Dopiero w XX wieku pojawia się retrospektywna koncepcja umiejscowienia początku modernizmu pod koniec Renesansu zaprezentowana przez Martina Heideggera, do której się odwołuję. Por. np. M. Heidegger, *Czas światoobrazu*, przeł. K. Wolicki, w: idem, *Drogi lasu*, Aletheia, Warszawa 1997, s. 67–95; B. Bosteels, seminarium *Theories of the Subject* podczas Pittsburgh Summer Symposium in Contemporary Philosophy, Duquesne University, 6 sierpnia 2014.

muszą zaczynać od samoświadomości, od świadomości ustanowienia przestrzeni, pola dla ich dziedziny, stąd częste odwołania do Waltera Benjamina, uważanego za jedną istotniejszych postaci reflektujących pojawienie się kolekcjonerstwa, Wunderkamer i muzeum. Walter Benjamin opisuje proces wyrwania obrazów z ciągłości czasoprzestrzeni życia i początkowo ich gromadzenie, a następnie ich tworzenie specjalnie na potrzeby muzeów[2]. Zamknięcie sztuki w muzeum, uczynienie jej prywatną, a następnie nazwanie prywatnej sztuki należącej do arystokracji „sztuką wysoką" czy „sztuką elitarną" jednocześnie wygnało ludzką kreatywność na obrzeża, na przedmieścia, do zaułków z obwoźnymi przedstawieniami, komediantami, muzykantami. Obłożyło również anatemą sposób doświadczania „sztuki popularnej" (jest to jeden z motywów kierujących krytyką Richarda Shustermana różnicowania sztuki elitarnej i popularnej[3]).

Sztuka wysoka – sztuka niska, sztuka elitarna – sztuka popularna, ustanowienie tej różnicy jest wyrazem podziału klasowego na arystokrację i plebs lub burżuazję i proletariat, przy czym świadomość, sposób doświadczania przez klasę niższą jest wykluczony z powszechnego dyskursu. Powszechny dyskurs to dyskurs dominujący. Subwersja tego dyskursu jest zakazana, wykluczona, ponieważ uznanie innej sztuki za równoprawną nie odgrywa się w autonomicznym polu estetyczności, ale w wyraźnie określonym polu produkcji kulturowej, analizowanym szczegółowo przez Pierre'a Bourdieu[4]. Umiejscowienie sztuki w polu produkcji kulturowej o odwróconej ekonomii nie oznacza jednak homogeniczności sztuki, a przede wszystkim homogeniczność społecznego funkcjonowania sztuki i społecznego dyskursu na temat sztuki, nie tyle w polu filozoficznym, ile przede wszystkim w obszarze tego, co potoczne, społecznie funkcjonujące. Sztuka nie jest homogeniczna, nie jest też łatwo definiowalna, ponieważ nieustannie wykracza poza siebie, poza stworzone – zawsze post factum – definicje. W tym duchu pojmuje sztukę m.in. Theodor Adorno, wskazując na jej historyczność warunkującą jej jednoczesną ciągłość oraz różnorodną treściową i formalną zawartość, która wszakże została wprzężona w jarzmo przemysłu kulturowego[5].

Jestem zdania, że najsłuszniejsze jest postrzeganie sztuki przez pryzmat ludzkiej aktywności i doświadczania, a nie przez pryzmat artefaktów, co jest praktyką w polu pragmatyzmu i neopragmatyzmu[6]. Podobne ujęcie pojawia się również na gruncie strukturalizmu, przy czym zaletą tej perspektywy jest wyraźniejsze odniesienie do konkretnej przestrzeni społecznej i jej możliwych rekonfiguracji. Kategorie, które pozwalają na takiej spojrzenie, wywodzą się od Luisa Althussera, który analizował sposób reprodukcji społeczeństwa dzięki reprodukcji siły roboczej, a także dzięki działalności Represyjnych Aparatów Państwa i Ideologicznych Aparatów Państwa. Althusser długo nie dostrzegał możliwości przekroczenia struktury reprodukcji, jednak w drugiej połowie lat 60. dostrzegł przestrzeń, w której jest możliwe uzyskanie dystansu do ideologii, wskazanie, jak ona funkcjonuje i jej przekroczenie w kierunku realności. Tą przestrzenią jest sztuka, jak napisał

2 Por. np. W. Benjamin, *Dom ze snów, Muzeum, cieplice*, w: tegoż, Pasaże, pod red. R. Tiedemanna, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 453.

3 Por. R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. A. Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Wrocław 1998, s. 213–258.

4 Por. P. Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, ed. R. Johnson, Blackwell, Oxford: 1993; szczególnie rozdział 1: *The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed*, s. 29–73.

5 Por. Th. Adorno, *O tradycji*, w: tegoż, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemień-Ojak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990, s. 48–49.

6 Punktem początkowym tego ujęcia jest koncepcja „sztuki jako doświadczenia" zaprezentowana przez Johna Deweya w pracy *Sztuka jako doświadczenie*: J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, przeł. A. Potocki, wstęp. I. Wojnar, Ossolineum, Wrocław 1975. Na jej bazie Richard Shusterman rozwija swoją refleksję wkluczającą sztukę popularną w obszar sztuki: R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna*...

7 Por. L. Althusser, *A Letter on Art in Reply to André Daspre* (1966), w: tegoż, *Lenin and Philosophy, and Other Essays*, przeł. na ang. B. Brewster, New Left Books, Londyn 1971, s. 221–228.

w liście do Andre Daspre[7]. Ta myśl pojawia się, ulegając rozwinięciu u jego uczniów, takich jak Pierre Macherey[8], Jacques Rancière[9] czy Alain Badiou.

REWOLUCYJNA WYDARZENIOWOŚĆ SZTUKI

Istotnym pojęciem, jakie się tu pojawia, zwłaszcza w pismach Alaina Badiou, jest pojęcie „wydarzenia", które chcę w poniższym tekście odnieść do sztuki graffiti. Graffiti jest bowiem nierozerwalnie związane z działaniem podmiotu (*agency*), z wydarzeniem, a podmiot malujący jest możliwym podmiotem (*eventual-subject*), w rozumieniu Badiou, ponieważ przekształca siebie samego lub siebie samą, oddziałując na swoje otoczenie; z tego też względu jest faktycznie rewolucyjnym podmiotem[10]. Artysta lub artystka malujący graffiti jest takim podmiotem, który ulega przemianie i zmienia jednocześnie rzeczywistość, jednak w rozumieniu Badiou nie on lub ona jest podmiotem sztuki. Faktycznym podmiotem sztuki jest dzieło powstające w relacji pomiędzy wydarzeniem a światem, która nie ma charakteru bezpośredniego, ponieważ mamy tu do czynienia pewną częścią wydarzenia, jaką jest ślad, znak, symptom pozostający po wykonaniu pewnego intencjonalnego gestu, oraz z pewną częścią, a nie totalnością świata. Artysta czy artystka jest zatem podmiotem ulegającym przemianie, podmiotem rewolucyjnym, dzięki którego lub której działaniu następuje zmiana, nie będąc jednocześnie podmiotem sztuki, a tą częścią sztuki, która się czynnie poświęca[11]. Badiou przeciwstawia się ujęciu artysty i artystki jako podmiotu sztuki, ponieważ wówczas sztuka nie miałaby charakteru (względnie) autonomicznego, ale musielibyśmy ją uznać za osobistą, indywidualną ekspresję[12]. Rozwiązanie pośrednie, w którym uznajemy ekspresję za przynależącą pewnej wspólnocie, Badiou uznaje za zrozumiałą ze względu na konieczność przeciwstawiania się abstrakcyjnej formie uniwersalizacji przynależnej współczesnej globalizacji, w której uniwersalny jest kapitał, komunikacja, władza. Tym, co powinno być przeciwstawiane przez współczesną sztukę, jest uniwersalność prawdy i kreacji[13]. Na tym też polega odpowiedzialność społeczna i polityczna współczesnej sztuki, która powinna być „kreacją nowego rodzaju wolności poza demokratyczną definicją wolności"[14], poprzez tworzenie nowych możliwości oraz nowego paradygmatu podmiotowości opartego na kreacji nowych form z chaotycznej przestrzeni zmysłowości[15].

Ten rodzaj myślenia odpowiada działaniom osób tworzących graffiti, które często pozostają w anonimowości, często malują wspólnie, nie wyodrębniając przynależących poszczególnym jednostkom części (nie prywatyzując ich), czyli faktycznie znikają w tym wydarzeniu, jakim jest malowanie ścian. Malowanie graffiti jest wykonywaniem pewnych intencjonalnych gestów, które pozostawiają po sobie wizualne ślady. Bardzo zatem odpowiednia jest w odniesieniu do nich formuła zaproponowana przez Badiou wskazująca na relację pomiędzy pewnym wy-

8 Por. np. P. Macherey, *Lenin as a critic of Tolstoy*, w: „La Pensée", No. 121, 1965.

9 Por. J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyła, P. Mościski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007.

10 Wskazał to Bruno Bosteels podczas seminarium *Theories of the Subject* w ramach Pittsburgh Summer Symposium in Contemporary Philosophy, Duquesne University, 6 sierpnia 2014.

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

12 „Second thesis: Art cannot merely be the expression of a particularity (be it ethnic or personal. Art is impersonal production of a truth that is addressed to everyone" – A. Badiou, tamże.

13 Komentarz do drugiej tezy na temat sztuki współczesnej – A. Badiou, tamże.

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

15 Por. A. Badiou, *The Subject of Art*, w: „The Symptom", Vol. 6, Spring 2006. http://www.egs.edu/faculty/alain-badiou/articles/the-subject-of-art/

darzeniem pozostawiającym ślad a tą częścią materialnego świata, jaką jest ściana, którą artyści i artystki zawłaszczają, czyniąc ją pustą przestrzenią[16].

Graffiti jest i nie jest, przekraczając granicę pomiędzy istnieniem i jawieniem się (*being and appearaning*), jest zatem rozłączną syntezą, czy paradoksalnym połączeniem, wykraczającym poza system logiki formalnej i paradygmatu identyczności. Będąc paradoksalne, jawiące się, zdarzeniowe, znikające, zmienne, wariacyjne, graffiti jako rodzaj rysunku w ujęciu Badiou jest nierozłącznie związane z kobiecością jako tym, co wykluczone z dyskursu słowa, prawa, pieniądza, władzy, Imienia Ojca. Graffiti nie jest bowiem nastawione na imitację czy reprezentację (w zdecydowanej większości), ale jest „istnieniem wielości bezpośrednio jawiącej się w świecie"[17].

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

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

SIOSTRZEŃSTWO W SZTUCE GRAFFITI

Graffiti jest z założenia sztuką transgresji, sztuką, która przekracza granice sztuki elitarnej i popularnej (mimo wielu prób jej muzealnego „oswojenia"), sztuką bękartem, pojawiającym się i domagającym się swoich praw, sztuką ludzi wykluczonych, z ubogich dzielnic, o różnych kolorach skóry etc., sztuką nakierowaną na odzyskanie przestrzeni publicznej zawłaszczonej przez prawo własności prywatnej, na odzyskanie głosu, prawa do kreacji, prawa do współstanowienia o otoczeniu naszego życie, wolności innej, niż nam proponują państwa demokracji liberalnej. Intrygujące jednocześnie jest dostrzeżenie, że w tej sztuce „wykluczonych" dopiero od niedawna zaczy-

16 „There is a Drawing when some trace without place creates as its place an empty surface" – A. Badiou, *Drawing*, w: „lacanian ink.", Vol. 28, Autumn 2006.

17 „[...] there is no question of imitation or of representation. The existence of a multiplicity is directly appearing in a world, with a new measure of the intensity of this appearing" – A. Badiou, tamże [tłum. autorskie: A.Ł.A.].

18 Por. Alain Badiou, *The Subject of Art*...

najają pojawiać się dziewczyny, kobiety, kobiece-crew, które, jak dostrzegamy, były podwójnie wykluczone: jako należące do ubogiej klasy, innego pochodzenia etnicznego i jako kobiety. Ogólne przedstawienie historii dyskusji nad ideą Siostrzeństwa oraz jej kryzysu w latach 70. XX wieku można znaleźć w książce Bell Hooks, „Feminist Theory: from margin to center", w rozdziale 4 „Sisterhood: political solidarity of women".

Krytyka idei Siostrzeństwa nastąpiła po dostrzeżeniu, że dotyczy ono jednej grupy kobiet: białych, mieszczańskich, żyjących w demokracji liberalnej, które współuczestniczą w dyskryminacji kobiet kolorowych i z niższych klas społecznych. Bell Hooks jednak wzywa do powrotu do idei Siostrzeństwa na podstawie dostrzeżenia różnorodności kulturowych, religijnych, etnicznych i ich uszanowania. O swoich doświadczeniach działań w różnych grupach kobiecych Hooks pisze następująco: „Ucząc się naszych różnych kodów kulturowych i szanując nasze różnice, czułyśmy sen wspólnoty, Siostrzeństwa. Szanowanie różnorodności nie oznacza unifikacji i identyczności"[19]. Stąd też budowanie wspólnot Siostrzeństwa ma wielkie znaczenia jako mogące prowadzić do budowy nowego porządku symbolicznego, nie opartego na figurze Ojca, względem którego określeni są jego synowie jako homogeniczna grupa oparta na ich kastracji, ale na figurze Matki, która organicznie jest wkluczająca, a nie wykluczająca, która rodzi, opiekuje się, wspiera, zamiast żądać, karać, kastrować.

W tej perspektywie warto spojrzeć na zarówno działalność chilijskiego duetu Abusa Crew, jak i na filmowy dialog przeprowadzony z hiszpańską Chinarte.

19 „By learning one another's cultural codes and respecting our differences, we felt a sense of community, of Sisterhood. Respecting diversity does not mean uniformity or sameness" – B. Hooks, *Sisterhood: Political Solidarity between Women, w: Feminist Theory: From Margin to Center* [tłum. autorskie: A.Ł.A.], South End Press, Boston 1984, s. 57.

VIDEOKORESPONDENCJA ABUSA CREW I CHINARTE

Zaproszenie do projektu „Burząc Mury Graffiti" malujących dziewcząt miało na celu uwidocznienie tej niedoreprezentowanej grupy w męskim świecie graffiti. Stworzenie przestrzeni dialogu pomiędzy kobiecym crew z Chile w Ameryce Południowej, wyraźnie zorientowanego feministycznie, z wykształconą artystycznie Chinarte z Hiszpanii pozwoliło poruszyć tematy niepojawiające się w innych dialogach zawartych w tym projekcie, zwłaszcza dotyczące krytyki i męskiej dominacji oraz odnoszące się do wspólnot lokalnych. Ponadto relacja artystyczna, jaka wytworzyła się między Abusa Crew i Chinarte, stanowi wspaniały przykład wzajemnej inspiracji. Opowieść Chinarte o jej doświadczeniach we współpracy z dziećmi i młodzieżą w ramach warsztatów zainspirowała Abusa Crew do zorganizowania akcji artystycznej w ich dzielnicy, w ramach której stworzyły mural przedstawiający kobietę i mężczyznę łączących swoje dłonie poprzez migoczącą kolorami mandalę.

10.



Do opisu relacji Abusa Crew i Chinarte bardzo dobrze pasuje pojęcie wydarzenia odniesionego do sztuki Alaina Badiou, pozwalając precyzyjnie zanalizować potencjał artystyczny i społeczny zawarty w videokorespondecji graffiterek. W tej relacji można wskazać na trzy poziomy wydarzenia, które, jak wskazuje Badiou w książce „Logics of the Worlds", jest określane poprzez umiejętność wywołania długotrwałych konsekwencji, pozostawienia pewnego istotnego i aktywnego śladu swojego zaistnienia[20]. Na tych trzech poziomach powstają też trzy różne podmiotowości, a jest to podmiot osobisty (jedno lub kilkuosobowy), podmiot wspólnotowy oraz podmiot Siostrzeństwa, czyli Siostra. Wskazuję na takie podmiotowości kształtujące się we współpracy, relacji, dialogu, wyrażając jednocześnie nadzieję, że są to wydarzenia, które mogą przynieść długotrwałe, pozytywne konsekwencje dla formy naszego życia i dla naszego materialnego otoczenia.

20 Por. A. Badiou, *Logics of Worlds (Being and Event, 2)*, przeł. na ang. A. Toscano, Continuum, London–New York 2009.

PIERWSZY POZIOM WYDARZENIA. PODMIOT OSOBISTY (JEDNO LUB KILKUOSOBOWY)

Jak argumentowałam powyżej, na malunek, obraz graffiti słusznie jest patrzeć jako na wizualny efekt pewnego intencjonalnego gestu, a zatem jako na wynikający z wydarzenia i będący jego kontynuacją za pomocą śladu, znaku, smugi farby. Przy czym jego „wydarzanie się" jest pojawianiem się i znikaniem, a sam obraz graffiti jest efemeryczny, ponieważ ściany są zamalowywane, przemalowywane, czasem dochodzą nowe elementy, czasem całe nowe graffiti pojawia się na starym graffiti itd. Nie tyle zatem jest istotne dzieło jako forma skończona, ile wręcz przeciwnie, mamy tu do czynienia z dziełem radykalnie otwartym, nie otwartym tylko na nieskończoną interpretację w poszczególnych aktach recepcji, na co zwraca przede wszystkim uwagę Umberto Eco, pisząc o dziele otwartym[21]. Obrazy graffiti mają z zasady otwartą strukturą i są nastawione na proces ich przekształcania. Istotne jest przede wszystkim działanie, sposób, w jaki malowanie przekształca też malującą osobę, jak na przykład o swoim doświadczeniu, mówi Chinarte:

21 Por. U. Eco, *Dzieło otwarte*. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych, przeł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, K. Żaboklicki, W.A.B., Warszawa 2008.

> Malarstwo jest ważną częścią mojego życia, ale ściślej rzecz biorąc najważniejsze są momenty, gdy maluję, działanie artystyczne, które przekształca dane miejsce w przestrzeń artystyczną, w której można poczuć przepływ energii. Jedną z rzeczy, które najbardziej mi się podobają od czasu, gdy maluję, to dialog, który nawiązuję ze ścianą. Jest on dla mnie czymś magicznym[22].

22 Video 02 Chinarte–Abusa Crew.

Jest to jeden z poziomów wydarzenia, a podmiot jest tu efektem działań artystycznych i nie zawsze jest to podmiot jednostkowy/jednoosobowy, jak w przypadku Chinarte, ale też mamy podmiot dwuosobowy – Abusa Crew. Poprzez aktywny, cielesny dialog prowadzony ze ścianą artystki tworzą swoją podmiotowość.

DRUGI POZIOM WYDARZENIA. PODMIOT WSPÓLNOTOWY

Drugi poziom wydarzenia obecny w relacji Abusa Crew i Chinarte to poziom, na którym dostrzegalne jest wyłanianie się podmiotu wspólnotowego. Abusa Crew zainspirowane opowieścią Chinarte o warsztatach, jakie prowadzi z dziećmi i młodzieżą, zorganizowały działanie z udziałem społeczności w ich dzielnicy Santiago. Zapewniając wszelkie potrzebne materiały, zaprosiły wszystkich ludzi przechodzących przez plac, który wybrały jako miejsce realizacji, by malowali na rozdanych kartonowych kwadratach, odnosząc się do tematyki równego traktowania kobiet i mężczyzn, same zaś namalowały mural przedstawiający na przeciwnych krańcach profil kobiety i mężczyzny, którzy łączą swoje dłonie poprzez kolorową mandalę. Działanie artystyczne jako całość nie jest ich własnym dziełem, ale jest oparte na współpracy wielu osób poddających pod rozwagę kwestie dotyczące równości kobiet i mężczyzn. Mamy tu do czynienia z wydarzeniem, które zmienia otoczenie ze względu na podmiotową działalność i wprowadza silny symbol równości płci w zdominowaną przez mężczyzn przestrzeń miejską. Podmiot tej działalności nie jest jednostkowy, a kolektywny i konstytuuje się w działaniu. Abusa Crew są tego świadome i mówią.

> Być może na początku malujesz, bo po prostu chcesz to robić. A potem na podstawie tego, co dzieje się na ulicy, co przedstawiasz, nabierasz większej świadomości tego, co chcesz przekazać. Wydaje mi się, że ta akcja również w pewnym stopniu to odzwierciedla[23].

Abusa Crew opowiadają jak współdziałanie z innymi w działaniach artystyczno-społecznych jest inspirujące ze względu na pojawianie się różnych pomysłów i wizji. Takie działanie, które zostawia wyraźny wizualny przekaz w przestrzeni społecznej, mający na celu wskazanie równości kobiet i mężczyzn, może mieć charakter przekształcający społeczną rzeczywistość, może być rewolucyjne. To, co może powstać w wyniku wielości takich wydarzeń, to wspólnota niedyskryminująca osób ze względu na płeć.

TRZECI POZIOM WYDARZENIA. SIOSTRA

Trzeci poziom wydarzenia to poziom wydarzenia się relacji pomiędzy Abusa Crew i Chinarte, zaistniały dzięki projektowi. Oglądając korespondencję tych młodych kobiet z łatwością dostrzegamy, że nie są to tylko filmy „w prezencie", tu coś naprawdę się zdarzyło, nastąpiła wzajemna inspiracja wyrażona w działaniu artystycznym Abusa Crew, wymiana doświadczeń mimo początkowej nieufności, którą przejawiały obie strony. Różne spojrzenia kobiet działających społecznie i artystyczne, z różnych krajów i kontynentów spotkały się, dzięki czemu powstał dialog, nieprowadzący do unifikacji perspektyw, ale do solidarności w różnorodności, co jest esencją pojęcia Siostrzeństwa. Bell Hooks, pisze, że:

23 Video 02 Abusa Crew–Chinarte.



11.

Ażeby doświadczyć solidarności, musimy mieć wspólne zainteresowania, podobne przekonania i cele, które mogą nas zjednoczyć, by zbudować Siostrzeństwo[24].

W relacji pomiędzy Abusa Crew a Chinarte nastąpiło poznanie i uwidocznienie zbieżności wizji społecznych i artystycznych graffiterek z Chile i z Hiszpanii, które stworzyło platformę porozumienia i przyjaźni Sióstr, platformę wizualnej komunikacji.

24 „To experience solidarity, we must have a community of interests, shared beliefs and goals around which to unite, to build Sisterhood" – B. Hooks, *Sisterhood* [tłum. autorskie: A.Ł.A.] , s. 64.

OTWARTY DIALOG. SPOŁECZNA WARTOŚĆ WOLNOŚCI

Amparo Lozano Cercós

Jak już państwo wiedzą, graffiti zanieczyszcza nasz miejski krajobraz, graffiti oszpeca budynki w Madrycie; powszechnie wiadomo, że od zawsze dokładamy wszelkich starań, aby uniemożliwić i ukarać działania tych, którzy niszczą nasze dziedzictwo. W tym celu wdrażamy odpowiednie środki i będziemy je wdrażać. Musimy mieć świadomość, że graffiti należy zwalczać i uświadamiać ludzi za pomocą legalnych i odpowiednich środków, że nie mogą niszczyć naszego miasta i naszego architektonicznego dziedzictwa[1].

1 Video 01 Chinarte–Abusa Crew.

Tak zaczyna się pierwszy film Chinarte przesłany do chilijskiej pary graffiterek Abusa Crew. W sprawie graffiti w telewizji zabiera głos Ana Botella, obecnie burmistrz Madrytu, z Partii Ludowej, żona José Maríi Aznara, byłego premiera Hiszpanii, z tej samej partii politycznej. Kiedy pierwszy raz zobaczyłam ten film, pomyślałam: fantastyczny początek! Wspaniałe zobrazowanie tego, co administracja hiszpańska sądzi o graffiti. Ideologia polityczna w kwestii miejskich graffiti w Madrycie jest przedstawiona w jasny, obiektywny i zdecydowany sposób. Oczywiste jest, że sztuka miejska jest prześladowana przez władze. Jednak kilka minut później inny pomysł przyszedł mi do głowy. Ana Botella mówi o graffiti. Nie o writerach miejskich, nie o sztuce miejskiej. Mówi o graffiti. Zastanowiło mnie, co ma na myśli, mówiąc graffiti? Przypomniałam sobie opinię jednego z twórczych hiszpańskich grafferów – Mr. Trazo. W rozmowie z Miguelem Calzada, Mr. Trazo nalega, aby wyznaczyć granice między graffiti i sztuką ulicy, między sztuką publiczną i nieuniknionymi dekoracjami handlowymi. Zauważa, że:

> Etykieta sztuki miejskiej, od kiedy stała się modna, używana jest pochopnie. Okazuje się, że dzieło wykonane w studiu, które nie pojawiło się w żaden sposób na ulicy, też jest sztuką miejską. Ale nie. Jakby nie patrzeć, jest to malarstwo współczesne wykonane techniką miejską. A wielu z tych, o których mówi się, że są miejskimi artystami, nigdy nie malowało na ulicy[2].

2 http://lacajaabierta.org/2013/10/

Dodaje:

> Między artystami graffiti i artystami ulicznymi jest spięcie. To są dwa światy [...]. Różnice są oczywiste. Graffiti to po prostu umieszczenie swojego imienia [...]. Sztuka miejska jest bardziej estetyczna i pokazuje pewną koncepcję, coś, co chcesz rozwijać. Jedyne co łączy sztukę miejską i graffiti to ulica [...]. W graffiti pojawiają się trendy. Jeśli wczoraj modne były błyszczące litery, to dzisiaj modne są abstrakcyjne podpisy. Jednak w taki sposób nie dochodzi się do niczego naprawdę nowego [...]. Największa zmiana zachodzi nie w obszarze graffiti, ale w sztuce miejskiej, którą wykonują osoby z ulicy, bez znaczenia, czy to artyści graffiti, czy raperzy. Otworzyło się koło. To jest innowacja[3].

W tym duchu również, w rozmowie z José Maria Magana, wypowiada się Diana Prieto Martin, jedna z założycielek Stowarzyszenia Projekt Sztuki Miejskiej w Madrycie[4]:

> Definicja sztuki ulicy? Nie sądzę, żeby trzeba było ją tworzyć, nie jest to ani konieczne, ani stosowne... Dlaczego miałabym kategoryzować i zaszufladkować wolną i spontaniczną ekspresję kulturalną? Nie interesuje mnie to. Bardziej jestem zainteresowana zmianą myślenia o sztuce miejskiej oraz zagadnieniami, które ją kształtują, a nie tworzeniem definicji, klasyfikacją czy tworzeniem dogmatów. W tym sensie, nie jest dla mnie ważne, aby decydować, gdzie kończy się graffiti, a gdzie zaczyna sztuka miejska, czym jest jedno, a czym jest drugie. Oczywiste jest, że obie są ekspresją w przestrzeni publicznej, która może mieć charakter terytorialny, wyrażaniem zainteresowań i idei, aż po ekspresję artystyczną w wymiarze estetycznym i koncepcyjnym. Obie współistnieją na ulicy, czasami kochają się i szanują, czasami nienawidzą, mieszają się, a czasem nie mają nic wspólnego. Myślę, że to naprawdę ciekawe[5].

Uznałam za słuszne przytoczenie obu argumentów (Mr. Trazo i Diany Prieto Martin) jako dających podstawy do terminologii, której będę używała w niniejszym tekście (sztuka/pismo/miejskie malarstwo i/lub graffiti) zgodnie z terminami używanymi w filmach Chinarte i Abusa Crew). Oczywiście punktem wspólnym sztuki miejskiej i graffiti jest forma wolnej i osobistej ekspresji; to medium komunikacji przekazujące to wszystko, co miejscy writerzy – i my, którzy podążamy za ich propozycjami – czują i przeżywają w tych chwilach drżenia, tym bardziej że propozycje/przesłania mają wyraźny element wskazujący na ćwiczenie osobistej introspekcji.

W tym miejscu ponownie przytoczę opinię Diany Prieto Martin:

> Musimy zrozumieć, że sztuka miejska, ekspresja artystyczna i kulturalna w przestrzeni publicznej może przejawiać się jako kolorowy mural na ulicy, ale też może wyrażać się przy użyciu innego języka i technik, takich jak antyreklama, kolaże, szablony, tagi, plakaty, bezpośrednie wiadomości, wlepki itd. Albo akceptujemy wszystko, albo jedno nie może istnieć bez drugiego[6].

3 Tamże.

4 Projekt Sztuki Miejskiej to stowarzyszenie, które ma na celu rozpowszechnianie, wspieranie i wzmocnienie miejskiej sztuki w Madrycie i gdzie indziej. Jego działania obejmują pracę z młodzieżą, miejskie safari (spacery po mieście, aby zobaczyć i przeanalizować różne zastosowania językowe w obrazach miejskich) oraz rozmowy z artystami i warsztaty miejskie organizowane jako prace zbiorowe. Oba sposoby są skierowane do osób dorosłych i młodzieży, obejmują teoretyczne i praktyczne treści w przestrzeniach przez nich zarządzanych lub centrach edukacyjnych. Każde działanie jest zaprojektowane i zorganizowane, aby dopasować się do ludzi, którzy będą eksperymentować.

5 D. Prieto Martín, *Entrevista con María José Magaña.* Więcej pod adresem: www.m-arteyculturavisual.com/2013/06/05/binomio-arte-urbano-y-mujer/

6 Tamże.

Wróćmy do pierwszego filmu Chinarte.

Jako kontrapunkt do poglądów naszej burmistrz Any Botella Chinarte przedstawia rozważania na temat graffiti kilku writerów miejskich (oczywiście wyłącznie chłopaków). Writerzy miejscy mówią: „Według mnie to sztuki ziemi, rodzaj *land art*, ale współczesny, miejski, kosmopolityczny [...] jest to swego rodzaju muzeum na ulicy [...] jesteśmy jedną wielką rodziną”[7].

Rozpoczynając tym prologiem, Chinarte przedstawia w mojej opinii staranny, a nawet poetycko wykonany montaż. Znajdujemy się na peryferiach... *artystka wybiera się malować*... Za pomocą gry, która dzieli akcję na trzy symultaniczne ekrany, sprawia, że uczestniczymy w jej *działaniu*... widzimy jej stopy i ziemię, na której stoją... rękę (z papierosem)... wybieranie spośród własnych *obrazów*... plecy... Potem w domu rysuje w notesie szkice do nowego projektu, albo kończy już istniejący... Kończy powitanie serią swoich obrazów... Muszę przyznać, że wyraźne są tu aluzje do kina. W taki sposób zamyka swoje pierwsze przesłanie do chilijskiej grupy Abusa (złożonej z dwóch kobiet).

7 Video 01 Chinarte–Abusa Crew.

Abusa zaczynają odpowiedź, opowiadając o „swojej dzielnicy” – południowej części Santiago de Chile. Przywołują historię mieszkańców La Victoria. Ta opowieść wypełniona jest obrazami z życia codziennego: ryneczek, rynek... co-



12.

dzienność. I nie mylę się, mówiąc, że ich przesłanie koncentruje się wokół idei, że społeczność wsławiła się walką, wysiłkiem i dobrą organizacją. Na końcu znajduje się komentarz jednej z członkiń Abusa Crew – na plecach ma *wymalowane*: „8 marca. Kobieto: jeśli wierzysz w zwycięstwo, zwycięstwo uwierzy w ciebie. Odważ się”.

Druga z członkiń Abusa Crew opowiada, że od czasu, gdy była małą dziewczynką, postrzegała graffiti jako „olbrzymie rysunki”, i że od dwunastego roku życia zdecydowała się je wykonywać, traktując to jako poważne zadanie. Korzystając z szybkości montażu (w tym przeskoków czasowych), słuchamy jej komentarzy w trakcie zwiedzania miasta. Wyłania się z nich obraz przedmiotów wspólnego zainteresowania obu kobiet: najważniejszy to równość kobiet i mężczyzn oraz praca. Abusa Crew porusza, moim zdaniem, ważną sprawę. Od-

wołanie do znacznego rozmiaru realizacji (dotyczy to również prac Chinarte) i wskazanie na wyzwanie, które te kobiety postawiły przed sobą, prowadzi nas do opowieści o społeczeństwie chilijskim, w którym wykształcenie patriarchalne ma ogromne znaczenie (opowiadają, że „największą porcję jedzenia dostaje syn" i że kształci się przede wszystkim chłopców, odnoszą się do przemocy mężczyzn względem kobiet...)[8]. Krótko mówiąc, wprowadzają system wytycznych, który określa dalszą wymianę wideo między Chinarte i Abusa Crew. Mam na myśli fakt, że każde zakończenie pozostawia szereg pytań czekających na odpowiedź. W pierwszym filmie Abusa Crew zadają następujące pytania Chinarte: Jaka jest rola kobiet w społeczeństwie hiszpańskim? Jak to postrzegasz?

8 Tamże.

Prawdą jest, że w sztuce miejskiej pojawia się więcej imion męskich niż żeńskich. W ostatnich dziesięcioleciach byliśmy świadkami wyraźnego postępu w kierunku równości płci w państwie hiszpańskim (chociaż obecny, konserwatywny rząd – dysponując większością – zmienia prawa niezbędne do prawdziwej wolności, jak ostatnio w sprawie modyfikacji ustawy aborcyjnej. Zmiana ta stanowi wyraźny krok w tył). W odniesieniu do sztuki ulicy chcę sądzić, że mniejszy odsetek kobiet writerów nie jest spowodowany typowymi stereotypami i tematami takimi, jak ciemność, zagrożenie lub demonstracja siły i władzy, które niezmiennie są wiązane z męskością. Dowodem na to są dzieła Chinarte i Abusa Crew, wśród wielu innych artystek w przestrzeni międzynarodowej. Z drugiej strony chcę wskazać na słowa Diany Prieto:

> Istotne jest, że kobiety artystki są w mniejszości w sztuce miejskiej. Jednakże, jeśli chodzi o zainteresowanych tą sztuką, o zastanawiających się nad nią, jesteśmy w większości. Na przykład 80% osób, które zapisują się na działania organizowane przez nas, np. safari, warsztaty itp. to kobiety. Ciekawe, nieprawdaż?[9]

Z pewnością ciekawe.

W drugim filmie Chinarte robi objazd po centrum Madrytu, zmieniając plany, co uwypukla sposób prezentacji. Głosem z offu opisuje swoje wrażenia: „to miasto [...], w którym ciągle przemieszczają się ludzie dowolnych ras i kultur"[10]. Prawdą jest, że te obrazy Madrytu kontrastują z obrazami Santiago de Chile. Niewątpliwie Madryt jest przedstawiony jako znacznie bardziej kosmopolityczny; *europejski*? Dalej Chinarte opowiada o sytuacji w kraju, a odpowiadając na pytanie Abusa Crew dotyczące związku problemów z zatrudnieniem i płcią, stwierdza, że kwestia znalezienia pracy nie jest kwestią płci czy rasy. Mówi: „kobiety pracują ponad dwadzieścia godzin dziennie. W wielu przypadkach są nie tylko pracownicami, lecz także matkami, żonami i gospodyniami domowymi"[11]. Wskazuje również fakt, że niedawna rządowa reforma pracy (uważana przez wielu, także przeze mnie, jako jawnie niesprawiedliwa w stosunku do pracowników) przyczynia się do exodusu wielu młodych ludzi do innych krajów w poszukiwaniu zatrudnienia.

9 Tamże.

10 Video 02 Chinarte–Abusa Crew.

11 Tamże.

Po takim wprowadzeniu Chinarte prowadzi nas do *swojego domu* (dzielnica Campamento) – będącego jej „podstawowym miejscem inspiracji”[12]. Campamento jest to najbardziej zamalowany kwartał Madrytu; tam też zrodziło się madryckie graffiti[13]. W moim odczuciu to wideo jest najbardziej intymne ze wszystkich sześciu wymienionych między Chinarte i Abusa Crew. Artystka wyraźnie wyjaśnia, czym jest dla niej graffiti, malarstwo i rysunek. Jej wyznania wskazują na wrażliwość poetycką i głęboką emocjonalność. Dla niej: „najważniejsze są momenty, gdy maluję, działanie artystyczne, które przekształca dane miejsce w przestrzeń artystyczną, w której można poczuć przepływ energii”[14]. Powstaje wówczas dialog na ścianie: „Jest on dla mnie czymś magicznym”[15] – dodaje.

Chinarte wyraża się jasno zarówno w odniesieniu do własnych zainteresowań, jak i tego, co zyskuje dzięki prowadzaniu warsztatów graffiti dla nastolatków i młodych osób. Podkreśla znaczenie procesu twórczego, który pozwala oddać to, „co dzieje się w twoim wnętrzu, najbardziej ukryte emocje i uczucia, których nie możesz wyrazić słowami[16]. Proces twórczy to też „jeden ze sposobów zapewnienia łatwiejszego dostępu do sztuki oraz kultury dla najmłodszych osób”[17]. Tak, Chinarte podchodzi do aktu malowania w przestrzeni publicznej jako do procesu samoświadomości, rozwoju osobistego, wolnej ekspresji, spontaniczności, improwizacji, kreatywności... prezentuje go jako środek wyrazu, tworzenia, komunikacji, uczuć, myśli, radości... Stąd zrozumiała jest końcowa prośba kierowana do Abusa Crew: „chcę się więcej o was dowiedzieć, przede wszystkim w odniesieniu do waszej twórczości: co czujecie, dokąd się udajecie, kiedy malujecie, czy pracowałyście już kiedyś z młodzieżą lub osobami starszymi, z siecią kontaktów społecznych?”[18]

W taki sposób Chinarte kończy swoje drugie wideo.

Muszę przyznać, że oczekiwałam z niecierpliwością na odpowiedź Abusa Crew.

Podzielam opinię Palomy Blanco, że mimo tendencji do klasyfikowania podmiotowości jako czegoś apolitycznego jednym z głównych wkładów myśli feministycznej w ostatniej dekadzie jest teza, że indywidualne doświadczenie niesie poważne konsekwencje społeczne. Według Suzanne Lacy, jak pisze Paloma Blanco:

> Prywatne doświadczenie traci swoją autentyczność w środowisku publicznym, a sztuka może ją symbolicznie przywrócić. Traktowanie artysty jako medium ekspresji całej grupy społecznej może być uważane za akt głębokiej empatii [...]. Tam, gdzie nie ma ustalonych kryteriów w celu rozwiązania najbardziej palących problemów społecznych, możemy polegać tylko na własnej zdolności odczuwania i bycia świadkami otaczającej nas rzeczywistości. Ta empatia, zapewnia Lacy, jest tym, co artyści mają do zaoferowania światu[19].

Abusa rozpoczyna swoje drugie wideo od stwierdzenia, że: „Na podstawie miejsc, które mogłyśmy zobaczyć na twoim nagraniu z dzielnicy w Madrycie, wyobraziłyśmy sobie nowe rzeczy i zapragnęłyśmy zorganizować akcję z udzia-

12 Tamże.

13 Z dzielnicy Campamento pochodzi mityczna Muelle, zwana przez niektórych prorokiem *rasowych* artystów graffiti. „Najbardziej znaczący rozwój graffiti w Hiszpanii może skupić się na tzw. rodzimych writerach lub tzw. *Wytwórcach madryckich*, którzy nie będąc pod wpływem oryginalnego nowojorskiego graffiti, znaleźli w Muelle pionierską rolę w zakresie sztuki pisania na ulicach Madrytu w latach 80”. Autor artykułu (którego nazwisko nie jest umieszczone w Internecie) dodaje: „Ważne, aby pamiętać o różnicy między tymi graffiti a amerykańskimi [...]. Wiele z tych graffiti było w stylu heavy metalu, rocka lub nie należały one do żadnej grupy miejskiej, w przeciwieństwie do tego, co się stało, po przybyciu drugiej fali graffiti na początku lat 90., w której ruch ten był powiązany z rapem i hip hopem”. Więcej pod adresem: www.valladolidwebmusical.org/graffiti/historia/05historia_spain.html

14 Video 02 Chinarte–Abusa Crew.

15 Tamże.

16 Tamże.

17 Tamże.

18 Tamże.

19 P. Blanco, *Explorando el terreno*, w: *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, katalog wystawy, red. P. Blanco, Wydawnictwo Universidad de Salamanca, Salamanca 2001, s. 33.

łem społeczności”[20]. Jako temat wybrały „równość płci” i zaprosiły wszystkich ludzi, którzy przechodzili przez plac, aby namalowali obraz na ten temat, podczas gdy same wykonywały mural na ścianie przy placu.

20 Video 02 Abusa Crew–Chinarte.

Przypomniałam sobie artystkę miejską Deedee Cheriel. Jak pisze Diana Prieto, Cheriel zaczęła malować w 1997 roku podczas pobytu w Chile, po upadku Pinocheta, kiedy była świadkiem, jak naród wyrażał odczucie represji politycznych na publicznych murach. Ona sama uważa się za feministkę i ma nadzieję być wzorem do naśladowania: „tylko dlatego, że kobiety mają prawo do głosowania, nie oznacza, że mają one taki sam głos. Zdecydowanie uważam się za feministkę. Chciałabym zainspirować młode kobiety do uprawiania sztuki”.

Zastanawiałam się, jaka byłaby opinia Abusa Crew na ten temat.

Abusa Crew, jak Chinarte podkreślają, gdy malują, zdają sobie sprawę z tego, że jest to medium komunikacji. Ich zamiarem jest wytwarzanie pewnego rodzaju współ-czucia z ludźmi oraz pokazywanie, jak budują własny świat, przy czym zdają sobie sprawę, że każdy człowiek może wyciągnąć różne wnioski na bazie tego, co prezentują. Jednym słowem, oprócz oczywistego zamiłowania do malarstwa, rozumieją one, że działania tego rodzaju w przestrzeni publicznej są narzędziem społecznościowym, które pozwala dzielić się pomysłami w otwartym dialogu.

Dwie dekady temu Martha Rosler napisała: „Ulica jest obecnie pustą przestrzenią, na którą wyrzuca się bezdomnych. Miejsca zamieszkania znajdują się tam, gdzie są mieszkania [...], miejsca przeznaczone na rozrywkę publiczną są sprzedawane i stopniowo ograniczone tylko do wyznaczonej funkcji dla tego miejsca”[21]. Niestety, to stwierdzenie jest nadal aktualne. Odnośnie do miasta pisała dalej: „Musimy przemyśleć na nowo, czym jest miasto, aby uświadomić sobie, że to jest coś więcej niż tylko szereg relacji lub nagromadzenie budynków, a nawet konkretna przestrzeń geopolityczna. Miasto jest zbiorem procesów historycznych w ciągłym rozwoju, co równa się temu, że miasto uosobia i gra główną rolę w historii”[22].

21 M. Rosler, *Si vivieras aquí*, w: *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, s. 180.

Inicjatywy, jakie Abusa Crew pokazuje w drugim wideo (lub te realizowane przez Chinarte), sprawiają, że przestrzeń publiczna wraca do swoich prawowitych właścicieli – ludzi żyjących w miastach. Suma różnych działań każdej z nich jest częścią historii tych miast, ich głosami *tworzącymi historię*.

22 Tamże, s. 192.

Abusa Crew proszą Chinarte: pokaż nam „jak odnoszą się ludzie do sztuki lub do tego, co robisz w ramach działań społecznych”[23].

Jest ciemno, Abusa Crew zbiera swoje obrazy i żegna się w rytmie rap „Ralla” Salvaje Decibel, które mówi o graffiti/miejskim pisaniu.

23 Video 02 Abusa Crew–Chinarte.

Pytacie, jaki ma związek moja praca z działaniami społecznościowymi – rozpoczyna Chinarte swoje trzecie wideo – i jak ludzie odnoszą się do sztuki. Mówi: „Co do takich akcji, jak ta przeprowadzona przez was, patrząc z perspektywy osobistej raczej niż z perspektywy instytucjonalnej, dzieje się niewiele, ale jednak coś się dzieje”. Chinarte zwraca uwagę, że „najważniejsze jest to, że osoby takie jak my, którym sprawia to przyjemność, nadal kontynuują pracę z graffiti w wymiarze socjodynamicznym w przestrzeni

miejskiej". Nie jest konieczne podkreślenie, że w pełni popieram tę ostatnią opinię.

Rozpatrywanie graffiti jako wydarzenia szczególnego i efemerycznego, przywodzi na myśl ciekawe pytanie postawione przez Gastona Bachelarda:

> Jak takie pojedyncze i efemeryczne zdarzenie, jakim jest pojawienie się osobliwego poetyckiego obrazu, może działać, bez wcześniejszego przygotowania na inne dusze, inne serca, pomimo barier zdroworozsądkowych, wszystkich mądrych myśli, zatrzymanych w bezruchu?[24]

24 G. Bachelard, *La poética del espacio*, Fondo de cultura económica, Meksyk 1995, s. 10.

Chinarte dalej odnosi się do dwoistości obecnej w stosunku do sztuki miejskiej w Hiszpanii. Z jednej strony są osoby, które zmęczone mnóstwem obrazów/podpisów na swoich elewacjach, postrzegają je jako coś brzydkiego, z drugiej te, które postrzegają graffiti jako potężną broń, która zgodnie z maksymą Bachelarda „może działać [...] na inne dusze, inne serca".

Kwestią żwawo dyskutowaną w sztuce miejskiej jest, czy ta powinna zachować swojego ducha antymerkantylistycznego, wolności twórczej i antysystemowej, czy można przeżyć, wykonując graffiti na zlecenia i otrzymując za nie wynagrodzenie. Ten problem został poruszony przez Chinarte w ostatnim wideo.

Wspomniałam Muelle, pionierską artystkę graffiti w Hiszpanii w latach 80. Powszechnie wiadomo, że w grudniu 1985 roku zarejestrowała swoje logo jako własność przemysłową i nigdy nie pozwoliła, aby jej imię zostało związane z żadną marką lub mieniem, zabiegając, by jej działalność odbywała się poza instytucjami. Prawie trzy dekady później Chinarte opowiada, że prawie przez przypadek dostała swoje pierwsze zlecenie na pomalowanie sklepu ze słodyczami. Potem było ich więcej. Wyjaśnia swój proces pracy, w którym musi spełniać prośby, jakie otrzymuje: „nie jest to coś, czego szukam, ale... zawsze, gdy oferują mi możliwość pracy, przyjmuję ją, i faktycznie są to zlecenia, które bardzo mi się podobają"[25]. Mam silne wrażenie, że potwierdziłaby ona stwierdzenie Mr. Trazo, w którym podkreśla: „Ja czasami sprzedaję, ale nigdy nie sprzedaję siebie".

Inny aspekt nieporuszany ani przez Chinarte, ani przez Abusa jest związany z instytucjonalizacją i kwestią wystawiania w muzeach i galeriach lub pozostania w przestrzeni publicznej... na *ulicy*. W tej kwestii, Diana Prieto wypowiada się następująco:

25 Video 03 Chinarte–Abusa Crew.

> Myślę, że miejsce miejskiej sztuki jest na ulicy, w przestrzeni publicznej, w miejscach opuszczonych przez społeczeństwo itp. Rozumiem to w taki sposób, że sztuka miejska jest „ulotną przyjemnością", jak muzyka miejska i poezja. W związku z tym nie może być trzymana w muzeach, choć oczywiście mogą powstawać akcje związane ze sztuką miejską lub wystawy związane ze sztuką miejską lub dziełami artystów pracujących na ulicach. A dlaczego nie?[26]

26 D. Prieto Martín, *Entrevista con María José Magaña…*

Podążam tym tokiem myślenia, ostatnie wideo Chinarte kończy się pytaniem: „Chciałabym dowiedzieć się, czy wykonałyście już jakąś pracę tego rodzaju, poznać wasze dzieła, rzeczy, które namalowałyście".

W wideo, które zamyka cykl tej otwartej debaty Abusa Crew i Chinarte, chilijski duet nie odpowiada bezpośrednio na postawione pytanie. W zamian prezentuje nową przestrzeń/warsztat, „naszą pracownię" znajdującą się w Perro Negro, miejscu w centrum Santiago de Chile, w którym mają siedzibę warsztaty artystów/rzemieślników – artystów pracujących w bambusie, rzeźbiarzy pracujących w metalu – warsztaty obróbki drewna z mebli pochodzących z recyklingu i drewna z rozbiórki, czego celem jest „tchnięcie nowego życia w rzeczy, które były już martwe"[27], inny kolega poświęca się renowacji fortepianów... Prezentuje to miejsce, by pokazać, co tak naprawdę czują.

W kwestii płatnych zleceń odnoszą się do projektowania i ilustracji cyfrowych oraz prac z materiału „żeby móc je sprzedać".

27 Video 03 Abusa Crew–Chinarte.

To, co wydaje mi się najbardziej istotne, to końcowa deklaracja, którą można potraktować jako *myśl przewodnią*. W ujęciu z góry kamera uchwytuje bardzo szybką sekwencję tworzenia obrazów przez Abusa Crew. Głos z offu mówi: „dzięki sztuce, która polega na wyrzucaniu z siebie emocji, możemy tworzyć, przekazując na zewnątrz rzeczy harmonijne, które sprawią, że człowiek się zatrzyma, które zastanowią lokalnego przechodnia"[28]. Komentarz kończy się słowami:

28 Tamże.

> Nadużywaj wyobraźni, kreatywności, rzeczy, które przychodzą ci na myśl, burz ustalony porządek, żeby tworzyć coś innego. Nadużywaj swoich uczuć, myśli. Nadużywaj ich w sensie pozytywnym. Tak, żeby czuć, że dzięki temu możesz nadal się rozwijać[29].

29 Tamże.

Na zakończenie chciałabym podkreślić dwa niuanse. Pierwsze to znaczenie, jakie odgrywa we wszystkich wideo zarówno muzyka, jak i słowa wybranych utworów. Abusa Crew pozwalają nam zobaczyć w napisach drugiego i trzeciego wideo odwołania do wykorzystanych utworów; w drugim filmie: „Sedução" w wykonaniu Sam The Kid, „Reina japonesa" w wykonaniu Fernando Milagros i „Ralla" w wykonaniu Salvaje Decibela; w trzecim filmie: „Libertad" w wykonaniu Juliety Vargas, „Something about John Coltrane" w wykonaniu Alice Coltrane i „Sacar la voz" w wykonaniu Anity Tijoux. Natomiast Chinarte nie uwzględnia wykorzystanych utworów w napisach, chociaż chciałabym, żeby to zrobiła.

Chinarte kończy ostatni film piosenką słowem: wolność... wolność... wolność. To samo robi również Abusa w swoim trzecim wideo, kończąc je słynnym motywem Juliety Vargas z tym samym słowem: wolność!

Chciałabym również, aby Abusa Crew pokazały więcej swoich prac, o co prosiła Chinarte, której praca jest lepiej przedstawiona.

Drugi niuans związany jest z metaforycznymi znaczeniami ujęć fotograficznych. W wideo Chinarte bardzo ważne są jej stopy; w przypadku Abusa, choć nie tak często, kamera pokazuje ręce.

Na zakończenie chciałbym powiedzieć, że te sześć wideo, które są realizacjami powstałymi w procesie twórczym związanym z konkretnymi miejscami, osadzonym w określonym kontekście, proponuje mechanizmy działania i zaangażowania w dziedzinie społecznej, przedstawiając stanowiska i propozycje alternatywne wobec obowiązującej postawy ugodowej... interwencje w miejskiej przestrzeni publicznej... proces pracy, który jest praktyką twórczą, proponującą metody oparte na wolności twórczej... próbując wyrazić indywidualne odpowiedzi na temat wspólnych problemów.

Powtórzę słowa Ramona Parramon, dyrektora Idensitat:

> Żądanie obecne w kulturze ma niewiele wspólnego z odzyskiwaniem przestrzeni, nikt nie wychodzi na ulicę, żeby odzyskać próżnię kulturową, ale w mniej lub bardziej zorganizowanych niewielkich grupach toczą się dyskusje i są prowadzone analizy dotyczące konkretnych luk i środków zaradczych w odniesieniu do małych lub zaniedbanych określonych powierzchni, należących do dziedziny kultury [...]. W takim obszarze sztuka staje się pośrednikiem oraz tworzy sytuacje, które łączą się z jedną z wielu rzeczywistości, w których jesteśmy zanurzeni, lub które są wokół nas[30].

Wydaje się oczywiste, że kiedy sztuka rozszerza swój zakres na innych odbiorców, kiedy włącza inne głosy i inne miejsca, wtedy ma za zadanie podjęcie roli politycznej i pracy nad kompromisem ze społeczeństwem... Sztuka zrozumiała, być może eksperyment w terenie... aktywizm?... dlaczego nie?

30 **R. Parramon, *Desde el arte para el espacio público*, w: *Idensitat. CLF_BCN/01_02. Proyectos de intervención crítica e interacción social en el espacio público*, Instituto de la Juventud, Madryt 2003, s. 17.**



13.

NIĆ WSPÓLNOTY: SZTUKA WŁÓKNA JACKIE KUHN

Elizabeth Murphy Thomas

Jackie Kuhn

Jackie Kuhn jest artystką sztuki włókna pracującą w Jacksonville na Florydzie w południowo-wschodnim rejonie Stanów Zjednoczonych. Urodziła się 17 listopada 1960 roku w Montebello w Kalifornii, małym miasteczku na wschód od Los Angeles. Jako dziecko przeprowadziła się z rodziną do Chicago w stanie Illinois, gdzie spędziła resztę dzieciństwa. Najpierw rozpoczęła studia w dziedzinie opieki społecznej, jednak, kiedy w wieku 19 lat padła ofiarą napaści z nożem w ręku, zmieniła kierunek studiów na turystykę i rekreację, by móc spędzać więcej czasu w na łonie natury. Po paru latach w college'u porzuciła naukę i założyła rodzinę. Podejmowała się prac w różnych branżach i na różnych stanowiskach. Była m.in. asystentką prezesa, specjalistką do spraw komunikacji korporacyjnej, koordynatorką wolontariatu, nauczycielką, koordynatorką programową w college'u, a obecnie pracuje jako doradca klienta w agencji opieki domowej dla osób starszych. Po dwudziestoletniej przerwie Jackie zdecydowała się powrócić na studia i zrobić licencjat w dziedzinie socjologii. W 2011 roku przeprowadziła się z San Diego w Kalifornii do Jacksonville na Florydzie, by być bliżej córki, zięcia i dwóch wnuczek.

Umiejętność robienia na drutach Jackie zawdzięcza swojej babci, która dziergała szaliki, rękawiczki i czapki do ochrony przed mroźnymi i wietrznymi zimami północnego Illinois. Babcia nauczyła ją robić na drutach w stylu kontynentalnym, a także szydełkować. W młodości Jackie rzuciła robótki ręczne, ale wróciła do nich około dziesięciu lat temu, kiedy szukała pomysłu na zajęcie w czasie długiego lotu do Chin. Po szczęśliwym lądowaniu Jackie ponownie rzuciła druty, aż do pewnej bezsennej nocy parę miesięcy później. Ażeby zabić wolno upływający czas, postanowiła zrobić na drutach szalik i już po godzinie pracy zdała sobie sprawę, że czynność ta ją relaksuje, odzyskała spokój i bez trudu zapadła w sen. Wtedy właśnie uświadomiła sobie kojący wpływ robótek ręcznych na emocje i fakt, że rytmicznie wykonywana czynność jest nie tylko

formą spędzania czasu, lecz także pozytywnie oddziałuje na fizyczność. Próbując swych sił w takich dziedzinach jak biżuteria, tkactwo czy ceramika, Jackie Kuhn odkryła pasję do yarn bombing.

YARN BOMBING

Yarn bomb jest instalacją wykonaną z dzianin szydełkowych, zazwyczaj z przędzy, zainstalowanej w przestrzeni publicznej bez zezwolenia. Termin „yarn bombing" jest używany od przynajmniej 2008 roku. Przyjmuje się, że pierwsze dzieło określane dziś jako yarn bomb powstało w 2005 roku, kiedy robiąca na drutach Magda Sayeg z Houston wykonała z resztek włóczki etui na klamkę drzwi wejściowych do własnego sklepu z ubraniami. Klamka spotkała się z tak pozytywnym przyjęciem, że Sayeg razem z kilkoma innymi entuzjastkami robienia na drutach stworzyła grupę Knitta Please. Grupa wykonała kolejne „yarn bomby", które instalowała na terenie całego Houston.

Zamiast korzystać z „tradycyjnych" mediów street-artu, takich jak farba, klej czy ryt, yarn bombing posługuje się elementami wykonanymi z włókien – zazwyczaj przy użyciu drutów lub szydełka – rozmieszczając je w przestrzeni publicznej. Yarn bombing może być przedsięwzięciem indywidualnym lub grupowym. Można się spotkać z następującymi określeniami yarn bombing: yarn-storming, guerilla knitting, yarnfiti oraz graffiti knitting – wiele z nich funkcjonuje po to, by uniknąć negatywnych skojarzeń ze słowem „bomba". Sama Jackie Kuhn umyślnie wybrała termin yarn bombing, który zawiera słowo „bomba", by nasączyć je pozytywnymi skojarzeniami, jak to wyjaśniała przy wielu okazjach. Kuhn utrzymuje, że „bomby" są w swej istocie niespodziewanymi wykrzyknikami i podczas gdy kojarzymy je z czymś negatywnym, mogą mieć wymiar pozytywnego i wzbogacającego doświadczenia. Jako artystka yarn bombing przyjmuje za cel stworzenie kolorowego i zaskakującego dla odbiorcy dzieła, które wpłynie na zmianę postrzegania świata i najbliższego otoczenia, tła dla codziennych czynności.

W odróżnieniu od pozostałych form street-artu w przypadku yarn bombing dzieło powstaje w długim procesie poprzedzającym ekspozycję. Żadną miarą nie oznacza to jednak, by nie pozostawało nic do wykonania na miejscu. Wiele elementów przygotowanych zawczasu wymaga zszycia i dopasowania w momencie montażu.

Inny ważny aspekt tej metody polega na tym, że yarn bombing nie działa destrukcyjnie na obiekty, na których jest instalowany. W przeciwieństwie do farb, rozpuszczalników i klejów aplikowanych bezpośrednio na powierzchnię, yarn bomby są montowane na powierzchni, pokrywając ją bez żadnego mocowania i nie wyrządzając jej szkody. Trzeba oczywiście rozważyć, czy barwniki zawarte we włóknach nie wnikną w powierzchnię, jednak ryzyko uszkodzenia jest znacznie mniejsze niż w przypadku pozostałych mediów graffiti.

Problem, w jaki sposób yarn bombing odpowiada definicji street-artu, dotyka znacznie szerszej kwestii, a mianowicie definicji tego nurtu sztuki. Street-art bywa określany jako wandalizm, graffiti i sztuka publiczna – każde z tych

określeń niesie za sobą własny ciężar emocjonalny i jakościowy wydźwięk. Graffiti jest najstarsze spośród tych trzech terminów i sięga korzeniami połowy XIX wieku, kiedy w trakcie prac wykopaliskowych w Pompejach zaobserwowano na ścianach „bazgraninę". Współczesne praktyki graffiti sięgają korzeniami wczesnego XX wieku, okresu I i II wojny światowej, kiedy młodzi żołnierze przemierzali Europę. Jednak dopiero rozwój produkcji puszek z farbą w sprayu po II wojnie światowej dostarczył narzędzia do szybkiego (i stosunkowo czystego) nakładania farby i to jest moment, w którym nieautoryzowane publiczne graffiti naprawdę zaczęło funkcjonować. W późnych latach 70. w Nowym Yorku graffiti stało się znakiem subkultury hip-hopowej. To właśnie ówczesna eksplozja prac spowodowała, że skojarzenie z wandalizmem na stałe zagnieździło się w społecznej świadomości i dało początek popularnym w latach 80. kampaniom w środowiskach miejskich mającym na celu zapobieganiu i usuwaniu graffiti, które trwają do dziś.

We wstępie do książki „Graffiti Women" Nicolas Ganz prezentuje tezę, że graffiti pierwotnie jest związane z tekstem i „w ogromnej mierze jest motywowane pragnieniem zostawienia swojego podpisu i zyskania sławy" przy jednoczesnej dbałości o jakość wykonanej pracy. Dodatkowo Ganz definiuje street-art jako sztukę „uboższą w zasady, a bogatszą w style i techniki". W późnych latach 70. pojawiło się w Nowym Yorku wielu artystów powiązanych z ruchem graffiti, takich jak Keith Harring czy Jean-Michel Basquiat, którzy poszerzyli zakres pojęcia „sztuka". Prace tych artystów mają elementy wymienione przez Ganza i pozwalające zakwalifikować je jako graffiti – tagowanie, pozostawianie podpisu umożliwiającego identyfikację – a jednocześnie zawierają szerszy repertuar wizualnych elementów i tworzyw kwalifikujących je raczej do definicji street-artu zaprezentowanej przez Ganza. Yarn bombing również wydaje się bardziej pasować do definicji street-artu, ponieważ koncentruje się na tworzywie i często marginalizuje czy nawet bagatelizuje nacisk na identyfikację twórcy i pragnienie sławy. Przełomowa książka Mandy Moore i Leanne Prain „Yarn bombing" wymienia motywacje artystów posługujących się tą techniką. Są to: zabawa, gra konwencjami, poszukiwanie nowych form wyrazu dla osób robiących na drutach i szydełku, innych niż elementy garderoby (Moore i Prain nazywają to „odzyskaniem druta"), i dostarczanie radości i zaskoczenia odbiorcy. Wszystkie powyższe cele, a zwłaszcza ostatni, doskonale pasują do podejścia Jackie Kuhn do yarn bombingu.

FESTIWAL ONE SPARK I YARN BOMB JAX

Kiedy Jackie Kuhn zamieszkała w Jacksonville na Florydzie, musiała przede wszystkim odnaleźć się w nowej rzeczywistości i znaleźć swoje miejsce, a także poradzić sobie z nowym otoczeniem i znaleźć jakieś zajęcie. W ostatniej dekadzie Stany Zjednoczone miały duże problemy z zatrudnieniem z powodu sytuacji ekonomicznej i bez względu na kwalifikacje poszukiwanie pracy mogło trwać parę miesięcy lub nawet parę lat. Zniechęcona brakiem sukcesów na rynku pracy, Jackie Kuhn zwróciła się do przyjaciół, którzy namówili ją do

udziału w wyjątkowej imprezie One Spark w Jacksonville zaplanowanej na wiosnę 2013 roku.

One Spark to festiwal finansowany społecznościowo, odbywający się od 2013 roku w Jacksonville na Florydzie. To wydarzenie przyciąga artystów, twórców i wynalazców z całego świata na pięć dni, w trakcie których mają możliwość zaprezentowania publiczności swoich prac. Publiczność głosuje na faworyta, a nagroda wynosi 250 tysięcy dolarów. W trakcie głosowania można składać datki na rzecz wybranych projektów.

Skala przedsięwzięcia One Spark była ogromna, a Jackie doskonale wiedziała, że przyda jej się pomoc. Zdecydowała się zorganizować zespół pań zajmujących się robieniem na drutach i szydełkowaniem i wspólnie wykonać dzieło na festiwal. Grupa przyjęła nazwę Yarn Bomb Jax i pierwszą jej pracą festiwalową był ogromny mural w centrum Jacksonville przedstawiający okoliczne widoki. Wśród nich znalazł się pejzaż śródmieścia, miejskie mosty, plaża i arena sportowa. Dodatkowo w ramach projektu abstrakcyjne elementy ozdobiły w śródmieściu płoty, słupy ogłoszeniowe, drzewa, stojaki na rowery oraz balustrady.

Projekt One Spark odniósł sukces i zwrócił uwagę opinii publicznej na grupę. W lokalnej prasie i w Internecie opublikowano kilka artykułów na temat zespołowej instalacji. W głosowaniu festiwalowym Yarn Bomb Jax otrzymała 201 głosów, co stanowiło 0,377% całości. Jakkolwiek wynik ten nie robi imponującego wrażenia w gronie najwyżej nagrodzonych zwycięzców, przyniosło jednak zysk w wysokości 952,4 dolarów z głosowania i z wpłat prywatnych.



14.

Po imprezie One Spark Jackie otrzymała zaproszenie od Zoo w Jacksonville do uczestnictwa w dwóch imprezach zaplanowanych na jesień 2013 roku. Pierwsza – Spooktacular – to wyjątkowe wydarzenie nocne powiązane z tematyką Halloween odbywające się w drugiej połowie października. Drugie – Zoo Lights – podczas którego ogród zoologiczny jest dekorowany bożonarodzeniowo.

Jackie nadzorowała pracę zespołu w trakcie przygotowań do Spooktacular. Przy udziale kilkunastu członkiń udało się jej skoordynować wykonanie serii prac na drutach i szydełku, które następnie zostały umieszczone w przydzielonej zespołowi sekcji ogrodu zoologicznego. Ozdobiły gałęzie drzew i alejki. Wszystkie zostały wykonane w jaskrawych kolorach, ponieważ impreza odbywała się nocą i w ten sposób wyłaniały się z mroku. Jackie Kuhn zainicjowała również projekt „Zoo Lights". Tematem przewodnim wydarzenia było hasło „Santa's tropical re-

treat" – stanowiąc odmianę w stosunku do zwyczajowych motywów świątecznych, być może właściwą dla (sub)tropikalnego rejonu, jakim jest Floryda.

Po realizacji powyższych projektów regionalne czasopismo „Folio Weekly" zwróciło się do Jackie z propozycją zamieszczenia artykułu na temat jej pracy w obszarze yarn bombing. Wydawca był zainteresowany nie tylko artykułem na temat Jackie i jej zespołu, lecz także stworzeniem yarn bomb na potrzeby większego projektu. Wydany numer z artykułem o Jackie był dorocznym numerem specjalnym zawierającym przegląd przyszłorocznych wydarzeń w sztuce i wydawca zamówił tematyczne yarn bomby dla zilustrowania całego numeru. Jackie z zespołem wykonała prace przedstawiające taniec, muzykę, teatr, film/fotografię i sztukę. Instalację zaplanowano na terenie miasta w najbardziej znaczących punktach.

Jackie Kuhn wykonała dla „Folio Weekly" „Taniec". Na pracę składały się dwa elementy: wydziergana na drutach spódniczka i baletki wykonane na szydełku. Pracę zainstalowano na terenie historycznego parku wzdłuż rzeki St. John w Riverside. W samym środku parku stoi rzeźba Charlesa Adriana Pillarsa zatytułowana „Życie". Rzeźba przedstawia „uskrzydloną młodość" – muskularnego mężczyznę ze skrzydłami i koroną z liści na głowie, który w prawej dłoni trzyma gałązkę nad głową, a lewą wyciąga przed siebie. Postać mężczyzny stoi na „szalonym zamęcie ziemskich pasji", wirującym kłębowisku postaci z łapczywie wyciągniętymi rękami. Rzeźba powstała w 1924 roku i została zadedykowana pamięci 1200 mieszkańców Florydy, którzy zginęli w I wojnie światowej. Kuhn wybrała to miejsce nie ze względu na dedykację, lecz na szczególną lokalizację.

Do zainstalowania dzieła Jackie zgromadziła kilku pomocników. Montaż zaplanowano na godziny popołudniowe, około 16 – niezwykłą porę na ekspozycję prac bez zezwolenia w publicznym parku. Rzeźba „Życie" jest otoczona przez nieczynną już dziś fontannę. Na żłobionej powierzchni fontanny ostrożnie ustawiono drabinę. Gigantyczna wirująca kula stanowiąca bazę dla rzeźby wynosiła około 10 stóp i dwoje pomocników wspięło się po drabinie, by dosięgnąć figury mężczyzny, któremu założono spódniczkę i baletki w niespełna 15 minut.

Ponieważ instalacja odbywała się w środku dnia, kilku przechodniów zainteresowało się wydarzeniem – niektórzy przyglądali się, niektórzy zadawali pytania. Reakcje w większości były pozytywne, jednak pojawiła się także krytyka koncentrująca się na kwestii „przekazu", jaki niesie różowa spódniczka baletnicy umieszczona na pomniku wojennym. Pomimo że nic nie zakłóciło Jackie i jej pomocnikom instalacji, w następnym tygodniu praca została usunięta przez funkcjonariuszy miejskich w następstwie interwencji telefonicznej informującej władze miejskie, jakoby doszło do aktu „wandalizmu" w stosunku do rzeźby. Usunięcie instalacji zostało udokumentowane przez lokalną prasę.

Dokonana przez widza interpretacja intencji stojących za yarn bombą stanowi interesujące wyzwanie. Fakt, że prace yarn bombing są wystawiane bez prawnych zezwoleń, powoduje, że najczęściej artyści pozostają anonimowi, nie ujawniając swoich personaliów. Anonimowość twórcy przekłada się zwykle na niejasność przesłania dzieła, ponieważ yarn bomby są z założenia pozostawia-

ne publiczności do wolnej interpretacji. Fotografia Boba Selfa z Florida Time-Union and Associated Press przedstawiająca demontaż dzieła Kuhn pojawiła się w wydaniu internetowym „Connecticut Post" z nagłówkiem głoszącym, że „jakiś świętoszek" przykrył genitalia postaci. To ironia losu, gdyż analogiczny skandal towarzyszył odsłonięciu figury z detalami anatomicznymi w 1924 roku, a po dziewięćdziesięciu latach dokładnie przeciwna akcja została uznana za równie skandaliczną.

Yarn bombing z założenia ma naturę efemeryczną, ponieważ yarn bombę można usunąć właściwie bez śladu. Praca Jackie została zainstalowana w piątek 16 sierpnia, a usunięta we wtorek 20 sierpnia 2013 roku. Nie ma w tym nic niezwykłego, choć jest zauważalna korelacja pomiędzy stopniem „upublicznienia" miejsca ekspozycji dzieła a długością czasu, w jakim dzieło pozostaje na tym miejscu. Wyjątek stanowią instalacje umieszczone w przestrzeniach uważanych za przybytki sztuki i kultury. Pozostałe yarn bomby, wykonane na potrzeby wspomnianego projektu, zostały zainstalowane 15 sierpnia 2013 roku i pozostały na swoich miejscach aż do czasu powstania tego artykułu, czyli przez ponad trzy miesiące. Powodem jest ich lokalizacja, gdyż zostały zamontowane w części Jacksonville o nazwie Five Points – rejonie nowo przebudowanym, zamieszkałym głównie przez ludzi młodych, dzielnicy wielu galerii, butików, ciekawych sklepów i punktów gastronomicznych. Prawdopodobnie jej bywalcy są bardziej tolerancyjni w stosunku do nietypowych sposobów ekspresji niż mieszkańcy poważniejszych i bogatszych rejonów Riverside czy Memorial Park.

15.



JACKIE KUHN I PAPINO GRAZZ

Kiedy porównujemy prace amerykańskiej artystki Jackie Kuhn i indonezyjskiego artysty Papina Grazza, związki między nimi nie są widoczne na pierwszy rzut oka, jednak strategie i metodologie używane w procesie twórczym są wspólne w obu przypadkach.

Jackie Kuhn jest artystką motywowaną procesem twórczym w nieoczekiwanym materiale umieszczonym w niespodziewanym kontekście. Jej cele mają silne zabarwienie emocjonalne – chce wywoływać niespodziewaną pozytywną emocjonalną reakcję w odpowiedzi na kontekstualną niespodziankę. Zapytana o swoje doświadczenia ze współpracy z Papinem Grazzem, udzieliła następującej odpowiedzi:

> Niezmiernie dobrze się tym bawiłam podczas wideokorespondencji z Papinem Grazzem. Jego prace są podobne do prac YBJ w tym sensie, że są pełne barw i dają radość. Wygląda to tak, jakby dzieło, nad którym pracował na Bali, było w jakimś sensie wspólną

pracą z innymi artystami pracującymi nad tym samym muralem. Pomimo że prace Papina są bardziej „nerwowe" niż prace artystek włókna YBJ, łączy nas pragnienie rozprzestrzeniania piękna, radości i spokoju przy pomocy sztuki. Jestem niezwykle rada, że Papino również czerpał przyjemność z naszej rozmowy i mam nadzieję, że pozostaniemy w kontakcie na Facebooku.

Medium, w którym pracuje Jackie, czyli robótki ręczne, wymaga znacznej pracy przygotowawczej poprzedzającej prezentację. Czas, jaki należy na nią poświęcić, może się różnić w zależności od grubości włóczki, średnicy drutów i oczywiście od skali całego projektu, jednak często jego wykonanie zajmuje godziny czy nawet dni. W przypadku obu yarn bomb Jackie Kuhn pomysł ewoluował na etapie planowania, a poszczególne elementy niezbędne do ich wykonania były starannie dobierane, jak na przykład odpowiednie druty. Jednak Kuhn ma również doświadczenie w instalacjach improwizowanych przy wykorzystaniu uprzednio wykonanych elementów, które nie były planowane jako część całości i stały się całościową kompozycją dopiero w procesie instalacji.

Videokorespondencja Jackie z indonezyjskim artystą Papinem Grazzem ujawnia, że on również spędza czas w studiu na planowaniu i przygotowywaniu swoich prac. To wyróżnia Kuhn i Grazza spośród innych street-artystów tworzących dzieła na miejscu przy użyciu farb czy innych materiałów. W twórczości Grazza pewne motywy wydają się stale powracać, a to nasuwa skojarzenie z rytmicznym powtarzaniem ściegu na drutach. W prezentowanym materiale wideo Grazz pokazuje, jak przemierza Dżakartę w poszukiwaniu odpowiedniego miejsca do zainstalowania uprzednio wykonanej pracy – jest to strategia podobna do strategii Kuhn. Nawet kiedy Grazz pracuje metodą improwizacji z farbą w sprayu, korzysta z interesujących strategii maskowania i szablonów, takich jak serwetki wykonane na szydełku czy inne kawałki płótna w celu uzyskania niespotykanej faktury i wzorów na obrazie. Posługiwanie się tymi materiałami jest interesujące nie tylko z punktu widzenia jakości formalnych koronkowych wzorów, lecz także już przez sam fakt użycia koronki. Koronkę po raz pierwszy wyprodukowano u schyłku XV wieku, a pierwsza wzmianka na temat szydełkowania pojawiła się w Europie na początku XIX wieku. Zarówno materiał, jak i technika istniały dawno przed czasami mechanicznej produkcji, kiedy rzemieślnicy wykonywali prace wyłącznie przy użyciu własnych rąk. W XXI wieku zdominowanym przez mechaniczną (a często i cyfrową) produkcję zarówno Kuhn, jak i Grazz wyrażają uznanie dla złożoności i misterności roboty ręcznej.

PŁEĆ TWORZENIA?

Różnicą między Kuhn a Grazzem, mającą związek zarówno z tworzeniem, jak i motywacją, jest płeć. Kuhn nie tylko jest kobietą, lecz także wybiera do pracy medium, które przez całe wieki było postrzegane jako typowo kobiece. We wstępie do książki Nicolasa Ganz „Graffiti Women" autorka Nancy MacDonald twierdzi, że „graffiti jest jedną z dziedzin życia, gdzie płeć może zostać ukryta". O ile pogląd ten może być aktualny tam, gdzie artysta korzysta z farb,

kleju czy innych „tradycyjnych" mediów na polu street-artu, o tyle gdy artysta, a szczególnie artystka, wybiera pracę w medium nie tylko zaklasyfikowanym jako kobiece, lecz także niżej pozycjonowanym w hierarchii mediów artystycznych, neutralność płciową należy raczej zakwestionować.

Innym interesującym aspektem pracy Jackie Kuhn jest zespołowa natura tworzenia. Podczas gdy wielu artystów wybiera pracę samodzielną, pod własnym nazwiskiem, Kuhn wybiera pracę w zespole pod wspólną nazwą – Yarn Bomb Jax. Takie wspólnotowe podejście nie wyczerpuje się w kwestii pojęciowej, sam proces tworzenia jest zespołowy i wspólny. Jackie Kuhn i pozostałe członkinie grupy spotykają się, by móc przedyskutować i zaplanować nowe projekty, a następnie dokonać podziału zadań. Spotkania odbywają się regularnie, dając możliwość wspólnej pracy i przebywania z sobą. Grupy o takiej strukturze bywają nazywane „kółkami robótek ręcznych", a ostatnio także *stitch n' bitch* („dziergające suki"), co pomimo negatywnej konotacji bywa uważane za pozytywne określenie propagujące doświadczenie kobiecych prac domowych. Dwa powyższe aspekty praktyk Kuhn stawiają poważne wyzwanie poglądowi głoszonemu przez MacDonald i prowadzą do spostrzeżenia, że Kuhn nie jest zainteresowana zatajaniem swojej płci, lecz przeciwnie – celebrowaniem własnej płci i co więcej – tym samym znacznie wspiera ideę równości płci poprzez niewzruszone i konsekwentne bycie „kobiecą" w swej pracy.

DIALOG

Inna interesująca korelacja między artystami jest następująca: ich metoda twórcza oscyluje pomiędzy projektem indywidualnym a współpracą grupową. W trzecim wideo Grazz mówi o tym, że artysta może być traktowany jako twórca wielkiego muralu, jednocześnie pracując z innymi osobami, choć w tym samym filmie ukazuje siebie samodzielnie tworzącego serię prac. Również Kuhn tworzy w ten sposób, wykonując niewielkie prace, które stają się częścią większej całości powstającej w ramach pracy z innymi członkiniami grupy w ramach projektu.

W trakcie całego procesu wideokorespondencji Kuhn była urzeczona kreatywnością prac i metod Grazza. Po zapoznaniu się ze wstępnym wideo Jackie była ciekawa, jakich mediów poza tradycyjną farbą używa Grazz, i dokładnie obejrzała jego przykładowe prace zarówno na przesłanym video, jak i na jego profilu na portalu społecznościowym. Ten dynamiczny środek komunikacji pozwolił artystom na dodatkowy kontakt dający dostęp do wzajemnych danych biograficznych i relacji fotograficznych, a więc kontakt intymny, niebywały, biorąc pod uwagę dzielącą ich odległość geograficzną. Kuhn była również ciekawa motywacji kierujących Grazzem przy wyborze street-artu jako obszaru działań artystycznych, pragnąc odkryć i zrozumieć, które wpływy i inspiracje mogły być im wspólne. Dodatkowo Kuhn była ciekawa, jakie reakcje – formalne i spontaniczne – wzbudzają u odbiorców dzieła Grazza. Chciała też dowiedzieć się czegoś o samej Indonezji, środowisku, w jakim Grazz się obraca i w jakim prezentuje swoje prace, a także, jakiego odbioru może się spodziewać.

W odpowiedzi Grazz zapytał Kuhn o intencję przekazu w jej dziełach i o cele,

jakie poprzez nie chce osiągnąć. Jednocześnie zaprezentował kompozycję widoków Dżakarty i instalacje kilku dzieł street-artu. Kuhn w swoim drugim wideo udzieliła odpowiedzi, przedstawiła charakter jej procesu twórczego oraz przekazała informacje na temat kilku nadchodzących instalacji jej prac. Realizacje te, z zasady zespołowe, odzwierciedlały deklarowaną przez nią intencję wywołania zaskakującej i pozytywnej reakcji u publiczności.

W trzeciej korespondencji wideo Grazz zaprezentował szersze spektrum swoich realizacji, w tym instalacje prezentowane w galeriach, co szczególnie zainteresowało Kuhn. Stwierdziła podobieństwo obecnej w nich konceptualnej motywacji do jej własnych prac i wykazała zaciekawienie instalacjami Grazza pokazanymi w pierwszym filmie wideo. Przekaz, który spowodował to zaciekawienie, a który Grazz prezentuje również na plecach swojego bezrękawnika, brzmi: „nie myśl". Pomimo jego odmienności od jej własnych zamierzeń wydawał się potwierdzać jej rozpoznanie prac Grazza. Dodatkowo Grazz zaprezentował postać szczura wraz z tekstowym komentarzem: „Zejdę na ziemię, by uczynić ją bardziej kolorową i piękniejszą". Te słowa są zbieżne z deklarowaną przez Kuhn motywacją do tworzenia sztuki.

°

Prace Jackie Kuhn wykonane wspólnie z Yarn Bomb Jax stanowią istotny przejaw rosnącej potrzeby kształtowania przestrzeni publicznej w Jacksonville. Wybierając pracę zespołową, Kuhn obala stereotypowy pogląd o poszukiwaniu sławy przez artystę i potrzebie bycia rozpoznawanym, a także modernistyczną koncepcję artysty jako samotnego geniusza. Sztuka yarn bombing w odróżnieniu od pozostałych form street-artu korzysta z niedestrukcyjnych narzędzi do kreowania postawy zaangażowania i dyskusji z publicznością. Sztuka ta powstaje po to, by ożywić przestrzeń publiczną, interweniować i ułatwić rozpoznanie przestrzeni publicznej jako miejsca doświadczenia dostępnego dla nas wszystkich i po to, by uświadomić nam siłę, którą każdy z nas dysponuje, a która pozwala nam wpływać na kształt przestrzeni, tej, w której poruszamy się na co dzień.

Batara Swandita

Papino Grazz urodził się 13 maja 1984 roku. Naprawdę nazywa się Benedictus Ringga Wardhana. Mieszka w Dżakarcie w Indonezji, choć większość prac wykonuje w Ubud na Bali, gdzie znajduje inspirację dla swoich dzieł. W latach 2003–2010 studiował rzeźbę w Instytucie Sztuk Pięknych w Dżakarcie.

Jego styl wykonywania szablonów charakteryzuje się specyficzną postacią rysunkową: szczurem nazywanym „Bastrats" (Best of Rats – Najlepszy ze Szczurów), co jest wyrazem uszczypliwej i satyrycznej krytyki systemu i propagandy działań rządu we współczesnej Indonezji. Pierwszy szablon Grazz wykonał na jednym z murów stolicy Dżakarty w 2008 roku. Był to „Bastrats" (Najlepszy ze Szczurów) o wymiarach 150 × 150 cm.

Tym, co przyciągnęło Papina Grazza do świata graffiti i sztuki szablonu, jest malowanie i muzyka. Podziwia prace i inspiruje się realizacjami różnych artystów z całego świata, od Banksy'ego, przez Glamrury (Polska), po Andy'ego Warhola.

Swoje spojrzenie na scenę graffiti ujawnia w wykonywanych dziełach. Lubi rozmawiać o systemie i skorumpowanym rządzie, o aktualnej sytuacji w Indonezji, a szczególnie w Dżakarcie. Główną motywacją jego prac jest zachęcanie ludzi do prawdy informacji w sztuce.



16.

Jackie Kuhn mieszkająca w Jacksonville na Florydzie w USA wykonuje prace na drutach i wprowadziła sztukę robienia na drutach na nowy poziom określany mianem „yarn bombing". Yarn bombing jest sztuką graffiti zdominowaną przez kobiety, które eksponują w miejscach publicznych swoje prace wykonane przy pomocy drutów i szydełka. Pokrywają nimi całe partie przestrzeni, takie jak drzewa, płoty czy słupy, w celu uczynienia świata piękniejszym.

W odróżnieniu od Jackie Kuhn, posługującej się drutami jako narzędziem pracy artystycznej, Papino Grazz idzie w kierunku graffiti i szablonów, korzystając z farb w sprayu, węgla i akrylu.

Pierwsze wideo Papina Grazza wykonane w ramach projektu „Burząc Mury Graffitti" powstało w Dżakarcie w Indonezji, drugie i trzecie na Bali i w Dżakarcie.


SEPE
CHAZIIE

SEPE, Michał Wręga (Warszawa, Polska)

Urodzony w 1982 roku w Warszawie. Od 1996 roku związany z graffiti i sceną street-artu w Polsce. Ukończył wzornictwo na Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi w 2009 roku. Żyje i pracuje w Warszawie, pracuje jako grafik, malarz, ilustrator.

Wyrósł na tradycyjnym ruchu graffiti oraz ilustracji książkowej. Poszukuje indywidualnego języka artystycznego, łącząc trzy ścieżki: ilustracji książkowej, grafiki, plakatu – na papierze, płótnie, a także na ścianach.

Malował w Niemczech, Francji, Szwajcarii, Norwegii, na Ukrainie, w Rosji, w Republice Czeskiej, Hiszpanii, Indonezji, Gruzji, Anglii, Polsce.

Uczestniczył w festiwalach sztuki: Europe XXL (Lille, Francja 2009), Inspiracje (Szczecin, Polska 2009), Secret Wars (Warszawa/Bristol/Malmo 2010), Sexto Asalto (Saragossa, Hiszpania 2011), Urban Forms (Łódź, Polska 2011), Blue Balls (Lucerne, Szwajcaria 2011).

Laureat nagrody ARTAQ urban art Awards (Francja 2011)

Federico Israel Alcaraz Velasco (Szczecin, Polska)

Dziennikarz meksykański, którego obszar zainteresowań obejmuje zagadnienia polityki społecznej, kulturę, sztukę i edukację.

Był reporterem w wielu magazynach i gazetach w różnych stanach Meksyku, np. w muzycznym „OZMAG", gazecie lokalnej „Transición Puebla".

Absolwent dziennikarstwa i komunikacji społecznej na Autonomicznym Uniwersytecie Miasta Meksyk. Wyróżnioną pracę dyplomową poświęcił zjawisku graffiti w Polsce, realizując opracowanie teoretyczne wraz z materiałem audiowizualnym pod kierunkiem Antonio Salvador Mendiola Mejia.

Fascynuje go różnorodność przejawów street-artu – od artystycznych murali, przez zaangażowane graffiti, po działania niekonwencjonalne i graffiti dzielnicowych gangów.

Obecnie mieszka i pracuje w Szczecinie.

Inicjator projektu „BURZĄC MURY GRAFFITI. Korespondencje street-artystów".

YUKA, Victor Sergio Andrade Rodriguez (Miasto Meksyk, Meksyk)

Graffiti zainteresował się w 1996 roku po podróży do Stanów Zjednoczonych. Od 1999 roku jest znanym/rozpoznawalnym twórcą graffiti. Maluje na zlecenia prywatne, a także dla programów telewizyjnych, studiów radiowych, dzienników, marek i dla prywatnego biznesu, np. dla Levis, Ecko, Coach, Comex, Doritos, Jumex, Monster, Krispy Kreme i el Estadio Azteca.

Pokazywał prace w wielu krajach na całym świecie, często współpracuje z lokalnymi artystami. Zrealizował prace m.in. w Wenezueli, Peru, Urugwaju, Argentynie, Chile, Hiszpanii, Francji, Niemczech, Włoszech, Austrii, Republice Czeskiej i Japonii.

Otrzymał kilka nagród. Jedną z najważniejszych jest zajęcie pierwszego miejsca w konkursie graffiti na Stadionie Azteca, w którym brało udział ponad 600 ulicznych artystów z całego kraju.

Obecnie pracuje dla Delegacji Alvaro Obregon w Mieście Meksyk i jest opłacany przez producenta sprayu „360 Spray Paint".

Antonio Salvador Mendiola Mejia (Miasto Meksyk, Meksyk, Autonomiczny Uniwersytet Miasta Meksyk – UNAM)

Od 1973 roku wykładowca lingwistyki i metodologii nauk społecznych w Escuela Nacional de Antropolgia e Historia. Od 1979 roku wykłada naukę o komunikacji i dziennikarstwo na ENEP Aragon i Wydziale Nauk Politycznych i Społecznych, na Autonomicznym Uniwersytecie Miasta Meksyk.

Jako poeta, dziennikarz i badacz uniwersytecki w sposób transdyscyplinarny analizuje społeczeństwo i kulturę meksykańską, stosując współczesną naukową metodologię. Obszar jego działań określają takie pojęcia, jak historia mentalności, feminizm i dekonstrukcja.

Od 1973 roku przygląda się zjawisku graffiti hip-hopu. W 1989 roku utworzył grupę badawczą La Chorcha Chillys Willys mającą za zadanie określenie sposobu recepcji tego rodzaju graffiti w Mieście Meksyk. W roku 2000 i 2004 grupa wzięła udział w seminarium o graffiti hip-hopu prowadzonym przez Jorge Alberto Manrique w Instytucie Badań Estetycznych UNAM. Obecnie grupa kontynuuje badania pod kierunkiem dr. Fernando Figueroa (Hiszpania).

Opublikował następujące pozycje naukowe (wydawnictwo UNAM): „Manual de apreciación cinematografica" [Podręcznik uznania kinematograficznego] (1993); „Apuntes de teoria de la comunicación" [Notatki z teorii komunikacji] (1994); „Theoria Hermeneutica" [Teoria hermeneutyczna] (1997); „Teoria feminista sobre estudio de genero" [Teoria feministyczna o badaniach nad płcią] (1998).

Otrzymał nagrodę Nezahualcóyotl w 1974 za powieść „... Y te sacaran los ojos" [... I wydłubią ci oczy].

CHINARTE, Vanessa Abalos Galaz (Madryt, Hiszpania)

Urodzona w Madrycie w 1984 roku. W latach 2004–2009 studiowała na Uniwersytecie Computlense w Madrycie, gdzie nauczyła się posługiwać mediami plastycznymi, takimi jak rysunek, malarstwo, ryt i fotografia. Interesuje się także nowymi technologiami i mediami. Graffiti tworzy od 2005 roku. Większość jej prac to wielkoformatowe, realistyczne portrety. Jej realizacje znajdują się przede wszystkim w Madrycie i w Barcelonie.

Uczestniczyła w wielu konkursach i wystawach, np. w festiwalu Hipnotik razem z Berok.

Amparo Lozano Cercós (Madryt, Hiszpania)

Wykładowczyni teorii i estetyki w Instytucie Filozofii na Wydziale Sztuk Pięknych w Cuenca na Uniwersytecie Kastylia-La Mancha.

Uczestniczyła jako badaczka w projektach: „Technologia społeczeństwa informacyjnego zastosowana do badań nad gender oraz praktyki artystyczne i produkcja działań wizualnych zaangażowanych i feministycznych" (http://tegpa.net); „Kultura wizualna i polityka tożsamości: Badania gender i postkolonialne nad praktykami artystycznymi i w obszarze społeczeństwa informacji" (http://visualcultureidentities.net).

Krytyczka sztuki i niezależna kuratorka. Wybrane wystawy: „Jürgen Klauke" (Galería Metropolitana de Barcelona, Hiszpania 2000); „Isabel María" (Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, MEIAC, Badajoz, Hiszpania 2005); „Współczesne szaleństwa" (z Teresą Badia) – cykl wideo 22 artystów z różnych krajów świata (Museo

Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS, Madryt, Hiszpania 2006); „Linie spojrzenia", z udziałem Fernando Arrocha/Ángela Cuadra, Rashid Masharawi, Multiplicity y Ursula Biemann (Centro Atlántico de Arte Moderno, Sala San Antonio Abad, Las Palmas de Gran Canaria, Hiszpania 2007–2008); „Spacerując z duszą nomada: Mariano Calvé" (Museo de Teruel, Hiszpania 2009).

Autorka katalogów sztuki współczesnej. Stała współpracowniczka wielu czasopism poświęconych sztuce współczesnej (ostatnio: „ExitExpress" i „Exit Book"). Jurorka konkursów sztuki współczesnej (ostatnio: Generaciones i La Fábrica w Madrycie).

ABUSA CREW, Wendy Munoz Riveros (Santiago de Chile, Chile)

Kobiecy duet Abusa Crew składa się z Wendy Munoz Riveros i Jocelyn Aracena Carvajal urodzonych w latach 80. XX wieku i działających w Santiago de Chile.

Wendy Riveros ukończyła studia w dziedzinie nauczania historii i geografii, Jocelyn Carvajal jest ilustratorką. Razem, jako Abusa Crew, działają od 2007 roku. Nazwę przyjęły od słowa „abusar" – w języku hiszpańskim: „nadużywać", ponieważ zachęcają do nadużywania wszystkiego, co dobre w świecie i w życiu, tj. nadużywania wyobraźni, kreatywności, własnych uczuć i myśli, ale nadużywania w pozytywnym sensie!

Abusa Crew realizują przede wszystkim murale nawiązujące do tematyki równości płci oraz praw kobiet i dzieci, będąc przekonane o wielkiej sile oddziaływania street-artu.

Uczestniczyły m.in. w projekcie dotyczącym równości płci realizowanym przez Biuro Narodowe ds. Młodzieży Injuv, wystawie „Mujeres desde el Muro" [Kobiety od ścian] w bibliotece Santiago de Chile (2012), filmie dokumentalnym „Miradas de Mujer" [Spojrzenia kobiety] (2014), a także w licznych festiwalach i warsztatach w Santiago de Chile, w Peru i Brazylii.

Aleksandra Łukaszewicz Alcaraz (Szczecin, Polska)

Doktor nauk humanistycznych w zakresie filozofii, wykładowczyni filozofii sztuki, estetyki, socjologii, historii i teorii sztuki; kierowniczka Zakładu Historii i Teorii Sztuki na Wydziale Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie, a także dyrektorka Mediateki Akademii Sztuki w Szczecinie. Specjalistka w zakresie estetyki filozoficznej oraz teorii kultury i sztuki prezentująca podejście interdyscyplinarne, łączące elementy refleksji estetycznej i społecznej z analizą zjawisk artystycznych. Publikuje teksty naukowe, publicystyczne i literackie oraz analizuje wydarzenia artystyczne i społeczne w m.in. „Nowej Krytyce", „Kontekstach", „Ricie Baum", „Obiegu". Członkini redakcji czasopisma naukowego „Nowa Krytyka" Polskiego Towarzystwa Estetycznego i Polskiego Towarzystwa Fenomenologicznego. Uczestniczka licznych konferencji, również za granicą, poświęconych tematyce naukowej, artystycznej i społecznej. Współredagowała z prof. Jerzym Kochanem publikację pokonferencyjną pt. „Feminizm i radykalizm wśród ruchów społecznych i perspektyw krytycznych" (Szczecin 2007). Autorka książki „Epistemologiczna rola obrazu fotograficznego. Ku epistemologii jak gdyby i podmiotowi tak jakby", wyróżnionej w konkursie im. Stefana Morawskiego na najlepszą rozprawę w dziedzinie estetyki w 2012 roku (Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2014). Poza działalnością teoretyczną jest też artystką realizującą cykle konceptualnych obrazów fotograficznych i książki artystyczne.

SHAKA, Marchal Mithouard (Paryż, Francja)

Urodził się w 1975 roku. Mieszka pod Paryżem.

Bardzo wcześnie zainteresował się artystycznymi działaniami alternatywnymi. Ogromny wpływ na kształtowanie jego osobowości oraz zainteresowania wywarła kultura angielska lat 80. XX wieku oraz dzieła nowojorskich malarzy graffiti. Niezależnie od tego zawsze interesował się twórczością van Gogha, Vermeera oraz ekspresjonistów niemieckich.

Po okresie swobodnego malowania na paryskich i podparyskich murach zdecydował się na studia na wydziale sztuk plastycznych St. Charles paryskiej Sorbony. W 1999 roku obronił dyplom Master1 na uniwersytecie Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Kontakt ze środowiskiem uniwersyteckim bardzo wzbogacił jego wizję sztuki oraz wpłynął na ewolucję artystyczną. Już jako młody twórca, korzystając z bogatych doświadczeń związanych z graffiti oraz street-artem, dał się zauważyć jako autor specyficznego stylu łączącego tradycyjne malarstwo z elementami rzeźby. Dużo podróżuje, poszukuje i eksperymentuje. Od 2008 roku jego prace pojawiły się na publicznych licytacjach w domach aukcyjnych. W 2009 roku wziął udział w wystawie TAG w Grand Palais w Paryżu, na której zaprezentowano obrazy street-artystów pochodzące z kolekcji Alain-Dominiqua Gallizia. W tym samym roku wystawił prace w angielskiej galerii Prescription Art w Brighton. Była to jego pierwsza wystawa poza Francją. Od tamtej pory wystawiał w Brazylii, Niemczech, USA oraz w lipcu 2013 roku w Barcelonie.

Kontynuuje pracę w wolnej przestrzeni miejskiej, np. w 2012 roku zrealizował wielkoformatowy fresk w Berlinie w ramach festiwalu sztuki ulicy. Ostatnio zrealizował rzeźbę wysokości 2,5 m, wykorzystując elementy znane z jego wcześniejszych prac łączących relief z malarstwem na płótnie.

Ewa Izabela Nowak (Paryż, Francja)

Doktor estetyki i nauk o sztuce. Pracę doktorską „Art face à la politique" [Sztuka wobec polityki] obroniła na Uniwersytecie Paris 1 Panthéon-Sorbonne w styczniu 2009, uzyskując ocenę celującą z wyróżnieniem (publikacja: Editions Universitaires Européennes, Sarebrück 2010).

Była stypendystką Rządu Francuskiego (1995–1996) oraz Fundacji Stefana Batorego (1997).

Uczestniczyła w 7 konferencjach uniwersyteckich, ostatnio: Université Toulouse II – Le Mirail (27–29 marca 2013). Prowadziła wykłady w Polskiej Akademii Nauk w Paryżu (październik 2009, luty 2011).

Publikuje teksty naukowe po polsku i po francusku, m.in. w „Sztuce i Filozofii" i „Annales". Jest autorką około 400 artykułów popularyzatorskich na temat sztuk plastycznych, fotografii, architektury i designu („Arteon", „Obieg", „Sztuka.pl", „Modern Art", „Kwartalnik Rzeźby Orońsko", „Kwartalnik Fotografii", „Foto", www.artinfo.pl, „MOCAK Forum", „Archistorm", „Azart", „Beaux Arts Magazine", www.lacrique.org). Autorka tekstu o sztuce i kinie polskim XX wieku w „Dictionnaire Mondial des Images", Editions Nouveau Monde (Paryż 2006).

W okresie 2009–2013 gościła z wykładami na Akademii Sztuki Pięknych w Warszawie, Wydziale Pedagogicznym Uniwersytetu Warszawskiego (2012), na Wydziale Sztuk Plastycznych Uniwersytetu w Kielcach (2010) oraz w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie (marzec 2009, na zaproszenie Pawła Polita), w Stowarzyszeniu Historyków Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie (kwiecień 2009, na zaproszenie Anny Baranowej) oraz w Fundacji Art Experts w Warszawie (kwiecień, wrzesień 2012).

Została zakwalifikowana na narodową listę MCF (Maître de Conférences) francuskiego Ministerstwa Edukacji w sekcji 18 (sztuki plastyczne, muzyka, kino, teoria sztuki) w 2010 roku oraz w sekcji 22 (historia i historia sztuki XIX i XX wieku) w 2011 roku. Jest członkinią Société Française d'Esthétique i Polskiego Towarzystwa Estetycznego.

Cabaio Stencil, Santiago Spirito (Buenos Aires, Argentyna)

Spędził dzieciństwo w Palermo. Tam zajął się graffiti już w 2002 roku, tę pasję rozwija do dziś. Razem z m.in. Nicolasem Monti podszedł do ulic jako do przestrzeni działań w czasie trwającego w Argentynie kryzysu, stosując szablon jako narzędzie i noc mając za sprzymierzeńca.

Cabaio i Nicolas Monti byli kolegami z pracy, sąsiadami w dzielnicy San Telmo i inicjatorami ruchu „Vomito Attack", którzy w zalewie propagandy wizualnej obecnej w przestrzeni publicznej zdecydowali się atakować za pomocą ekspresji artystycznej miejskie otoczenie. Nie chcąc nic więcej, jak tylko malować wśród chaosu dominującego na ulicach Buenos Aires, spędzili na działaniach graffiterskich cztery lata.

W 2005 roku, odczuwając zażyłość z ulicami Buenos Aires, z Cabaio zdecydował się kontynuować działalność niezależnie.

W 2008 roku, po serii osiągnięć i wyrazów uznania, spotkał Clarę Domingas, artystkę pochodzącą z Salvador de Bahia, badającą różne przestrzenie kulturowe, i zaczął z nią współpracować ze względu na wspólnie motywacje i sposoby reakcji. Ta współpraca trwa do dziś mimo znacznego dystansu pomiędzy miastami. Duet znany jest pod nazwą Chen-Chen.

Johnathan Paul Robson (Buenos Aires, Argentyna)

Od ponad dekady pracuje w przemyśle kreatywnym, pomagając markom, organizacjom i rządom rozwinąć strategie komunikacyjne i reklamowe. Od 2008 roku mieszka i pracuje w Buenos Aires. Współzałożyciel artystycznej organizacji „graffitimundo", która od pięciu lat działa na rzecz promocji street-artu w Buenos Aires i wsparcia lokalnych artystów, docierając do tysięcy ludzi rocznie poprzez organizację wycieczek śladami graffiti, dyskusje i warsztaty, a także poprzez bloga i propagowanie jego treści przy wsparciu partnerów medialnych.

Aktualnie reżyseruje i produkuje film dokumentalny badający relację między sztuką i aktywizmem w Buenos Aires, a także jest beneficjentem rządowego grantu na napisanie książki na ten sam temat.

Kurator krajowych i międzynarodowych wystaw sztuki, od niedawna szef galerii wraz z przestrzenią projektową w Buenos Aires.

Jacquelyn Kuhn (Floryda, USA)

Pasjonatka sztuki włókna, ekscytująca się międzynarodowym ruchem yarn bombing, mającym na celu przyozdabianie przestrzeni publicznej poprzez pokrywanie jej fragmentów pracami wykonanymi z włóczki. Zachwycona tym zdominowanym przez kobiety rodzajem sztuki, wytwarzającym dialog pomiędzy artystkami włókna i „publicznością", która jest zadziwiona tą kolorową, niepermanentną formą street-artu, uczestniczyła w znanym projekcie yarn bombing w 2012 roku w San Diego w Californii, a także zarządzała projektem „Yarnbomb Downtown Jax" w 2013 roku podczas One Spark Crowd-Funding Festival w Jacksonville na Florydzie.

Opierając się na projekcie One Spark, łączy osoby robiące robótki w grupie Yarn Bomb Jax, która współpracowała z Zoo w Jacksinwille w zakresie projektu yarn bombing na Wydarzeniu Zimowych Wakacji 2013.

Elizabeth Murphy Thomas (Florida State College w Jacksonville, USA)

Artystka, fotografka i wykładowczyni. Uczyła fotografii i mediów cyfrowych w ramach kursów na Uniwersytecie West Florida, w Pensacola State College, na Uniwersytecie Illinois Springfield i Lincoln Memorial. Aktualnie prowadzi seminaria licencjackie w dziedzinie fotografii kreacyjnej na Uniwersytecie Floryda i seminaria magisterskie w dziedzinie fotografii i cyfrowego obrazowania w Maryland Institute College of Art.

Jej fotografie i artystyczne wideo badające pojęcia tożsamości, pamięci i pracy skojarzeń były pokazywane w wielu miejscach w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej i w Europie, a także znajdują się w kilku kolekcjach, m.in. w Southeast Museum of Photography.

Jako badaczkę interesuje ją m.in. rola mediów społecznościowych w pedagogii poprzez sztukę oraz rozwój medium cyfrowego.

PAPINO GRAZZ, Benedictus Ringga Warhana (Dżakarta, Indonezja)

Urodził się w 1984 roku. Mieszka w Dżakarcie w Indonezji, choć większość prac wykonuje w Ubud na Bali.

W latach 2003–2010 studiował rzeźbę w Instytucie Sztuk Pięknych w Dżakarcie. Tym, co przyciągnęło go do świata graffiti i sztuki szablonu, jest malowanie i muzyka. Podziwia i inspiruje się realizacjami różnych artystów z całego świata, od Banksy'ego, przez Glamrury (Polska), po Andy'ego Warhola. Jego przemyślenia na temat światowej sceny graffiti inspirują go do własnych działań artystycznych.

Wykonuje charakterystyczne szablony szczura nazywanego „Bastrats" (Best of Rats – Najlepszy ze Szczurów), który jest wyrazem uszczypliwej i satyrycznej krytyki systemu i działań rządu Indonezji.

Batara Swandita (Dżakarta, Indonezja)

Urodzony w Dżakarcie (Indonezja), studiował Inżynierię Dźwięku w Instytucie SAE tamże. W 1999 roku wraz założył zespół punkrockowy LEVIN.

Wśród jego głównych zainteresowań znajdują się eksperymenty dźwiękowe oraz promocja artystów eksplorujących przestrzeń audiowizualną.

s. 6 — IL. 1: Cabaio, *Drzwi*, Brooklyn, Stany Zjednoczone Ameryki Północnej 2014.

s. 14 — IL. 2: Sepe, *Graffiti dla Yuka*, opuszczony tartak, Kluczbork, Polska 2013.

s. 15 — IL. 3: Sepe, *Chill-out na polu minowym*, opuszczony tartak, Kluczbork, Polska 2013.

s. 23 — IL. 4: Yuka, *Man-At-Arms i Ork*, Miasto Meksyk, Meksyk 2013.

s. 25 — IL. 5: Yuka malujący *Al Chile Sí*, Miasto Meksyk, Meksyk 2013.

s. 28 — IL. 6: Shaka, *Ludzka piramida*, Macaé, Brazylia 2012.

s. 30 — IL. 7: Shaka maluje dla Stowarzyszenia „le M. U. R.", Paryż, Francja 2012.

s. 34 — IL. 8: Cabaio, *Chen Chen*, Salvador de la Bahia, Brazylia 2013.

s. 37 — IL. 9: Cabaio, *Bez tytułu*, Buenos Aires, Argentyna 2009.

s. 42 — IL. 10: Abusa Crew malujące w trakcie Festiwalu Polanco, Valparaiso, Chile 2012.

s. 45 — IL. 11: Abusa Crew, *Równość płci*, Santiago de Chile, Chile 2013.

s. 48 — IL. 12: Chinarte, *Kobieta. Jeszcze zostały szczere uśmiechy.* Konkurs graffiti w Kordobie, Hiszpania.

s. 54 — IL. 13: Chinarte, patrząca na swoje graffiti *Portret dziewczyny rasta*, Madryt, Hiszpania.

s. 58 — IL. 14: Jackie Kuhn z Yarn Bomb Jax, *Muzyczna yarn bomba*, Five Points Shopping Area, Jacksonville, Floryda, Stany Zjednoczone Ameryki Północnej 2013.

s. 60 — IL. 15: Jackie Kuhn z Yarn Bomb Jax, *"Uskrzydlona młodość"*, Memorial Park, Jacksonville, Floryda, Stany Zjednoczone Ameryki Północnej 2013.

s. 64 — IL. 16: Papino Grazz, *Czarodziejski imbryk*, w hołdzie R.A Kosasih, 2013.

s. 65 — IL. 17: Sepe i Chazme, *Outsiderzy. Mural poświęcony Stanisławowi Lemowi*, Luksemburg 2014.



Papino Grazz, *Bastrat. Don't think,* Góra Batur, Bali, Indonezja 2013