

IKONOSFERA

STUDIA Z SOCJOLOGII I ANTROPOLOGII OBRAZU
Nr 3, 2011
www.ikonosfera.umk.pl

Aleksander Pietkiewicz

IS UMK

sunrrrise@gmail.com

STREET ART – KOMUNIKACJA MASOWEGO RAŻENIA

Szkic o graffiti, stencilach i stickerach

Graffiti stało się trwałym elementem naszych miast. Jego obecność jest czymś oczywistym, tak oczywistym, że niemalże niezauważalnym. Stało się tłem, współtworzy miejską atmosferę. Jednakowoż jego status jest zagadkowy – z jednej strony graffiti, lub mówiąc precyzyjniej, street art wzbudza kontrowersje jako zjawisko, a konkretne przejawy tego zjawiska co jakiś czas wywołują medialną burzę. Ostatnia miała miejsce w roku 2007, gdy kilku nastolatków włamało się na poznańskie lotnisko Ławica i namalowało na samolocie ATR42 tagi, pozdrowienia dla służb mundurowych oraz wielkie zielone graffiti. Niemniej jednak, poza naprawdę niecodziennymi

przypadkami, graffiti nie leży w obszarze zainteresowań mieszkańców miast czy mediów. Co dziwniejsze nie leży też w obszarze zainteresowań socjologii.

Niniejszy artykuł poświęcam zjawisku street artu; przez pojęcie to rozumiem graffiti, sticker art oraz stencil art. W pierwszej ogólnohistorycznej części, graffiti będzie miało podobny zakres znaczeniowy co niżej zdefiniowany street art. Jednakże w dalszej części artykułu wprowadzę podział na trzy filary sztuki ulicy, a samo graffiti będzie tylko jednym z kilku rodzajów działalności. Definicja operacyjna także będzie bardziej precyzyjna. Zabieg ten ma na celu uniknięcie chaosu definicyjnego. Street art/sztuka ulicy – tym terminem będę nazywał ogół działalności, który w języku potocznym przyjęło się zrównywać z graffiti, jest to jednak pojęcie znacznie od niego szersze. Uważam, że temat ten jest pomijany w socjologii, a jeżeli już pojawiają się jakiegokolwiek prace, to najczęściej street art jest tylko przyczynkiem do szerszych rozważań okółofilozoficznych i ewentualnie socjologicznych. Jak powiedziałem wcześniej, dominują głównie kolorowe albumy, praktycznie niezawierające tekstu. Opracowania zajmujące się street artem w bardziej naukowy sposób, próbujące usystematyzować tę dziedzinę, są rzadkością i najczęściej pisane są przez dziennikarzy, a nie socjologów, antropologów czy historyków. Do dziś zresztą najważniejszą książką poświęconą sztuce ulicy pozostaje wydana w roku 1984 *Subway Art* napisana przez dziennikarkę Marthę Cooper oraz fotografa Henry'ego Chalfanta. Biorąc pod uwagę fakt, że już nie tyle nawet europejski, co amerykański nurt street artu istnieje w publicznej świadomości od prawie czterdziestu lat, stwierdzam, że brak zainteresowania nim socjologii i nauk pokrewnych jest co najmniej zastanawiający. Graffiti stało się przecież stałym elementem pejzażu nowoczesnych, zwłaszcza wielkich i dużych miast. Styl graffiti jest również stałym elementem kultury popularnej, a mimo to socjologia konsekwentnie stara się go nie zauważać. W Polsce, poza artykułami pojawiającymi się z rzadka w takich periodykach jak „Kultura Popularna”, wydano kilka książek, z czego tylko jedna w całości jest poświęcona graffiti. Mam tu na myśli opracowanie pod redakcją Ryszarda Gregrowicza pt. *Polskie mury. Graffiti. Sztuka czy wandalizm* wydaną... osiemnaście lat temu.

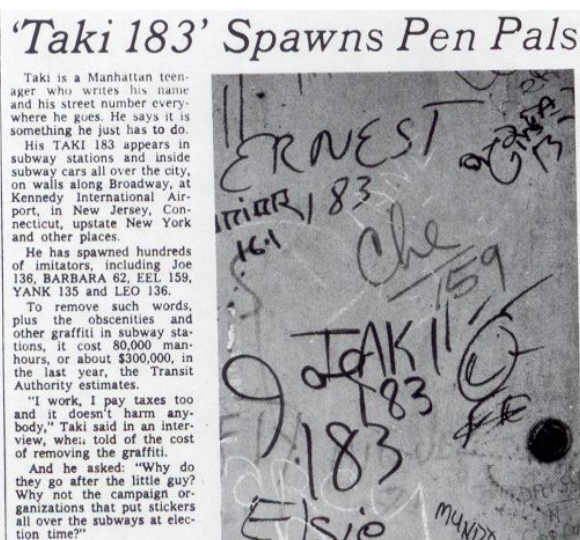
Zaczął się w Lascaux?

Taki jest nastolatkiem z Manhattanu, który wypisuje swoje imię i adres wszędzie, gdzie tylko pójdzie – tymi słowami rozpoczyna się artykuł opublikowany 21 lipca 1971 roku w dzienniku „New York Times”¹. Demetrius, bo tak brzmi prawdziwe imię Takiego, to siedemnastolatek mieszkający przy 183 ulicy w Nowym Jorku. Od kilku miesięcy pracuje jako

kurier i chodząc po ulicach Nowego Jorku, wszędzie umieszcza swój tag. Tag jest graficznie bardzo prosty, składa się z 7 znaków – TAKI 183 – i przypomina bardziej dziecięce bazgroły stworzone w czasie zabawy, aniżeli to, co obecnie określa się tym mianem. Po jakimś czasie pojawiają się naśladowcy, na ulicach widać już Che 159, Elsie 134 czy Julio 204. Miasto zaczyna się zmieniać.

Był to artykuł przełomowy dla graffiti, ponieważ po raz pierwszy zaistniało ono medialnie, stało się zjawiskiem podwójnie publicznym, nie tylko fizycznie, ale także na poziomie świadomości. Wierzy, choć jeszcze nie określali się w ten sposób, istnieli co prawda już wcześniej, jednak to dopiero Taki stał się sławny i to dzięki niemu nastąpiła zmiana. Historycy zajmujący się tym tematem bardzo często przyjmują ten moment jako początek, jeśli nie graffiti w ogóle (szerokie rozumienie pojęcia) to przynajmniej jako początek graffiti nowoczesnego.

Czym właściwie jest graffiti? Jak podaje Nicholas Ganz, termin ten wywodzi się z języka włoskiego *sgraffio*² i oznacza „zadrapany”. Autor wskazuje, że pojęcie to wzięło się od stosowanej w starożytności, a także współcześnie, techniki wydrapywania wzorów w celu ozdobienia powierzchni, praktyka ta była stosowana zarówno na naczyniach, jak i na ścianach. Z drugiej strony, poszukując etymologii tego pojęcia, często sięga się do greckiego słowa *graphein*, które oznacza „pisać” (do dziś zresztą twórca graffiti to *writer* – wyraz ten został utworzony od angielskiego czasownika *to write*, czyli pisać). Czytając inne prace poświęcone temu zjawisku, można



Il. 1. Fragment oryginalnego artykułu opublikowanego w „New York Timesie”

wywnioskować, że istnieją zatem dwa główne sposoby definiowania graffiti. Pierwszy, bardzo szeroki, w zakres którego wchodzi wszystkie przejawy działalności człowieka – od napisów na ścianach w toaletach (tak zwanych „latrynaliów”) począwszy, a na wielkich muralach kończąc. Wydaje mi się jednak, że definicja ta, choć ciekawa i etymologicznie prawdziwa, jest niepraktyczna. Trzymając się jej konsekwentnie, nie tylko trudno zajmować się współcześnie rozumianym graffiti, ale także ciężko nakreślić jego historię – z technicznego punktu widzenia już rysunki naskalne sprzed kilku



Il. 2. Przykład graffiti odnalezionego w Pompejach

tysięcy lat można nazwać graffiti. Równie często w ramach przykładu przytacza się też rysunki o treści politycznej czy rozrywkowej odnalezione w Pompejach (notabene pojęcie graffiti po raz pierwszy zostało użyte w 1856 roku przez archeologa Raphaela Garruchiego³ właśnie w trakcie badania ruin zgładzonego przez wulkan miasta) czy na obszarze obiektu zwanego Willą Hadriana. Ponadto, historycy, opierając się na tak

szerokim zakresie semantycznym słowa graffiti, podają jeszcze szereg innych przykładów z różnych wieków. Dlatego skłaniam się ku zawężeniu sensu tegoż pojęcia. Na potrzeby tego artykułu przyjmuję, że **graffiti** (pojęcie) jako **graffiti** (zjawisko) jest tylko elementem większego pola działalności zwanego **street artem** lub po polsku sztuką ulicy. Oprócz graffiti na street art składa się także stencil graffiti oraz sticker graffiti. W dalszej części przedstawię szczegółowo cechy charakteryzujące wyżej wymienione nurty.

Rozwijając temat dotyczący definicji, przytoczę jeszcze dwie typologie funkcjonalne będące uzupełnieniem lub nawet pełnoprawnym zastępstwem tego, co napisałem powyżej. W pierwszym przypadku graffiti (znów szeroko rozumiane) dzieli się na trzy podstawowe typy:

- graffiti klasyczne,
- graffiti terytorialne,
- graffiti jako „czysta” sztuka (street art).

Należy zaznaczyć, że są to kategorie łączne, a nie wykluczające – graffiti jako dzieło może przynależeć do więcej niż jednego typu.

Graffiti klasyczne to przede wszystkim napisy pełniące role informacyjne, będące komunikatami. Mogą przekazywać dowolne treści – od politycznych deklaracji po wyznania miłosne. Jest to zdecydowanie najstarszy i jednocześnie najbardziej popularny typ. Należy dodać, że najczęściej też występuje w stanie „czystym”.

Drugim typem jest graffiti ściśle związane z daną przestrzenią, na której zostało umieszczone. Można tu wspomnieć o takich rodzajach jak graffiti gangsterskie, używane do oznakowywania terytorium i strefy wpływów danego gangu. Tego typu działania popularne są zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych. Jednakże graffiti może pełnić także inne zadanie – przykładem są rysunki tworzone w ramach akcji partyzanckich (takie jak znak Polski Walczącej czy żółw będący logo akcji „Pracuj Polaku Powoli” malowane na ścianach Warszawy w czasach okupacji). Szczególną formą graffiti terytorialnego jest graffiti podróżnicze. Badania epigraficzne dowodzą, że już w starożytności byli wędrowcy zapisujący swoje imię oraz fakt pobytu w danym miejscu. W bliższych nam czasach (1795–1831) żył Josef Kyselak⁴, Wiedeńczyk, urzędnik



Il. 3. Znak Polski Walczącej



Il.4. „Tag” Josefa Kyselaka

państwowy niskiego szczebla, turysta oraz wandal, wędrujący po terenie Austro-Węgier. Wydrapywał i wymalowywał tuszem swoje nazwisko lub zdanie „Kyselak tu był” na ścianach, skałach, rzeźbach i innych powierzchniach. Jego „tagi” istnieją do dziś i stały się swoistą atrakcją turystyczną. Podobne napisy można było obserwować też w Polsce, z tą różnicą, że były tworzone przez ogromną liczbę osób, reprezentowały więc typ graffiti zbiorowego. W socjologii i etnografii określa się je mianem fenomenu Józefa Tkaczuka⁵. Pod koniec lat 80. na murach dzielnicy Saskiej Kępy pojawiły się napisy w rodzaju „Józef Tkaczuk” czy „Tkaczuk. Tu byłem”. Bardzo szybko podobne treści

można było zobaczyć w całej Warszawie, a potem w całym kraju. Józef Tkaczuk był, zarówno w przenośni, jak i dosłownie, wszędzie. Przy okazji wyborów na początku lat 90. miał być kandydatem na prezydenta, a potem także kandydatem na posła z własnym programem i listą. Jego sława podobno przekroczyła granicę III RP i napisy „Józef Tkaczuk. Tu byłem” namalowane, wyryte lub umieszczone na naklejkach można było zobaczyć na wieży Eiffela, słowackich bacówkach, a nawet piramidzie w Gizie.

Fenomen Józefa Tkaczuka należy nie tylko do świata graffiti, ale także do tzw. *urban legend*.

W połowie poprzedniej dekady Tkaczuk „wystąpił” jeszcze w reklamie papierosów.

Później zjawisko zaczęło wygasać. Omawiając graffiti podróżnicze, nie sposób nie wspomnieć też o Kilroyu – również graffiti zbiorowym.

Jest to postać malowana głównie przez



Il. 5. Kilroy was here

amerykańskich żołnierzy od czasów drugiej wojny światowej na różnych obiektach na wszystkich frontach. Kilroy „służył” w Korei, Wietnamie, Zatoce Perskiej, ostatnio widziany był w Afganistanie.

Trzecim, ostatnim i najbardziej interesującym mnie typem jest street art. Nie będę go zatem szerzej definiował ani komentował. Chciałbym jednak jeszcze raz podkreślić, że nie są to typy wykluczające się – przykładowo treści o charakterze politycznym równie dobrze mogą przyjmować formę czystego street artu. Jeden z najbardziej znanych writerów Banksy – mieszkaniec Londynu o nieodkrytej do dziś tożsamości – celuje w komentarzach społecznych i politycznych tworzonych za pomocą szablonów, które jednocześnie reprezentują bardzo wysoki poziom sztuki.

Ciekawe rozróżnienie wprowadził też Bodó Balázs. Podzielił on graffiti na europejskie oraz amerykańskie, a pisząc precyzyjnie – nowojorskie. Twierdzi, że ten pierwszy typ jest zorientowany przede wszystkim na przekaz polityczny i oddziaływanie społecznie, podczas gdy domeną drugiego jest sztuka:

Jeżeli przyjąć, że matką graffiti jest Nowy Jork lat 70., to ojcem musi być europejska tradycja uliczna. Jeżeli spojrzymy na przykłady zjawisk ulicznych w Europie, zobaczymy, że ściany po obu stronach Atlantyku są tak naprawdę bardzo polityczne.

Począwszy od lat 60. ulice Belfastu, zachodniego Berlina, Paryża czy Budapesztu stały się nośnikami ideologicznie nasyconych komunikatów związanych z oporem i występowaniem przeciw istniejącym strukturom władzy. W Irlandii Północnej konflikt pomiędzy lojalistami i republikanami zaowocował licznymi politycznymi muralami odzwierciedlającymi polityczne i religijne podziały miejskich społeczności⁶.

Autor zwraca uwagę na polityczny wymiar obu typów. Jest to bardzo ciekawe spostrzeżenie – graffiti europejskie było przede wszystkim nastawione na polityczny przekaz wpisujący się w filozofię wyzwolenia, antyautorytaryzmu czy emancypacji. Wymiar artystyczny był jedynie dodatkiem, w przeciwieństwie do graffiti nowojorskiego, gdzie ewolucja ekspresji artystycznej stanowiła niemalże od początku priorytet. W tym też przypadku świadomy, otwarty przekaz polityczny pojawiał się sporadycznie. Nie oznacza to jednak, że go w ogóle nie było – biorąc pod uwagę to, kim byli pierwsi writerzy i skąd się wywodzili, można łatwo dojść do wniosku, że samo graffiti jako pewna działalność publiczna miało charakter jak najbardziej polityczny. Było i jest manifestem obecności, rodzajem biernego sprzeciwu wobec pewnego, utrwalanego policyjnymi metodami porządku. Pisząc „policyjnymi metodami”, nie mam od razu na myśli państwa policyjnego (a przynajmniej potocznej wizji państwa policyjnego, kojarzącej się z takimi dystopiami jak tymi stworzonymi przez Orwella czy Zamiatina), ale koncepcję trafnie opisaną przez José Ortegę y Gassetę w jego *Buncie mas* jako państwową omnipotencję. W drugiej połowie XX wieku, po dwóch wojnach światowych, w czasie zimnej wojny i co za tym idzie ciągłego zagrożenia trzecią z wizją atomowych grzybów przedstawionych w takich filmach jak choćby *Dr Strangelove* czy *Nazajutrz* z jednej strony, a z drugiej pod dyktaturą białych kołnierzyków, ciężko mówić o tym, by przednowoczesna wolność czy swoboda była cenną wartością. Zastąpiono ją nowoczesnym, wczesnokorporacyjnym, bo nie kapitalistycznym, porządkiem. Porządek rozproszony, nieskoncentrowany, przez co trudniejszy do namierzenia i przeciwstawienia się. Writerzy nie byli jednak kontynuatorami ruchu hipisowskiego. Ruch ten już się wypalał, a sami hipisi zakładali rodziny, przyjmowali posady w firmach i budowali nowe układy zależności – utrwalali, a nawet rozbudowywali system. Do tej wizji nie pasowali młodzi mieszkańcy Nowego Jorku, będącego *de facto* stolicą Nowego Porządku. Jak powiedziałem, nie stali oni jednak otwarcie w opozycji jak twórcy w Europie w rodzaju członków

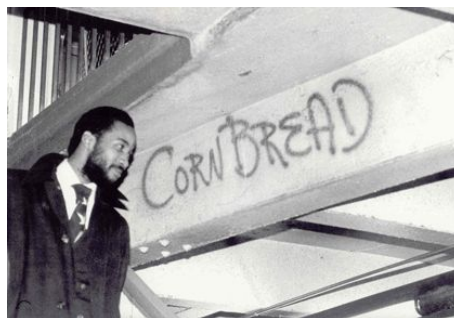
Międzynarodówki Sytuacjonistycznej, byli obok. Potwierdzeniem mogą być słowa writera z jednego z najważniejszych filmów poświęconych graffiti – dokumentu *Style Wars*:

No, I ain't running the system. I'm bombing the system⁷.

Typologia zaproponowana przez węgierskiego socjologa jest na tyle praktyczna, że z powodzeniem może być stosowana nie tylko do tak szeroko rozumianego graffiti, ale może też świetnie uzupełniać typologię zaproponowaną przeze mnie wyżej. Na poziomie wewnętrznym, rozpatrując zwłaszcza pozostałe dziedziny street artu (co wiąże się po części z faktem ewolucji graffiti w formy „zamknięte”, niezrozumiałe dla niewtajemniczonych), możemy mówić o dziełach otwarcie zaangażowanych, czyli zarówno tych o proveniencji europejskiej, jak i tych, które tematycznie można zaliczyć do stylu nowojorskiego.

East 149th Street & Grand Concourse, Bronx, New York, USA*

Artykuł z „New York Timesa” wywołał lawinę graffiti. Po jego publikacji młodzi ludzie zachęteni popularnością i zniechęceni rzeczywistością masowo zaczęli malować po murach Nowego Jorku. Jednak Taki nie był pierwszy. Jak podają badacze, już w latach 60. w Filadelfii działali dwaj writerzy – Cornbread oraz



Il. 6. Jeden z najstarszych tagów w historii nowoczesnego graffiti

* Jest to adres stacji metra, gdzie najczęściej spotykali się writerzy, wymieniali się wtedy informacjami, pokazywali przyszłe projekty, dyskutowali o sytuacji w mieście. W tej części artykułu jest zawarta krótka historia graffiti, jest zagadnieniem najbardziej szczegółowym, jak i najslabiej zbadanym. Na rynku polskim, jak dotąd, nie pojawiło się żadne wydawnictwo poświęcone historii amerykańskiego graffiti, podobnie sytuacja wygląda na Zachodzie. Zamieszczone tu informacje w głównej mierze opieram na stronie internetowej pod adresem: <http://www.at149st.com>. Należy mieć jednak na uwadze fakt, że w dużym stopniu wiedza na temat historii graffiti ma charakter wiedzy tradycyjnej, by nie powiedzieć ludowej, i pochodzi z przekazów ustnych.

Cool Earl, którzy malowali swoje imiona na ścianach kamienic. Interesującą kwestią jest brak szerszego zainteresowania tym zjawiskiem, choć prasa lokalna odnotowała pojawianie się tagów na ścianach. Otwartym pytaniem pozostaje też ewentualny wpływ graffiti z Filadelfii na Nowy Jork.

Wróćmy jednak do samego Nowego Jorku. Pierwsza połowa lat 70. to czas spontanicznego tagowania przestrzeni oraz zdobywania sławy przez writerów. Nie sposób nie wspomnieć o metrze, które odegrało niezwykle ważną rolę w kwestii rozpowszechnienia graffiti – stało się jednocześnie nosicielem dzieła, jak i twórców. Do dziś zresztą najbardziej ortodoksyjni writerzy uważają, że prawdziwa sztuka polega na malowaniu pociągów, a ulice są dla oszustów (*fakewriters*). Jest to ciekawe zagadnienie, zwłaszcza biorąc pod uwagę jedną z teorii antropologii obrazu i antropologii współczesności, które traktują street art jako próbę wizualnego zawłaszczania terenu. W tym wypadku mamy do czynienia z innym zjawiskiem – nie tyle dochodzi do oznaczania przestrzeni, co raczej do tworzenia wizualnych sieci czy wręcz rozprzestrzeniania idei. O ile w mieście nawet wielkości Nowego Jorku, funkcja ta nie była tak znacząca (mówiąc dokładnie – koncepcja graffiti rozprzestrzeniła się błyskawicznie ze względu na krótkie dystanse przestrzenno-czasowe), o tyle w kontekście całych Stanów Zjednoczonych linie transkontynentalne odegrały wielką rolę. W dalszej części artykułu poruszę też wątek rewirów, przy czym zawłaszczenie przyjęło tu formy jak najbardziej realne, a nie obrazowe czy symboliczne. Tymczasem wróć jednak do początków. Wraz ze wzrostem zainteresowania zjawiskiem graffiti rozpoczyna się rywalizacja pomiędzy writerami. W początkowym okresie sztuka polegała na tym, by umieścić jak najwięcej tagów. Sytuacja ta trwała jednak krótko, ponieważ była to metoda nieefektywna, a co ciekawsze miejsca były zamalowane do tego stopnia, że umieszczenie nowego tagu było bezcelowe – nikt nie byłby w stanie go odnaleźć w gąszczu liter. Poza tym odkryto miejsca, gdzie pociągi są garażowane, tzw. *yards* (termin ten przyjął się w polskim słowniku graffiti jako *jard* i *jardy*). To odkrycie, a także użyteczność farb w



Il. 7. Tag autorstwa StayHigh
149

sprayu (pierwsze tagi były robione za pomocą grubych markerów) oraz narastająca rywalizacja prowadzi do szybkiej ewolucji tagów, robią się one większe, a także bardziej skomplikowane. Pojawiają się elementy występujące do dziś, takie jak cudzysłów, gwiazdki czy aureole. Dobrym przykładem tej ewolucji jest jeden z najbardziej znanych tagów autorstwa writera StayHigh 149 (il. 7). Należy zwrócić uwagę na daleko bardziej złożoną formę, wspomniane wyżej ozdobniki w rodzaju aureoli, a także na wpisaną postać wziętą wprost z serialu *Święty*. Tag ten jest przykładem zabawy treścią i obrazem – kreskówkowa postać trzyma jointa, który jest jednocześnie elementem litery „h”, a podpis w wolnym tłumaczeniu znaczy tyle co „zostań na haju”.

Obrazy zaczęły rosnąć, większe tagi umożliwiły wykorzystanie *outline*, a także większej liczby kolorów. Wszystko to w prostej linii prowadzi do pojawienia się *masterpiece*. Obecnie podejrzewa się, że autorem pierwszego masterpiece (lub w skrócie *piece*) mógł być Super Kool 233. Temu samemu writerowi przypisuje się także umieszczenie pierwszego dużego (tak zwany *top-to-bottom*) masterpiece na pociągu. Samo graffiti także ewoluuje, pojawiają się kolejne style, takie jak brookliński, *wild* czy *mechanical*. Powoli można zacząć mówić o czymś, co zwie się mianem *style wars*. W tym czasie dochodzi do czegoś, co w obecnych czasach wydaje się nieprawdopodobne – magazyn „New York Magazine” ustanawia „nagrodę Takiego” przyznawaną twórcy najlepszego wrzutu⁸. Kolejnym *novum* w świecie graffiti było pojawienie się trójwymiarowych liter. Wielki w tym udział mieli tacy writerzy jak Flint 707, Pistol czy Riff 170. Niedługo potem twórcy tacy jak Blade One, Tracy 168 malują pierwsze *charaktery* i *scenerie*. Graffiti przybiera coraz bardziej złożone i skomplikowane formy, litery łączyły się ze sobą w fantastyczny sposób, stopniowo coraz trudniej było je odczytać. To wszystko sprawiło, że graffiti stało się zamknięte dla ludzi z zewnątrz, a sami writerzy stali się bardzo hermetyczną subkulturą. Byli świadomi tego faktu i, co ważniejsze, w niczym im to nie przeszkadzało.

Można więc powiedzieć, że w połowie lat 70. główny rozwój graffiti pod względem formalnym został zakończony. Ten sam okres to także czas kryzysu paliwowego na Bliskim Wschodzie, który mocno odbił się na kondycji finansowej Stanów Zjednoczonych. Miasta zaczęły podupadać, proces ten nie ominął oczywiście Nowego Jorku. MTA (*Metropolitan Transit Authority*) nie dysponowało już takimi

środkami jak wcześniej – oprócz regularnych aktów wandalizmu nastąpił też szczyt aktywności writerów. Wszystko to składa się na zjawisko opisywane w kryminologii i socjologii miasta jako *teoria zbitej szyby*⁹. W marcu roku 1982 kryminolog James Q. Wilson oraz George Kelling opublikowali w magazynie „The Atlantic Monthly” artykuł¹⁰ pt. *Broken Windows* (później koncepcja ta została rozwinięta w książce *Fixing Broken Windows: Restoring Order and Reducing Crime in Our Communities*¹¹ autorstwa Kellinga i Coles). Opisywali w nim między innymi program wprowadzony w stanie New Jersey mający na celu mobilizację mieszkańców do tego, by sami pilnowali okolic przez nich zamieszkanych. Bardzo ważnym elementem są nie tyle same piesze patrole, co świadomość tego, że się o bezpieczeństwo dba. To doprowadziło autorów do konkluzji, że brak tej świadomości prowadzi do wzrostu przestępczości. Mówiąc bardziej obrazowo – śmieci na ulicy znieczulają ludzi na brud, co prowadzi do dalszego wzrostu ich występowania. Jak piszą sami autorzy:

Wybijanie szyb nie występuje na dużą skalę dlatego, że pewne przestrzenie zamieszkane są przez ludzi wybijających szyby, podczas gdy inne zamieszkane są przez miłośników szyb – dzieje się tak raczej dlatego, że jedna zbita szyba jest sygnałem, że nikogo to nie obchodzi, więc wybicie kolejnej szyby niczym nie grozi. (A to przecież zawsze było zabawne)¹².

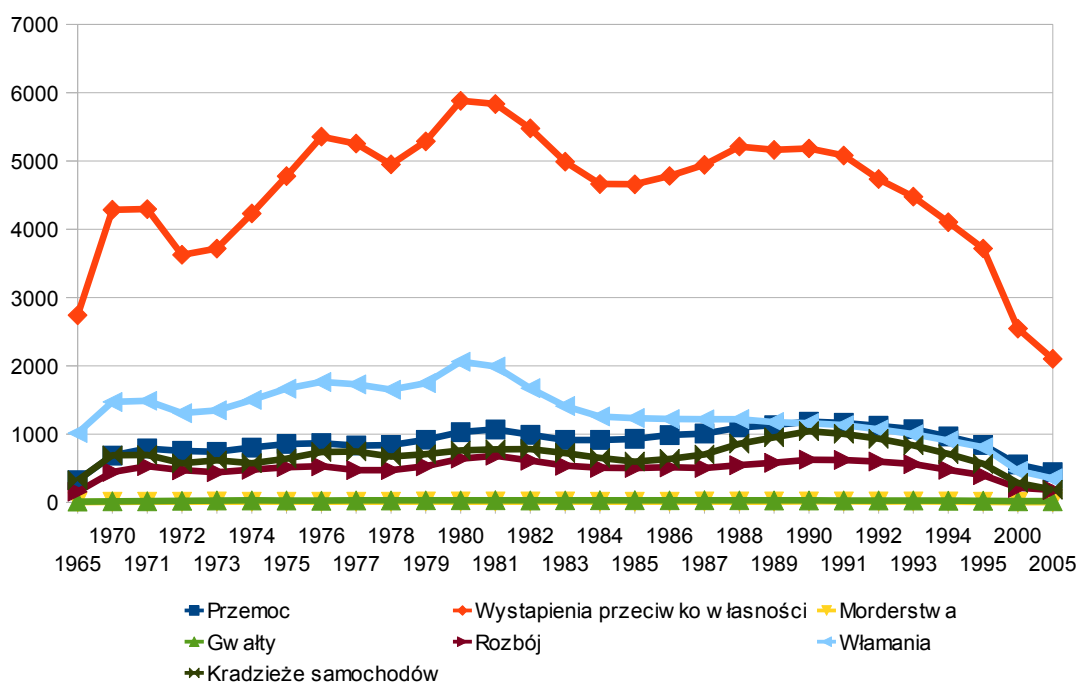
W konsekwencji tych wydarzeń zmieniła się subkultura graffiti. Writerzy zaczęli jeszcze bardziej konkurować ze sobą w wyścigu o najlepsze miejscówki i uliczną sławę. Powstają pierwsze *składy* (*crews*), takie jak POG czy 3yb, dzięki którym writerom łatwiej było tworzyć. Działo się tak z kilku powodów: po pierwsze, w grupie osłaniano się i pilnowano nawzajem. Po drugie, *crew* łatwiej było stworzyć wielkie dzieło, malując na przykład cały wagon metra. Po trzecie, twórcy z tego samego składu inspirowali się i uczyli od siebie. Miasto podzieliło się na strefy wpływów zdominowane przez konkretne składy okupujące konkretne linie metra. Pod koniec lat 70. nastąpił kolejny szczyt zainteresowania graffiti, który jednak zniknął szybko na początku następnej dekady. MTA postanowiło walczyć z tym zjawiskiem – pociągi były czyszczone częściej, a yardy pilnowane przez ochronę i pracowników metra. Także na

pierwszą połowę lat 80. przypada nie tyle nawet początek mody, co wręcz wybuch epidemii związanej z nowym wówczas narkotykiem – *crackiem*. Władze miasta zauważyły, że sytuacja na ulicach robi się krytyczna – wskaźniki przestępczości osiągnęły nieznany do tej pory poziom¹³. Służby porządkowe rozpoczęły kontrofensywę przeciwko elementom niepożądanym, w tym grafficiarzom – nawiązując do wspomnianej już socjologicznej teorii, można rzec, że postanowiono naprawić „wybite szyby”. W konsekwencji tych działań graffiti stało się prawdziwym wyzwaniem. Napotykając na coraz większe problemy i nieprzyjemności, spora część writerów rezygnowała. Ci, którzy postanowili zostać, musieli stać się jeszcze bardziej przebiegli i bezwzględni. Konflikty jeszcze się pogłębiły, terytoria podlegały „ochronie”, a malowanie na nie swoim terenie groziło nawet pobiciem i utratą farb. *Crews* zaczęły przypominać gangi i tym też się w zasadzie stawały. Samo graffiti również dotknął kryzys. Ze względu na ograniczone możliwości czasowo-terenowe, jak i na utrudniony dostęp do materiałów – yardy otoczono płotami z drutem kolczastym, a sklepy dostały wytyczne dotyczące trzymania farb w zamkniętych szafach – writerzy zaczęli znowu używać grubych pisaków, tzw. markerów. O ile jeszcze markery nadawały się do tagowania, o tyle pieces tworzone za ich pomocą były jedynie karykaturą dzieł tworzonych w tak nieodległej przecież przeszłości. To wszystko sprawiło, że w drugiej połowie lat 80. sztuka ta w Nowym Jorku praktycznie umarła, przynajmniej ta uliczna, nielegalna. Najlepsi twórcy mogli co prawda liczyć na miejsce w galeriach, nie da się jednak ukryć, że tkwi w tym jakiś smutny paradoks i ironia. Tak oto legalni twórcy, elita artystyczna, może nie do końca rozumiana przez społeczeństwo, ale na pewno przez nie akceptowana, daje artystyczny azyl nastolatkom o dość infantylnych postawach. Z jednej strony reprezentanci sztuki, nomen omen, undergroundowej, a z drugiej zachwyty snobujących się znawców sztuki elitarniej. Ciężko nie odnieść wrażenia, że była to forma koncesjonowania i „ugłaskiwania” buntu, zresztą nie pierwsza i nie ostatnia w historii. Z



Il. 8. Mur berliński

galeriami i wychodzeniem z podziemia łączy się też przeskok graffiti do Europy Zachodniej. Graffiti zaczyna być wystawiane zarówno oficjalnie w takich galeriach jak rzymska Medusa, a jednocześnie pojawia się na murach Paryża, Londynu czy wreszcie na jednej z najbardziej znanych „miejscówek” na świecie – na murze berlińskim. Obiekt ten mierzący blisko czterdzieści kilometrów stał się nie tylko prawdziwym poligonem dla writerów z całego świata, ale też utworzonym spontanicznie zwierciadłem, w



Il. 9. Wskaźniki przestępczości w Nowym Jorku w latach 1965–2005 na 100 000 mieszkańców (na podstawie: www.disastercenter.com/crime/nycrime.htm [dostępne 01.10.2009])

którym odbijały się różnice społeczne i kulturowe dzielące świat Zachodu i świat Bloku Wschodniego.

Wróć jednak znów do Nowego Jorku, gdzie 12 maja 1989 roku zarząd MTA ogłosił, że wojna została wygrana. Nie było już ani jednego pomalowanego pociągu w mieście, co więcej, zgodnie z nową doktryną opartą na teorii zbitej szyby, żaden nowo pomalowany pociąg nie mógł opuścić yardu zanim nie zostanie oczyszczony z graffiti. Mimo to tabela przestępczości dowodzi, że na przełomie dekad nastąpiło kolejne nasilenie aktów o charakterze kryminalnym, wskaźnik przemocy bezpośredniej osiągnął nawet wyższy poziom niż w latach 80.

W latach 90. głównym obiektem zainteresowania nieortodoksyjnych writerów stały się ulice. I choć tworzenie na nich też było utrudniane przez policję (lata 90. to przecież rządy Rudolfa Giulianiego i jego doktryny *zero tolerance*), to jednak dostęp do nich był znacznie łatwiejszy. Z drugiej strony, ostatnia dekada XX wieku to także okres komercjalizacji graffiti, które podzieliło losy kultury punk dekadę wcześniej i hip-hopu w podobnym czasie. Wielu artystów, idąc śladem Basquiata, próbowało swych sił już nie na ulicy, ale w galeriach sztuki nowoczesnej. Nie wiadomo jednak, ilu skończyło tak jak on¹⁴.

Po rozpadzie Bloku Wschodniego graffiti trafiło do Europy Środkowej i Wschodniej. Wiadomo, że w Polsce pojawiło się już ono we wczesnych latach 90., choć jego historia jest bardzo słabo udokumentowana i opiera się na przekazach ustnych. Wiązało się to oczywiście z napływem zachodnich wzorców kultury, zarówno tych mainstreamowych, jak i undergroundowych, ale też łatwiejszym dostępem do farb. Należy zaznaczyć, że w okresie PRL także malowano po murach, ale były to jednak głównie hasła polityczne, choć nie tylko, dodatkowo bardzo ograniczone pod względem formy co wiązało się z brakiem odpowiednich artykułów malarskich w sklepach. Zresztą na początku lat 90. profesjonalne farby w aerozolu także nie były dostępne – malowano więc farbami nitro (a nie jak obecnie akrylowymi), które miały znacznie słabsze parametry, dłużej schły, co bardzo ograniczało możliwości twórcze, poza tym były też bardzo drogie.

W połowie minionej dekady graffiti istniało już we wszystkich większych miastach Polski, nie tylko w Warszawie i Szczecinie. Pojawia się prasa związana z nową subkulturą, w tym przede wszystkim „Brain Damage”, a także nieistniejący już „Ślizg” zajmujący się nie tylko tematyką graffiti, ale też deskorolką i hip-hopem, co w ogromnym stopniu wpłynęło na powstanie stereotypu tzw. skate'a (potocznie: „skejta”). Tak jak w przypadku Europy Zachodniej zdecydowana większość pieces utrzymana jest w stylu nowojorskim, a precyzując w konwencji *wild style*. Wraz ze wzrostem popularności hip-hopu na ulicach można zobaczyć coraz więcej wrzutów i tagów, graffiti są też coraz bardziej profesjonalne. Szczyt popularności graffiti i hip-hopu przypadł na przełom 2001 i 2002, po tym okresie „bombienie” nieco się zmniejszyło i utrzymuje się na mniej więcej stałym poziomie. Popularność zyskują inne dziedziny street artu, zwłaszcza szablony, których liczba znacząco wzrosła w ciągu ostatnich lat.

Materialy

Spray – a dokładniej farba w sprayu. Jest to najczęściej farba akrylowa, która ma tę właściwość, że szybko schnie, co ma niebagatelne znaczenie w przypadku bardziej złożonych projektów. Można też wykorzystać wałki do malowania, które pokrywają znacznie większą powierzchnię, ale i tak dąży się do tego, by wrzut sprawiał wrażenie namalowanego za pomocą farby w sprayu. Graffiti maluje się „z ręki”, tylko przy trudniejszych projektach wykorzystuje się szablony, by namalować detale, jednak nie jest to często praktykowane. Obecnie firmy związane ze sztuką graffiti produkują nie tylko farby w kilkuset barwach i kolorach, ale też oferują kilkadziesiąt specjalistycznych *capów*, czyli dysz. Część z nich zaprojektowano, by pokrywać wielkie powierzchnie w krótkim czasie (szerokość smugi sięga nawet 20 cm, idealnie więc służą do tworzenia wypełnień), są to tak zwane *fat caps*. Inne z kolei służą do malowania konturów. Jeszcze inne pozwalają uzyskać smugę farby o szerokości 0,5 cm, czyli taką, jaką można uzyskać, wykorzystując marker. Oprócz tego *capy* różnią się jeszcze ostrością granic smugi, co znów ma wpływ na efekt.

Marker – jest to po prostu gruby pisak, wodoodporny, służy przede wszystkim do wykonywania tagów. Pierwsze graffiti były tworzone właśnie za pomocą markerów. Można napełniać je wielokrotnie drogimi profesjonalnymi tuszami. W związku z tym writerzy opracowali sposób na zastąpienie wkładu do markera i często wlewają na przykład roztwór gencjany na spirytusie, którego koszt jest kilkukrotnie mniejszy.

Mop – to specjalne pisaki o bardzo szerokich, sięgających kilku centymetrów końcówkach. Nazwa najprawdopodobniej wzięła się od miękkości końcówki malującej lub wyglądu zużytego mopa-markera.

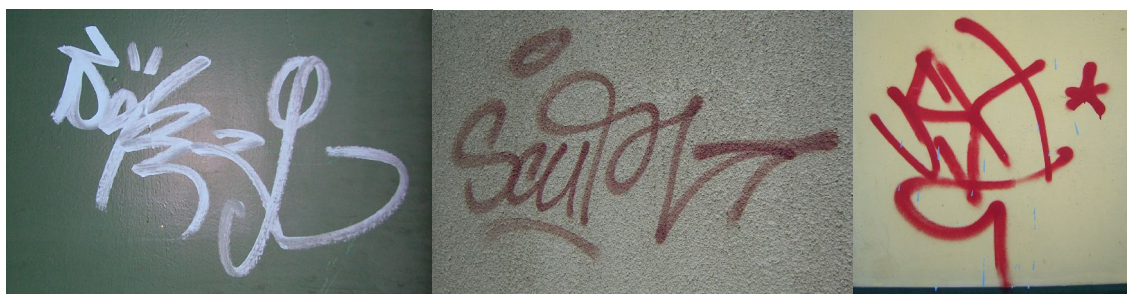
Pastopis – jest to kolejny wynalazek wpisujący się w idee DIY. Pastopis to marker wykonany z pasty do butów w płynie. Aby go zrobić, należy opróżnić pudełko po paście, a potem wlać do niego barwnik, w zasadzie dowolny, od w pełni profesjonalnych tuszy po gencjanę czy roztwory farb plakatowych na spirytusie. Jako ciekawostkę dodam, że na forach internetowych można znaleźć wątki poświęcone pastopisom – porównuje się na nich pasty do butów różnych firm, przedstawia wady i zalety, ocenia właściwości samej pasty jako tuszu (najlepsze tagi tworzy się podobno za pomocą pasty produkowanej przez pewną firmę z logiem ptaka-nielota). Są to domowej

roboty odpowiedniki mopów. Czymś pomiędzy mopem a szerokim markerem są pastopisy robione z... tamponów. Piszę o tym dlatego, że idea DIY jest bardzo silna, a na forach internetowych można znaleźć całkiem sporo przepisów na sprzęt służący do malowania lub ułatwiający malowanie. Mimo silnych wewnętrznych podziałów i napięć, idee dzielenia się informacjami wciąż są dobrze zakorzenione.

Rodzaje graffiti

Graffiti praktycznie nigdy nie powstaje spontanicznie – najczęściej jest wstępnie zaprojektowane przez writera lub całe crew. Writer rozrysowuje graffiti na kartce, zapamiętuje wzór, wstępne kontury, outlines, inlines, kolejność nakładania kolorów, cienie, highlighty i inne zdobienia – od tego wszystkiego zależy efekt. Graffitiarze przechowują swoje projekty w specjalnie do tego założonych zeszytach, tzw. *black books*.

Tag – podpis writera lub całego składu, czyli crew. Jest to najstarsza i najprostsza forma graficzna, tworzona za pomocą sprayu albo markera. Zwykle jednokolorowa. Już na poziomie tagu można rozpoznać styl artysty. Tagi bardzo rzadko tworzy się za pomocą szablonów, ale w środowisku writerów takie postępowanie jest uznawane za nieprofesjonalne. Przykładowe tagi:



Warto zwrócić uwagę na stałe motywy powstałe już w latach 70. XX wieku w Nowym Jorku, o których pisałem wcześniej, takich jak aureole, gwiazdki czy strzałki.

Wrzut – definicja wrzutu sprawia duże problemy. Wrzut, gdyby tłumaczyć to wprost, na Zachodzie oznacza przede wszystkim raczej prostą formę graficzną bardziej jednak złożoną od tagu. Można by bezpiecznie przyjąć, że *throw-up* pokrywa się z terminem srebro. Z drugiej strony w Polsce nie używa się takiego terminu jak *pieces* czy już w ogóle *masterpiece* oznaczającego złożony, wielokolorowy obraz. W takim wypadku często spotyka się użycie terminu wrzut. W języku polskim termin wrzut obejmuje więc

zarówno *pieces*, jak i *throw-ups*. Jest to najszersza kategoria graffiti, a wewnętrzna klasyfikacja wrzutów, np. na *burnery* czy *pieces* w dużym stopniu zależy od subiektywnej opinii innych writerów aniżeli obiektywnych czynników. Poniżej zamieszczam wrzuty o różnym stopniu złożoności:



Il. 10. Wrzut



Il. 11. Wrzut

Srebro – najprostszy, dwukolorowy wrzut składający się z ciemnego *outline* i jasnego wypełnienia. Nazwa wzięła się od srebrnej farby najczęściej używanej do wypełnienia graffiti. Zdarzają się srebra wypełnione kolorem białym. Najczęściej srebra są efektem tzw. nielegali i *hard core'ów* z tego względu, że tworzy się je najszybciej.



Il. 12. Imponującej wielkości „srebro”

Charakter – są to *pieces* przedstawiające twarze. Obraz może być utrzymany zarówno w stylu komiksowym, uproszczonym, jak i wręcz fotorealistycznym. Są to jedne z najtrudniejszych do namalowania wrzutów – wymagają nie tylko bardzo dobrego opanowania przejściami barw, ale też umiejętności zachowania proporcji twarzy.



Il. 13. Charaktery

Mural – jest to obraz wielkoformatowy, malowany na całej ścianie. Nazwa określa jedynie format, a nie pochodzenie – mural nie musi, choć oczywiście może, należeć do dziedziny graffiti. Najczęściej spotyka się murale komercyjne (jak w przypadku reklam PKO z okresu PRL), a te będące jednocześnie graffiti powstają w wyniku współpracy pomiędzy writerami a władzami lub przynajmniej właścicielami obiektu. Taka sytuacja miała miejsce podczas tworzenia murali w Krakowie,



Il. 14. Polityczny mural namalowany na domu w Irlandii Północnej

Łodzi czy największego murala w Polsce w Bydgoszczy. Najśłynniejszymi dziełami tego formatu są prawdopodobnie te stworzone w czasie konfliktu w Irlandii Północnej.

Graffiti 3D – bardzo ciekawy rodzaj wrzutów, który pojawił się stosunkowo niedawno, wykonywany zwykle na poziomych powierzchniach, najczęściej na chodnikach i deptakach. Wymaga niezwykle wyobraźni, umiejętności, zaplecza oraz czasu, z tego



Il. 15. Graffiti 3D, zwraca uwagę zakłócenie perspektywy

powodu zwykle wykonywane jest tylko za zgodą władz. Jest to graffiti trójwymiarowe, w którym punkt patrzenia jest stały, a z którego to punktu namalowany obraz wydaje się wklęsły lub wypukły względem powierzchni, na której został umieszczony.

Specjalnym rodzajem graffiti posiadającym osobną terminologię są te malowane na pociągach. Należą do nich poniżej wymienione.

Panel – jest to wrzut wykonany na burcie wagonu, sięgający od dolnej krawędzi do okien. Okna nie są zamalowywane.

Whole-car – graffiti wykonane na całym wagonie, w tym przypadku okna są częściowo lub w całości zamalowane. Specjalnym rodzajem whole-car jest wrzut typu top-to-bottom – polega on na zamalowaniu całej burty wagonu, włącznie z oknami, od jednej krawędzi bocznej do drugiej, od samego dna do samego sufitu.

Whole-train – najtrudniejsze do wykonania graffiti, bardzo rzadko już spotykane. O whole-train mówi się wtedy, gdy grupa writerów (dla osoby działającej w pojedynkę jest to zadanie niewykonalne) zamaluje cały skład pociągu, czyli od kilku do kilkunastu wagonów. Wykonywało się je tylko w czasie długiego postoju pociągu w yardzie.



Il. 16. Whole-train. Pociąg widoczny na zdjęciu został pomalowany celowo na potrzebny filmu. Obecnie praktycznie niemożliwe jest zobaczenie prawdziwego whole-train.

Należy zauważyć, że najwięcej pociągów malowano około 8–10 lat temu w czasie największej popularności graffiti, w tym czasie PKP, podobnie jak MTA dwie dekady wcześniej, wzmocniło ochronę. Obecnie wrzuty wykonywane na pociągach spotyka się bardzo rzadko.

Existencilism*

Szablon jest jedną z najstarszych technik malarskich, znana jest ona prawdopodobnie od 22 tys. lat¹⁵. Leżąca w Patagonii w Argentynie Cueva de las Manos, czyli Jaskinia Rąk, zawiera setki przykładów wczesnych szablonów – są to najczęściej pozytywy dłoni odbite na ścianach. Do ich wykonania użyto kościanej fajki, przez którą wydmuchiwano tusz na dłoń. Jaskinia ta stanowiła święte miejsce dla Indian z plemienia Tehuelcze. Nie wiadomo, w jakim celu powstały te odbicia – być może była to jakaś forma zachowywania pamięci zbiorowej? Oprócz rąk w jaskini można znaleźć jeszcze inne obrazy przedstawiające np. przebieg polowania. Wiek tych szablonów szacuje się na 9 do 13 tys. lat i są one jednym z najstarszych dowodów obecności człowieka na kontynencie południowoamerykańskim. W czasach starożytnych do produkcji szablonów wykorzystywano papirus, skórę, duże liście egzotycznych roślin takich jak bananowiec. Za pomocą szablonów ozdabiano zarówno, wnętrza, jak i zewnętrzne ściany piramid w Egipcie czy pomniki Buddy na Dalekim Wschodzie¹⁶. Do Europy technika ta trafiła wtórnie ze Wschodu, wykorzystywano ją później szeroko do tworzenia ornamentów domostw, jak i wewnątrz kościołów.

Wykorzystując ideę szablonu we Francji rozwinięto technikę zwaną *pochoir*. Przy użyciu wykonanych z metalu szablonów odbijano plakaty i inne motywy zdobnicze na przeróżnych materiałach. Technika ta dawała większe możliwości artystyczne niż zwykły szablon, głównie ze względu na sposób nakładania farby, ale była jednak bardzo droga, czaso- i pracochłonna. Z tych też powodów



Il. 17. Jeden z najstarszych przykładów wykorzystania techniki szablonu – Jaskinia Rąk w Argentynie

została wyparta przez intensywnie rozwijający się wynalazek sitodruku. W tym momencie szablony straciły na znaczeniu artystycznym, a przynajmniej przestały budzić zainteresowanie wśród artystów pozostających i tworzących w głównych nurtach sztuki. Stencile zaczęły odgrywać nową, często antysystemową rolę. Szablonów

* Śródtytuł jest jednocześnie tytułem książki autorstwa Banksy'ego.

używano w czasie drugiej wojny światowej, gdyż była to względnie najtańsza i najszybsza metoda pozostawiania haseł skierowanych przeciwko okupantowi. Z drugiej strony tą samą techniką posługiwali się też włoscy faszyci tworzący na murach wizerunki Mussoliniego, opatrzone podpisem *duce* (wł. wódz). Były również szeroko wykorzystywane przez ruchy kontrkulturowe na ulicach, przede wszystkim europejskich miast, zwłaszcza podczas zamieszek roku 1968 we Francji, jak i później w Meksyku.

Jednym z ojców nowoczesnego stencil artu jest Blek Le Rat, człowiek-legenda, o którym sam Banksy mówi: *za każdym razem, kiedy namalowałem coś w miarę oryginalnego, odkrywałem, że Blek Le Rat zrobił to samo, tyle że dwadzieścia lat wcześniej*¹⁷. Artysta ten najbardziej znany jest jako twórca stencili, ale w rzeczywistości miesza ze sobą techniki – jego prace to również, formalnie rzecz biorąc, stickery stworzone za pomocą szablonów. Blek Le Rat, którego prawdziwe personalia to Xavier Prou, tworzy głównie w Paryżu oraz w Nowym Jorku. Jest nie tylko twórcą stałych motywów obecnych w stencil artie rozwiniętych przez jego następców. Jest wręcz prekursorem stylu, który znalazł później wielu naśladowców. Postacie przez niego malowane często mają naturalne wymiary i zawierają wiele detali, co było pewnym *novum*, nikt przed nim w ten sposób nie tworzył. To także Blek Le Rat pierwszy malował szczury – stąd zresztą druga część jego pseudonimu – i to on nadał im



Il. 18. Banksy – Szczury



Il. 19. Banksy – Szczur



Il. 20. Miss.tic

symboliczny charakter głównych mieszkańców miast, który to koncept rozwinął później Banksy. Nie były jeszcze co prawda tak uczłowieczone jak u Brytyjczyka, ale to jego

szczury po raz pierwszy „biegały” po chodnikach, murkach czy ścianach Paryża. Francuz ten tworzył szablony i umieszczał je na paryskich ulicach już na początku lat 80. Blek wciąż pozostaje aktywnym twórcą.

Szablony to sztuka wybitnie europejska i z tego kontynentu wywodzą się najbardziej znani i wpływowi twórcy. Jef Aérosol, również Francuz i również rozpoczynający karierę we wczesnych latach 80., to kolejna ikona stencil artu. Tworzył szablony wpisujące się w nurt prześmiewczej krytyki społecznej i w dużym stopniu to on wpłynął na ich obecny charakter. Inną bardzo ważną postacią jest Francuzka¹⁸ Miss.tic tworząca szablony o tematyce kobiecej i feministycznej. Tworzy je zresztą do dziś i choć ma zapewnione stałe miejsce w galeriach sztuk to nadal nocami wymyka się z domu i pokrywa szablonami ulice Paryża.



Il. 21. Blek Le Rat – Szczury



Il. 22. Banksy – Szczur – anarchista

To jednak nie z Francji, a z Wielkiej Brytanii pochodzi najważniejszy obecnie twórca stencil artu. On sam, a zwłaszcza jego artystyczny pseudonim, stał się nie tyle już ikoną sztuki szablonu co wręcz jego synonimem. Nie ma chyba nikogo, kto nie znałby Banksy'ego, a przynajmniej choć raz nie widziałby jego prac. Do dziś nie ustalono jego tożsamości, wiadomo jedynie, że ma około 35 lat i najprawdopodobniej pochodzi z Bristolu. W swoich pracach porusza bardzo wiele tematów, od totalnej inwigilacji obecnej w Wielkiej Brytanii przez nieudolność pomocy humanitarnej po absurdy hiperkonsumpcjonistycznych społeczeństw. Tworzy na całym świecie, choć najbardziej znany jest z szablonów wykpiwających angielskie symbole kojarzone ze sprawowaniem władzy i kontroli, czyli policjantów – bobbych, strażników stojących

przed Buckingham Palace czy wreszcie samą królową Elżbietę II. Innym bardzo znanym choć jednorazowym happeningiem są murale wykonane na murze oddzielającym terytorium Autonomii Palestyńskiej od Izraela. Banksy rozwinął też pomysł Bleka i umieszcza wszędzie szczury parające się różnymi zajęciami – część prowadzi działalność dywersyjno-wywrotową, część jest odbiciem klasy średniej, a jeszcze inne zajmują się sztuką. Jego dzieła obecnie warte są fortuny, choć on sam odnosi się do tego z wielkim dystansem. Gdy w roku 2007 wystawiono kilka jego prac i sprzedano za prawie 200 tys. funtów, Banksy stworzył kolejną grafikę. Przedstawiała ona licytację obrazu, który składał się tylko z jednego zdania: *Nie mogę uwierzyć, durnie, że kupujecie to gówno.*



Il. 23. Banksy – Aukcja

Niezwykły charakter szablonów

Nowoczesny miejski szablon to sztuka kompromisu pomiędzy czytelnością a artystycznością. Szablony stoją przez to w niemalże całkowitej opozycji do graffiti. Przechodząc na poziom rozważań o street artcie i przypominając sobie typologię zaproponowaną przez Boda Balaźsa, można zauważyć, że są one wręcz idealną ilustracją graffiti¹⁹ typu europejskiego, to znaczy samoświadomego i zaangażowanego w kwestie polityczne i społeczne. Można wskazać jeszcze inne różnice – od *stricte* formalnych po subkulturowe. Szablony zwykle są uproszczone pod względem formy, zarówno na poziomie artystycznym, jak i merytorycznym. Przykładowo twarz składa

się jedynie z powierzchni ciemnej, stanowiącej cienie, jak i jasnej, często nawet niewypełnionej farbą, a jedynie będącej rzeczywistym kolorem ściany, na której szablon został umieszczony. To świadomie wybrane przez twórcę formalne ograniczenie szablonu nie sprawia jednak, że informacja zawarta w szablonie jest ograniczona. Wręcz przeciwnie, przekaz jest przez to znacznie mocniejszy. Odbiorca nie jest atakowany feerią barw i nie musi przebijać się przez zawłość wzorów. Nie musi też być odbiorcą wysoce kompetentnym, zaznajomionym z kodem stylów graffiti. Forma dla street artu jest bardzo ważna, zarówno pierwotnie, jak i wtórnie wpływa na subkultury tworzące graffiti. Prosta, otwarta forma szablonów jest zarówno celem, jak i przyczyną otwartości i dostępności merytorycznej tychże szablonów. Twórcom szablonów zależy na tym, by być rozumianym przez odbiorców, by docierać do jak największej ich liczby. W przypadku graffiti sytuacja wygląda zupełnie odwrotnie – mniej lub bardziej świadoma ewolucja stylów doprowadziła do sytuacji, w której przekaz został bardzo ograniczony. Graffiti najczęściej jest autotematyczne. Po drugie, nawet jeżeli graffiti zawiera bardziej rozbudowaną informację, to i tak jest ona niedostępna dla przeciętnego odbiorcy. Co ważniejsze, witerzy tworzący graffiti są zupełnie świadomi takiego stanu rzeczy i dalej konsekwentnie tworzą w ten sposób. Moim zdaniem jest to niezwykle zjawisko, które rzutuje na całą rzeczywistość street artu. Nie potrafię jednak odpowiedzieć, na pytanie, czy przyczyna formalna, znów odnosząc się do podziału dokonanego przez Arystotelesa, jest jednocześnie czymś w rodzaju pierwszej przyczyny sprawczej, czy może jest raczej czymś w rodzaju wstęgi Mobiusa – wciąż i wciąż odtwarzanej rzeczywistości.



Il. 24. Destroy military base



Il. 25. Destroy military base

Zarówno graffiti, jak i szablony są silnie powiązane z przestrzenią, na jakiej się znajdują. Znow jednak należy zauważyć, że motywacje ich twórców są różne. Graffiti, w najczęściej spotykanej formie (mam na myśli srebro) jest formą manifestacji siły, informacją „tu byłem”, formą zawłaszczenia terenu, a przynajmniej zamalowanej powierzchni. Szablony rzadko kiedy są tworzone w tym celu, znacznie częściej są komentarzem, uzupełnieniem do wizualnej rzeczywistości. Często nabierają sensu dopiero po umieszczeniu ich na konkretnym budynku, przykładem jest sfotografowany przeze mnie stencil „DESTROY MILITARY BASE” namalowany na murze stojącym wokół jednostki wojskowej. Szablon ten wpisuje się w wojskową symbolikę, stanowi wyobrażenie słynnych „czerwonych guzików”, za pomocą których dokonuje się odpalenia rakiet z głowicami atomowymi. Należy zauważyć, że sam szablon (przez chwilę rozpatrywany jako matryca, ewentualnie obraz pozbawiony kontekstu) niosłby znacznie mniej informacji. Jednakże w momencie, w którym umieszczono go na murze jednostki wojskowej, jego przekaz został wzmocniony na zasadzie synergii. Nie tylko łatwiej jest pojąć jego pacyfistyczny charakter, ale stał się też rodzajem złośliwego komentarza wykorzystującego elementy kultury militarnej przeciwko niej samej. Jest to kolejna, moim zdaniem niezwykła, cecha stencili wiążąca się z ich historycznym wykorzystaniem. W XX wieku szablony były wykorzystywane przez instytucje o charakterze policyjno-militarno-porządkowym. Chyba wszystkim znane są bezosobowe równoważniki zdania o charakterze nakazów, zakazów i rozkazów. NIE PALIĆ. ZAKAZ FOTOGRAFOWANIA. PRZEJŚCIE SUROWO WZBRONIONE. TU WOLNO PALIĆ. ZAKAZ GRY W PIŁKĘ. NIE DOTYKAĆ, URZĄDZENIE ELEKTRYCZNE. Bardzo prosty krój liter potęguje jeszcze efekt zdehumanizowania. Zdaję sobie sprawę z tego, że zarówno prosty tekst, jak i prosta forma wynikała najprawdopodobniej tylko z powodów praktycznych – im prostsza czcionka, tym łatwiej te litery wyciąć – ale ostatecznie budzi to jak najbardziej negatywne wrażenie. Nakazy i zakazy utrzymane w tej formie, nieopatrzane podpisem autora, wpisują się w ideę nowoczesnego Porządku i, można by rzec, są przedsionkiem Panopticonu zaprojektowanego przez Jeremy'ego Bentham'a. Odbiorca tych treści zdaje się niczym postawiony przed niewidzialnym policjantem i jest zmuszony im się podporządkować pod groźbą kary. Moim zdaniem sytuacja ta wytwarza pewne mechanizmy polegające na bezrefleksyjnym stosowaniu się do poleceń wypisanych na ścianach. I te

mechanizmy są świetnie wykorzystywane przez twórców szablonów. Treści o charakterze nakazów i zakazów są, jak powiedziałem, anonimowe. Napisane są prostym krojem. Te dwie cechy sprawiają, że są one pozbawione indywidualnego charakteru, co z jednej strony wzmacnia przekaz, z drugiej jednak umożliwia... podrobienie ich. Artyści podszywają się pod służby porządkowe. Wykorzystują mechanizmy oraz narzędzia kontroli służące do utrzymywania Porządku przeciwko Porządkowi.

Czasem te akcje o charakterze dywersyjnym mają na celu tylko skłonienie do refleksji ewentualnego odbiorcy – podejrzewam, że taki właśnie cel przyświecał autorowi szablonu o treści **ZAKAZ PATRZENIA NA NAPISY NA ŚCIANACH**. Stencil ten ma trzy wymiary – pierwszy, powierzchniowy, który jest odczytywany wprost i na tym poziomie jest tylko kolejnym zakazem. Na drugim poziomie szablon ten

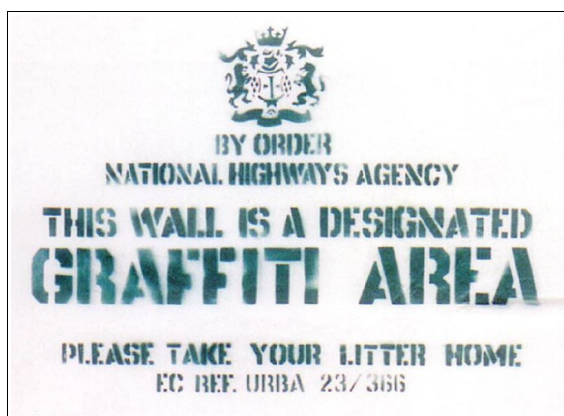


II. 26. **ZAKAZ PATRZENIA NA
NAPISY NA ŚCIANACH**

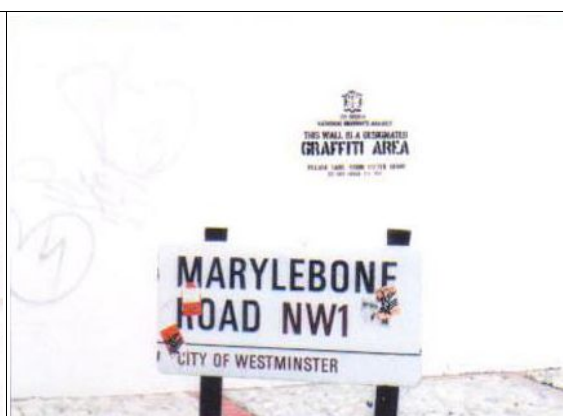
jest autoparodią – jest przecież skierowany także przeciwko samemu sobie. Stanowi swoisty paradoks kłamcy: skąd odbiorca ma wiedzieć o zakazie patrzenia na napisy na ścianie, jak nie z zakazu będącego przecież napisem na ścianie? Te rozważania pozwalają przejść na trzeci poziom szablonu, mianowicie chodzi o pytanie o sensowność zakazów jako takich i przede wszystkim o źródło ich legitymizacji. Stencil skłania odbiorcę do refleksji na temat pochodzenia zakazów i nakazów, a także każe się zastanowić, ile z nich, do których odbiorca się w swoim życiu zastosował, zostało narzuconych przez legalną władzę, a ile było tylko czyimiś żartami.

Jeszcze lepszym przykładem takiego działania jest akcja przeprowadzona przez Banksy'ego. Artysta spreparował szablon ustanawiający strefę przeznaczoną do „legalnego” tworzenia graffiti. Stencil ten zawierał takie elementy jak nazwę organizacji, jej emblemat, a przede wszystkim przekazywał informację, że dana ściana została wyznaczona pod graffiti, z jednoczesnym zastrzeżeniem, że writerzy mają po sobie posprzątać. Aby jeszcze bardziej uwiarygodnić komunikat, Banksy dodał fikcyjny numer rozporządzenia, zapisany oczywiście na wzór dokumentu urzędowego. Na efekty nie trzeba było długo czekać – po dwóch tygodniach cała ściana była pokryta bardzo

rozbudowanym graffiti. W prawdziwość zezwolenia uwierzyli nie tylko writerzy tworzący graffiti, ale też zwykli obywatele, którzy nie niepokoiли graffitiarzy w trakcie tworzenia²⁰. Co więcej, jak wynika z e-maila wysłanego przez jednego z writerów, ci sami obywatele stwierdzili, że pomysł pomalowania tej ściany jest dobry.



Il. 27. Banksy – „Oficjalny” szablon zezwalający na pomalowanie ściany



Il. 28. Akcja dywersyjna – dzień 1

Akcja Banksy'ego daje jeszcze więcej powodów do przemyśleń. Nie tylko podaje w wątpliwość źródła legitymizacji publicznych komunikatów porządkowych. Oprócz tego otwiera zupełnie nową perspektywę przy rozpatrywaniu źródła niechęci do graffiti czy street artu w ogólności. Mam wrażenie, że owa niechęć nie wynika tylko, jak twierdzą mainstreamowe media, z niechęci wobec aktów wandalizmu, czyli niszczenia mienia publicznego i prywatnego. Skłaniam się raczej ku hipotezie, że owa niechęć wynika raczej ze świadomości i poczucia braku kontroli, nie tyle nawet indywidualnej czy osobistej, co kontroli systemowej. Postronni odbiorcy graffiti byli skłonni zaakceptować pojawiające się w błyskawicznym tempie wrzuty na ścianie tylko z powodu ich „legalności” opartej na fałszywym przecież pozwoleniu.



Il. 29. Akcja dywersyjna – dzień 15

Stwierdzam, że szablony mają w sobie pewną magiczną niemalże moc – pozwalają kontrolować ludzi i sprawiają, że zachowania zazwyczaj nieaprobowane stają się akceptowane. Moc ta podobna jest do „magii pieczętki” – zjawiska występującego w silnie zbiurokratyzowanych społeczeństwach, polegającego na nadawaniu niezwyklej mocy sprawczej kawałkowi gumy. Z drugiej strony, jak wykazałem, szablony mogą

podważać ten porządek – są niczym agenci dywersji, którzy mylą tropy, przekazują fałszywe informacje i odwracają znaki drogowe. To wszystko sprawia, że, według mnie, szablon jest jedną z najciekawszych, jeśli nie najciekawszą, form street artu.

Kwestie techniczne

Jak napisałem, szablon jest techniką prostą pod względem formy. Jest także techniką bardzo szybką i to zarówno jeśli chodzi o samo namalowanie obrazu na ścianie, jak i przygotowanie matrycy.



Il. 30. Tworzenie szablonu.
Wybór motywu



Il. 31. Desaturacja i
przerobienie motywu
źródłowego

Szablony można projektować od podstaw i ręcznie kreślić wzór, ale obecnie w tym celu najczęściej korzysta się z programów graficznych. Komputer, zwłaszcza z dostępem do Internetu, jest niezwykle pomocą, gdyż, po pierwsze, pozwala na nieskończoną ilość poprawek, pozwala też na całościową manipulację „ciężarem” szablonu. Piszac ciężar, mam na myśli stosunek zaplanowanych przestrzeni wyciętych do przestrzeni pustych, przy czym im sztywniejszy i mniej nasiąkliwy materiał, z którego wykonana zostanie matryca, tym ciężar może być większy. Bardzo ważne są też łączenia poszczególnych fragmentów z ramą szablonu i dobranie odpowiedniej ich szerokości, tak aby szablon zachował przynajmniej względną sztywność.

Programy graficzne często mają zaimplementowane funkcje desaturacji oraz

progowania – ta pierwsza służy do odbarwiania obrazów, tak by uzyskać np. zdjęcie w skali szarości. Druga natomiast pozwala na takie upraszczanie wizualne obrazu, dzięki któremu można wyeksponować interesujące detale. Jest to trudna operacja i wymaga sporego wyczucia w balansowaniu pomiędzy czytelnością a walorami estetycznymi pracy. Po tych zabiegach otrzymuje się dwukolorową czarno-białą grafikę. Po drugie, komputer z dostępem do Sieci jest także użytecznym źródłem wzorców – szablon, czerpiąc także z tradycji popartu, w dużej części opiera się na przerabianiu motywów kultury masowej i nie tylko.

Matrycę najczęściej wykonuje się z grubej tektury lub kartonu – jest to tani materiał, a wycinanie w nim wzoru nie sprawia większego problemu. Jest to jednak materiał o kiepskich właściwościach fizycznych – nasiąka farbą, przez co znacznie skraca się czytelność oraz żywotność szablonu. Przy większych projektach kartonowe matryce mogą być wręcz matrycami jednorazowego użytku. Writery radzą sobie z tym problemem, laminując uprzednio wydrukowaną grafikę. Innym sposobem jest wykorzystywanie starych zdjęć rentgenowskich dostępnych w różnych formatach. Szablony w założeniu służą do wielokrotnego odbijania danego wzoru, nie jest to jednak regułą. Przy większych grafikach writery korzystają z matryc wydrukowanych na papierze samoprzylepnym – dzięki temu artysta może skoncentrować się na prawidłowym rozprowadzeniu farby, co ma ogromne znaczenie dla czytelności oraz artystycznej



Il. 32. Progowanie



Il. 33. Wycięty szablon



Il. 34. Efekt

efektywności szablonu. Tego typu matryce nigdy nie przetrwają więcej niż jedno malowanie, ale za to ściśle przylegający do ściany szablon sprawia, że nasprejowana grafika jest ostra, a nie rozmazana. Nie ma też ryzyka przesunięcia fragmentów obrazu względem siebie, zarówno na poziomie jednej, jak i wielu warstw. Większa kontrola nad szablonem pozwala też przynajmniej częściowo na



uniknięcie innego nagminnego błędu zwanego *oversprayem*. Overspray powstaje wtedy, gdy farba zostaje rozpylona poza granice szablonu i choć nie wpływa to w żaden sposób na czytelność przekazu, to jednak sprawia, że dzieła takie są oceniane niżej. W czasie samego malowania wykorzystuje się praktycznie te same materiały co przy graffiti, czyli farbę w sprayu lub rzadziej wałek malarski.

Il. 35. GrunVald – szablon wykonany w Polsce pochodzący z okresu okupacji niemieckiej – zwraca uwagę powiększone „V” symbolizujące zwycięstwo

Tematyka

W przypadku szablonów znacznie trudniej jest nakreślić jakąś ostateczną linię demarkacyjną pomiędzy typami. Bardzo rzadko spotykane są typy „czyste”, tzn. szablony *stricte* artystyczne lub szablony tylko „zaangażowane” o tematyce polityczno-społecznej. Niemniej sędzę, że podstawowy podział oparty na tematyce jest najbardziej uzasadniony.

Stencile artystyczne

Szablony o treściach artystycznych całymi garściami czerpią z tradycji popartu i jego klasyków w rodzaju Andy'ego Warhola czy Roya Lichtensteina. Wiąże się to nie tylko z faktem łączenia tej techniki z tym trendem artystycznym, ale też z charakterem i ograniczeniami samej techniki. Szablon operuje tylko pełnym światłem i pełnym cieniem – cieniowanie, półcienie, łagodne przejścia tonalne są mu nieznane. Prawdopodobnie z powodu tych ograniczeń, a także mimo wszystko znacznie



Il. 36. Dziewczyna



Il. 37. Sztuka łączy, polityka dzieli



Il. 38. For art



Il. 39. She was nothing without her public

silniejszych tradycji antysystemowych, stencil artystyczny są rzadziej spotykane. Jednakże nawet w przypadku grafik z tej kategorii polityczno-społeczna samoświadomość dzieła jest znacznie większa niż w przypadku innych dziedzin, nie tylko street artu, ale sztuki w ogóle.

Stencile zaangażowane

Stanowią większość szablonów spotykanych na ulicach. Zwykle są prostsze graficznie, choć nie jest to regułą. Techniki tej używają nie tylko twórcy związani z tradycyjnie rozumianą lewicową orientacją polityczną, ale także ich ideologiczni przeciwnicy. W

obrębie tych grup warto zauważyć podział na stencille kreowane przez jednostki, jak i przez grupy społeczne, gdyż w efekcie szablonów te znacząco różnią się od siebie. Te pierwsze, pomimo poruszania kwestii społeczno-politycznych, wykazują znamiona twórczego zindywidualizowania. Drugie natomiast są szablonami w podwójnym znaczeniu – nie tylko wykorzystują tę technikę, ale w większej części korzystają z popularnych wzorców przesyłanych pomiędzy członkami organizacji. Przykładowo, szablon opierający się na schemacie „GOOD NIGHT...” można spotkać nie tylko w całym Toruniu, ale też w Bydgoszczy, Poznaniu, Warszawie, Gdańsku czy

Krakowie. Można go spotkać także poza granicami Polski, gdyż jest powszechnie wykorzystywany zarówno przez członków Antify, jak i przez członków organizacji



Il. 40. Banksy – Na co się gapisz?



Il. 41. Kapitalizm



Il. 42. Tylko durny idzie do urny



Il. 43. Okolicznościowy szablon warszawskiej Antify wykonany w Toruniu

nacjonalistycznych, faszystowskich, rasistowskich i neonazistowskich. Ciekawostką jest obecność w tym zestawieniu Antify, ale nie ma tu błędu. Na ulicach można zobaczyć szablony GOOD NIGHT LEFT SIDE i GOOD NIGHT RED SIDE tworzone przez członków grup określających się jako prawicowe²¹, jak i GOOD NIGHT RIGHT SIDE oraz GOOD NIGHT WHITE PRIDE malowane przez członków Antify i organizacji jej podobnych. Ten sam schemat jest także popularnym motywem stickerów.

W przeciwieństwie do sticker artu nie spotkałem też nigdzie stencili o treści sportowej lub politycznej, przy czym mam tu na myśli politykę sprowadzającą się do sprawowania kontroli oficjalnymi kanałami władzy. Spotykane są natomiast szablony komercyjne wpisujące się w filozofię marketingu partyzanckiego.



Il. 44. Cracow-life.com

Stickery

Kolejną i ostatnią już dziedziną sztuki ulicy są stickery, zwane też czasem vlepkami, choć trzeba zaznaczyć, że sticker jest pojęciem znacznie szerszym. Praktycznie jedyną cechą wspólną wszystkich stickerów jest tylko sposób ich umieszczenia, pozostałe cechy, takie jak: temat, technika tworzenia czy nawet samo tworzywo, są całkowicie dowolne. Jest to zdecydowanie najbardziej otwarta forma street artu.

Stickery to akcydensy, których historia jest bardzo mocno związana z inną, od dawna już oficjalnie uznaną dziedziną sztuki, jaką jest plakat. Wróćmy zatem do samych początków tegoż zjawiska. W roku 1796 (według innych źródeł był to rok

1798) Alois Senefelder, niemiecki grafik, wpadł na pomysł powielania obrazów. Użył do tego wapienia, a konkretnie łupków wapiennych, wydobywanych w regionie, który w tym okresie zamieszkiwał. Odpowiednio przygotowany kamień był negatywem obrazu, który chciano odbijać. Technika ta szybko zyskała popularność – wykorzystywano ją na przykład przy ozdabianiu książek ilustracjami. Litografia była niemalże tak samo rewolucyjnym odkryciem jak wynalazek druku dokonany 350 lat wcześniej przez Gutenberga. Czterdzieści lat później, Godefroy Engelmann rozwinął pomysł Senefeldera, opracowując metodę druku kolorowego, czyli chromolitografię. To jeszcze bardziej rozszerzyło możliwości artystycznego wykorzystania tej techniki. Wtedy też powstaje szkoła nowoczesnego plakatu z jej najsłynniejszymi przedstawicielami w postaci Henriego de Toulouse-Lautreca czy Julesa Chéreta, a plakat artystyczny podbija Europę. Na początku XX wieku dokonano kolejnego ulepszenia, choć tym razem stało się to zupełnie przypadkiem. W roku 1903 nieuwważny operator maszyny drukującej nie usunął gumy znajdującej się pomiędzy arkuszem papieru a miedzianym negatywem. Dzięki temu odkryto, że matryca obciążona gumą lepiej przylega do papieru, przez co daje w efekcie dokładniejszy obraz. Co ważne, obniża to koszty druku, ponieważ miedziany wzorec nie zużywa się już tak szybko. Tę nową technikę nazwano drukiem offsetowym. Początek XX wieku to świetny czas dla twórców plakatu: w Europie Brytyjczycy James Pryde i William Nicholson przypominają o sztuce drzeworytu – technice znanej od starożytności, a rozwiniętej w późnym średniowieczu. Ich dzieła miały wielkie znaczenie dla tej wciąż dość młodej dyscypliny sztuki. Stickery z kolei zaistniały dzięki odkryciu Stanton Avery'ego – w roku 1935 odkrył sposób wytwarzania materiałów samoprzylepnych. Jednak jego wynalazek został doceniony przez artystów znacznie później.

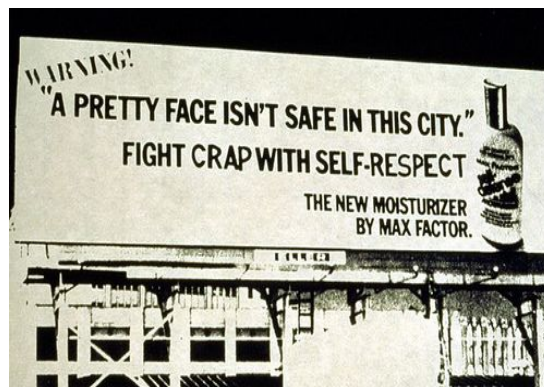
Patrząc na historię XX wieku, można zauważyć, że to jednak przede wszystkim agencje reklamowe, a nie indywidualni artyści, wpłynęły na rozwój i popularność plakatu²². W czasie gospodarczego boomu za prezydentury Eisenhowera wielkoformatowe plakaty upowszechniły się już do tego stopnia, że zaczęły być problemem. Naklejano je, często bez zezwoleń, na terenach prywatnych. By przeciwdziałać temu zjawisku, stawiano coraz więcej billboardów, aż osiągnięto obecny poziom zawłaszczenia przestrzeni publicznej przez reklamy. Piszę o tym, ponieważ te mainstreamowe „legalne” działania miały i mają ogromny wpływ na powstanie i

charakter ruchów kontrkulturowych, w tym na rozwój samych stickerów, które początkowo nie miały jeszcze (samo)świadomości adbustingu/subvertisingu, a były raczej spontaniczną reakcją artystów.

Poszukując artystycznych (a nie tylko technicznych czy formalnych) korzeni stickerów, a zwłaszcza vlepek w takiej formie, w jakiej pojawiły się w Polsce w drugiej połowie lat 90., trzeba wspomnieć o dadaizmie²³. To właśnie dadaści postulowali całkowitą wolność tworzenia, sztukę niezależną od nikogo i niczego. Ruch ten umarł tak nagle, jak się pojawił, zostawił jednak trwały ślad w filozofii sztuki. W niecałe pół wieku później konceptualiści, duchowi spadkobiercy dadaistów, tworzyli kolejne manifesty dotyczące sztuki. Taką postacią był na przykład Joseph Kosuth. Celem sztuki nie miało być dzieło jako takie, tylko sam akt tworzenia. W następnej dekadzie w San Francisco powstał Suicide Club²⁴ – tajemnicza organizacja założona przez czwórkę przyjaciół. Ich działalność można określić jako antykonsumencki paraterroryzm o podłożu artystycznym. Jeden z założycieli, Gary Warne, również pisał manifesty, w tym najważniejszy, jakim jest „Ewolucja w chaos”²⁵, które przewrotnie są „zasadami chaosu”. Ta organizacja, choć zakończyła działalność w roku 1983 po śmierci Warne'a, jest ważna także dlatego, że dała początek Cacophonic Society, a także Frontowi Wyzwolenia Billboardów (The Billboard Liberation Front) – to właśnie z Suicide Club wywodzą się Jack Napier i Irving Glikk. Warto odnotować, że to oni, jeszcze jako członkowie tajnego, choć całkowicie otwartego, stowarzyszenia przeprowadzili prawdopodobnie pierwszą, a na pewno jedną z najważniejszych akcji subvertisingowych. W roku 1977 zmienili treść reklamy produktu firmy Max Factor²⁶. Pierwotnie hasło reklamowe brzmiało: *Warning! A pretty face isn't safe in the city: fight*



Il. 45. Zmodyfikowana reklama Max Factor



Il. 46. Zmodyfikowana reklama Max Factor

back with Self Defense, the New Mouisturizer by Max Faxter. Po akcji wydźwięk „reklamy” był zupełnie inny, co widać na zdjęciach²⁷.

Równolegle na ulicach działali późni konceptualiści tacy jak Jenny Holzer czy Barbara Kruger – bombardowali oni widzów krytycznymi hasłami umieszczanymi na billboardach, elektronicznych tablicach, a także naklejanych na budkach telefonicznych czy słupach ogłoszeniowych. Lata 70. to też eksplozja graffiti w Nowym Jorku. Nie wszyscy twórcy jednak tworzyli tylko za pomocą sprayu – ten czas to także początek stickerów dokładnie street artowych. Działo się tak z dwóch powodów – po pierwsze, w roku 1972 miasto podjęło wstępne kroki mające ukrócić działalność writerów, a przyklejenie stickera wykonanego w domu zajmowało mniej czasu i było mniej ryzykowne od wykonania tagu na ścianie. Z drugiej strony, w tym czasie plakat stanowił już w pełni dojrzałą formę, a raczkujące dopiero graffiti było dość prymitywne, przez co naklejka wydawała się bardziej atrakcyjna z twórczego punktu widzenia. Stickers wykonywano samodzielnie, jednakże problem stanowił klej. Wyeliminowano go, wykorzystując naklejki pocztowe używane do wypisywania adresu nadawcy i adresata, które dostępne były za darmo i w hurtowych ilościach. Naklejki te gwarantowały najbezpieczniejszy i najszybszy sposób umieszczenia taga na ulicy, do dziś zresztą praktykowany. Podobną funkcję spełniały naklejki rozdawane na grupach wsparcia – writerzy masowo rozklejali tagi umieszczone na karteczkach „Hello, my name is”, notabene wymyślone i drukowane przez firmę Stantona Avery'ego, o którym wspomniałem wcześniej. Ten sticker przyjął się do tego stopnia, że jest rozklejany na całym świecie, a co jeszcze ciekawsze w niemal identycznej formie jest drukowany



Il. 47. „Hello, my name is” – zdjęcie wykonane w Poznaniu; zwraca uwagę szczególnie złożony krój liter



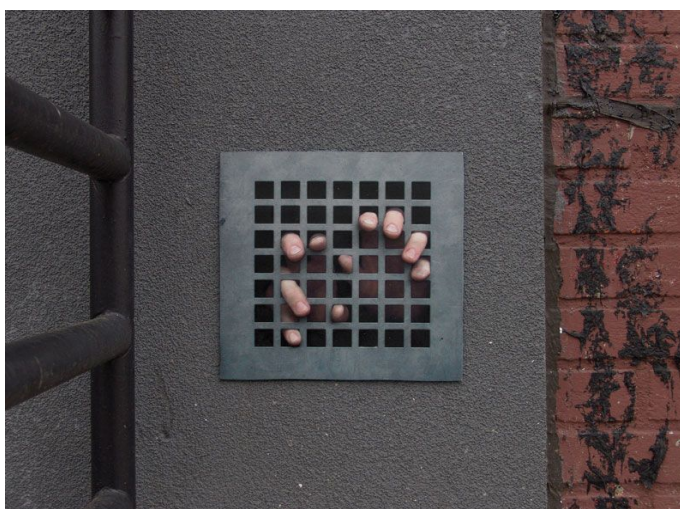
Il. 48. „Hello, my name is” jako tag

przez profesjonalne firmy związane z graffiti, takie jak na przykład producent farb w sprayu Montana. Oprócz tego w Internecie znajdziemy strony, na których można niemalże dowolnie zaprojektować i zamówić własne stickery utrzymywane w tej konwencji.



Il. 49. Dan Witz – Koliber (1979)

Opisując historię stickerów, nie sposób nie wspomnieć o takich artystach jak Dan Witz czy Blek Le Rat. Ten pierwszy zaczął tworzyć pod koniec lat 70., wtedy to namalował ponad czterdzieści kolibrów w Nowym Jorku i, choć jak wspomina, nigdy nie spotkały go represje z powodu tego, co robi²⁸, to jednak wkrótce przerzucił się na stickery. Były one bardzo nietypowe, wykorzystujące najróżniejsze materiały, począwszy od papieru, a na metalu kończąc.



Il. 50. Dan Witz – z serii „Kilroy” (2008)



Il. 51. Dan Witz – Postać w kapturze (1994)

Następną kluczową postacią jest Shepard Fairey – twórca jednego z najbardziej znanych na świecie wzorów, który można określić mianem memu²⁹. Chodzi o ikonę pt. „André the Giant”. André, zawodnik amerykańskich zapasów – wrestlingu – o korzeniach polskich i węgierskich był bardzo rozpoznawalny. Mierzył aż 213 cm i był potężnej budowy ciała. Pod koniec lat 80. Fairey, który już wcześniej tworzył punkowe stickery, wykorzystał wizerunek Andrégo do stworzenia kolejnego dzieła. Nowy szablon przyjął się błyskawicznie, był powielany przez wielu writerów, a szacuje się, że do teraz na świecie pojawiło się ponad 400 tys. obrazów oraz wariacji na ten temat³⁰.



Il. 52. Oryginalny wzór



Il. 53. Hope



Il. 54. Obey The Giant

Sam Fairley wysyłał zresztą setki naklejek własnej produkcji do swoich przyjaciół i znajomych. On też rozpropagował kontrukulturowe, czy może przede wszystkim antyautorytarne hasło „Obey the Giant”, z czasem skrócone do prostu „obey” wziętego zresztą z amerykańskiego filmu z roku 1988 pt. *Oni żyją*. Pewnym paradoksem jest fakt, że ten sam artysta jest autorem plakatu wyborczego „Hope” Baracka Obamy.

Innymi bardzo popularnymi twórcami okresu pierwszej połowy lat 90. byli Cost i Revs. Duet ten tworzył bardzo proste stickery, w przeważającej części były to ograniczone w formie plakaty składające się z ze zdań lub równoważników zdań. Ich cecha charakterystyczna to surowy, pozbawiony ozdobników, lapidarny styl – były to tylko czarne litery wydrukowane na białej karcie. W 1994 Adam Cost został aresztowany za wandalizm, przez co Revs dosłownie zszedł do podziemia. W tym okresie w tunelach



Il. 55. Stalowy „tag” autorstwa Revsa



Il. 56. Pamiętnik Revsa pisany w nowojorskim metrze

kolei miejskiej stworzył publicznie dostępny dziennik umieszczony na ścianach metra,

zawierający oprócz przemysłów autora tak charakterystyczne elementy jak datę stworzenia wpisu czy nawet numer strony. Nie było to jednak ostatnie słowo tego twórcy. Po kilku latach na ulicach zaczęły pojawiać się wycięte w metalu napisy, przyklejane do murów, chodników, rur – były to metalowe tagi Revsa, który zupełnie zmienił swój sposób tworzenia. Skrajnie proste plakaty zamienił na metalowe rzeźby (*de facto* wciąż wpisujące się w kategorię stickerów).



Il. 57. Twórczość Costa i Revsa

Ostatnim z wielkich, którego chcę opisać, zanim przejdę do polskiej części historii stickerów, jest wspomniany już Blek Le Rat. Dla niego sticker jest tylko środkiem – nie tyle chodziło o świadomą kontynuację sztuki plakatu, co o bezpieczeństwo. Po tym, jak został aresztowany w roku 1991 za wandalizm, poszukiwał techniki, która zapewni utrzymanie pewnego artystycznego poziomu, a jednocześnie jest szybsza w wykonaniu, przez co mniej ryzykowna. Jednym z jego bardziej znanych projektów wykonanych tą techniką jest sticker, przedstawiający żołnierza armii amerykańskiej umieszczony na byłym przejściu granicznym pomiędzy strefami okupacyjnymi Berlina, powszechnie znanym jako *Checkpoint Charlie*. Obecnie, ten pięćdziesięciosiedmioletni artysta znów wrócił do „czystych” szablonów.



Il. 58. Blek Le Rat – *Checkpoint Charlie*

Przenieśmy się teraz na grunt polski. W roku 1996 użytkownicy Zarządu Transportu Miejskiego w Warszawie mogli zobaczyć pierwsze vleпки. Gwoli ścisłości,

były one widoczne dla jadących z tyłu, gdyż jak pisze Jarosław Jot-Drużycki „przód zarezerwowany jest dla instytucji (szofer), a dodatkowo okupowany przez gerontów (stateczni obywatele, emeryci, etc.) [...] słowem przód (w odróżnieniu od tyłu) zapewnia bezpieczeństwo. [...] Tył symbolizuje bycie „na skraju”, poza „obcym” światem”. Vlepek nie należy mylić ze stickerami, jest to tylko jeden z jego rodzajów. Pierwsze vleпки były tylko monochromatycznymi karteczkami zawierającymi tekst, ewentualnie odręcznie wykonany rysunek. Jot-Drużycki pisze „[vlepka] jest niewielka (od 2 do 6 cm²), wydrukowana na komputerze, skserowana bądź przepisana ręcznie”³¹. Obecnie ta definicja już się nieco zdezaktualizowała, ale przytaczam ją ze względu na to, że zawarta była w artykule, który był jednym z pierwszych zajmujących się tą tematyką. Podobnie jak graffiti, tak i stickery, wkrótce pojawiły się w innych dużych, a potem i mniejszych miastach Polski. Pierwsze vleпки były zdecydowanie bardziej liryczne. Mam przez to podejrzenie, że vleпки są pewnym regionalnym fenomenem artystyczno-socjologicznym, a nie prostym kopiowaniem zachodnich wzorców. Były czymś pomiędzy twórczością dadaistów, futurystów czy może nawet sytuacjonistów w skali mikro a japońską sztuką *haiku*. Przytoczę zatem przykłady znalezione przez Drużyckiego i Tomaszczuk. Na początek kilka vlepek utrzymanych właśnie w stylu *haiku* (wszystkie przykłady klasycznych vlepek czerpię z prac i artykułów innych badaczy, gdyż ze względu na ulotność tej sztuki nie dane było mi sfotografować ich, gdy były przyklejone jeszcze do murów lub ścian autobusu), zachowałem oryginalny sposób zapisu i podziału na wersy:

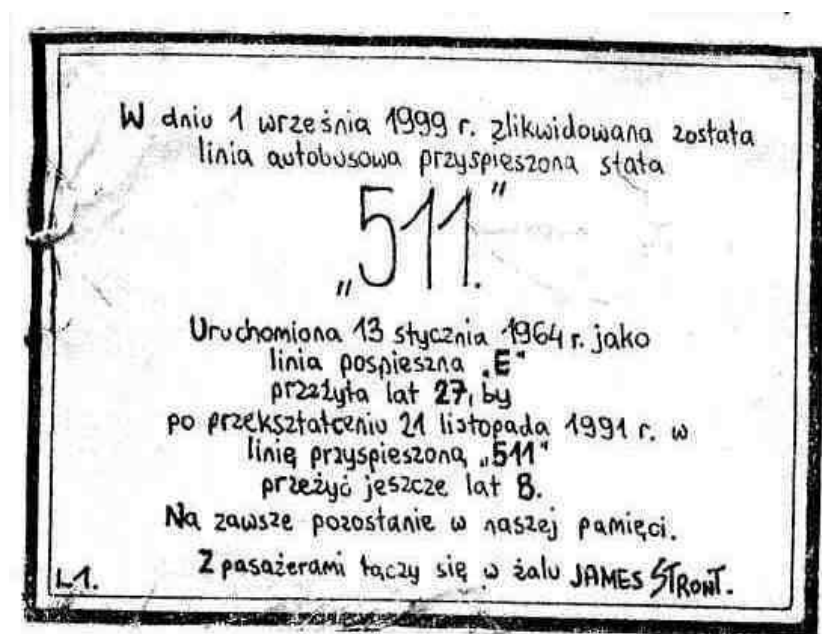
z sykiem zmarł	ciężarna wiśnia	czego bym się nie dotknął
w kałuży	powiła	wszędzie
papieros mentolowy	w drylownicy	zostawiam odciski palców

Co ciekawsze, nawet sama pisownia tego słowa (*vlepka* zamiast *wlepka*, choć początkowo, dopóki nie ukonstytuowała się ostateczna nazwa, używano tych wyrazów wymiennie) nawiązuje do przedwojennych ruchów artystycznych, które również były na bakier z prawidłową pisownią – był to całkowicie celowy zabieg artystyczny³². Przykłady vlepek zapisane w stylu futurystycznym:

V TAKIM AUTOBUSIE ČUJĘ SIĘ JAK ZIEMNIAK

JEŚLI BRAK CI PIĄTEJ KLEPKI MOŻEŚ ZAČĄĆ ROBIĆ VLEPKI
VLEPKA NIEŚĆ VINNA TREŚĆ ALE JĄ SPAČA PAZUR ZRYVAČA
ZRYVAČ ZRYVA JAK QRA PAZUREM
MÓZG ZRYVAČA PASUJE DO SRAČA

Kolejnym specyficznym rodzajem vlepek, ściśle związanym z ich miejscem umieszczania, były autobusowe nekrologi poświęcone likwidacji linii autobusowych. W Warszawie w tej kategorii prym wiódł Stront, James Stront. Na powyższym (il. 58) skanie widać taki właśnie nekrolog poświęcony „odejściu” linii 511.



Il. 59. Nekrolog, autor: Stront

Vlepki podejmowały różnorodną tematykę – były bezosobowymi uwagami rzuconymi w przestrzeń publiczną, mikropamiętnikami, zadziornymi zwrotami skierowanymi do czytelnika, zabawnymi parodiami regulaminów czy minimanifestami politycznymi. Osobną kategorią, rzadko już spotykaną są vleпки skierowane bezpośrednio do „zrywacza”. Kilka takich przykładów podałem powyżej. Vlepek o charakterze refleksyjnym:

Każdy ma prawo do swojej głupoty.

Więc skrywane krainy kwitną pod lampą, gdy papier jest lustrem duszy.

Słońce zachodzi nad morzem mojej niemożności.

Jedynym sensem jesteś ty.

Najpierw są ludzie, potem narody.

Śmierć nie wydaje reszty.

Nie licz na kierowcę – zabij się sam.

Autobus bez vlepek jest nieważny.

Wszystkie twarze w autobusie wyglądają tam samo.

Naklejki jednak ewoluowały – z czasem stawały się coraz bardziej złożone graficznie, drukowane były na coraz lepszym papierze, w coraz wyższej rozdzielczości, a w końcu także w kolorze. Nie da się ukryć, że podobnie jak w przypadku graffiti ogromny wpływ miał na to czynnik ekonomiczny. Jednakowoż vleпки zmieniały się nie tylko pod względem formy, ale także, a może i przede wszystkim, treści. Intuicja badawcza podpowiada mi, by pojęcia vleпка nie używać już w stosunku do obecnych naklejek. Odnoszę wrażenie, że vleпки to tylko przejściowy okres dla polskiej sztuki stickerów, trwający od roku 1996 do wczesnych lat XXI wieku (często wymienia się tu rok 2001 lub 2002).

Rodzaje stickerów

Jak już wspomniałem vleпки są coraz bardziej profesjonalne – nie tylko stają się coraz lepsze jakościowo, ale też przyjmują bardziej konkretne role. Obecnie można spotkać następujące rodzaje stickerów:

- artystyczne,
- poruszające problemy społeczne,
- sportowe,
- polityczne,
- komercyjne.

Tworzone są zarówno przez indywidualnych twórców, jak i przez organizacje, agencje reklamowe czy projektowane na zlecenie partii politycznych.

Stickery artystyczne – występują w największej ilości rozmiarów i kształtów. Artyzm może być osiągnięty zarówno dzięki treści (i tu dobrym przykładem są właśnie wlepki nawiązujące do haiku czy dadaistów), jak i formy. W tym drugim przypadku rozciąga się całe spektrum możliwości twórczych artystów. Na ulicach można zobaczyć najróżniejszych kształtów stickery – o powierzchni kilku centymetrów kwadratowych, jak i o wielkości człowieka, a nawet większe. Mogą być wykonane wieloma technikami, co opiszę w dalszej części artykułu. Wreszcie, mogą być wykonane nie tylko z papieru, ale też z kartonu, plastyku, drewna, a nawet ceramiki czy metalu. Trzeba tu dodać, że artystyczność stickera nie przekreśla jego potencjalnych innych funkcji. Przykładem niech będą wspomniani już Dan Witz czy Blek Le Rat, tworzący stickery zaangażowane, którym ciężko odmówić walorów artystycznych. Jest to jedyna kategoria, w której oprócz dzieła jest ważny autor, a jego pseudonim lub adres kontaktowy (zwykle adres poczty elektronicznej lub strony domowej artysty) jest umieszczony na stickerze.



Il. 60. Stickery artystyczne

Stickery zaangażowane – kategoria równie popularna co naklejki artystyczne, jeśli nawet nie popularniejsza. Pozostając w ramach historii Polski, nie sposób nie wspomnieć tu o działalności Małego Sabotażu, za sprawą którego na murach Warszawy, a zwłaszcza na plakatach i obwieszczeniach rozwieszanych przez okupantów, pojawiały się między innymi nalepki o patriotycznej i antyhitlerowskiej treści. Jedną z

najśłynniejszych naklejek tego okresu jest ta z hasłem *Marszałek Piłsudski powiedziałby: – A my was w dupie mamy*. Współcześnie jednak w tym nurcie można odnaleźć treści anarchistyczne, antysemickie, rasistowskie, nazistowskie, narodowe, homofobiczne, feministyczne czy komunistyczne. Często są bardzo radykalne w wymowie. Przez to z ich istnieniem wiążą się dwa zjawiska, które omówię w dalszej części – chodzi mianowicie o subvertising, a także o tzw. wojnę na murach (wojna na murach nie dotyczy oczywiście tylko stickerów, ale ze względu na łatwość ich wytwarzania jest najłatwiejsza do obserwacji). Co ciekawe, w zdecydowanej większości (uwaga ta dotyczy także stickerów o tematyce „prawicowej”) wykonane są w prostej i surowej, czy może nawet punkowej estetyce – bardzo rzadko spotyka się je wydrukowane na kredowym papierze. Monochromatyczność jest kolejną



Il. 61. Stickers o treści feministycznej

ich cechą. W przeciwieństwie do stickerów artystycznych, te naklejki rzadko kiedy mają indywidualnych autorów. Przedstawia się w nich idee, poglądy lub manifesty, jednostka-autor jest zbędna.

Stickers polityczne – do tej kategorii zaliczam stickers wykonane na zlecenie partii politycznych lub ewentualnie na zlecenie zwolenników danej opcji politycznej. Nie włącza się ich do sztuki ulicy, nie są ani zaangażowane społecznie (a przynajmniej ewentualna tematyka społeczna jest jedynie środkiem, a nie celem), ani artystycznie, nie próbują nawet pretendować do miana street artu. Korzystają, by nie powiedzieć „wykorzystują”, jedynie z formy – taniej, a przede wszystkim łatwej do kolportowania i umieszczenia w miejscach publicznych. W Polsce nie są jeszcze stałym elementem

kampanii wyborczej, ale w USA naklejki z republikańskimi słoniami i demokratycznymi osłami są bardzo popularne, podobnie jak stickery wykorzystujące motyw graficzny partii, przeciwniej, przekształcony tak, by ją ośmieszyć.

Stickery sportowe – praktycznie całkowicie osobny nurt korzystający, podobnie jak naklejki polityczne, tylko z technicznego aspektu stickerów. Tworzone przez kibiców ultrasów dla kibiców; jest to zdecydowanie najbardziej elitarna i zamknięta forma stickerów. Drukowane są w bardzo wysokiej rozdzielczości na papierze dobrej jakości, praktycznie zawsze są bardzo kolorowe i przedstawiają logo klubu, kibiców, oprawy meczowe, stadiony, klubowe hasła, ważne daty i



Il. 62. Parodia stickera sportowego

podobne informacje. W miastach, w których trwa otwarty konflikt pomiędzy klubami sportowymi, jak na przykład w Krakowie, można spotkać naklejki o bardzo agresywnej wymowie, szkalujące rywali. Stickerów sportowych w zasadzie nie zalicza się do street artu, jednak, biorąc pod uwagę to, że są niemal najpopularniejszą kategorią uważam, że są ważną kategorią sticker artów i ich pominięcie byłoby błędem. Ciekawostką są stickery sportowe o charakterze politycznym propagujące treści rasistowskie i antylewicowe.

Stickery komercyjne – również nie należą do street artu, ale, co bardzo ważne, próbują się pod niego podszywać. Na fali popularności vlepek pod koniec lat 90., niektóre marki (Opycha, POP, Mountain Dew, Heyah czy 36i6) rozpoczęły bardzo agresywne kampanie reklamowe wpisujące się w marketing partyzancki. Z różnych powodów nie są tolerowane przez ewentualnych odbiorców świadomych tego, że dana naklejka jest w istocie tylko reklamą.



Il. 63. Sticker reklamujący sieć telefonii komórkowej 36i6

Mimo to, ta forma marketingu jest ciągle wykorzystywana. Czasem ich projektanci pozostawiają wolne miejsce przeznaczone rzekomo dla komentarza, tagu, obrazu jak w przypadku naklejek „Hello, my name is...”. Ma to podnieść ich wiarygodność i zwiększyć popularność ze względu na poszerzenie możliwości ich wykorzystania.

Techniki

Stickery tworzone są z najróżniejszych materiałów przy użyciu najróżniejszych technik. Najpierw zajmę się stroną materialną – jak napisałem wcześniej, można je wykonać praktycznie z każdego dostępnego materiału, który można poddać mniejszej lub większej obróbce, a potem przykleić do powierzchni. Najpopularniejszym tworzywem jest oczywiście papier, względnie tektura, gdyż jest najtańszy, łatwy w obróbce, można na nim stosować praktycznie wszystkie techniki artystyczne (z płaskorzeźbą włącznie), a jego naklejenie nie nastręcza większych problemów ze względu na gramaturę oraz pozostałe właściwości fizyczno-chemiczne. Jest to też praktycznie jedyny materiał dostępny w wersji wymagającej jedynie nałożenia obrazu – w sprzedaży dostępne są różnej wielkości arkusze papieru samoprzylepnego. Jego wadą jest niestety krótka żywotność oraz problemy powstające przy oklejaniu dużych powierzchni. Te wady eliminowane są jednak przez inne popularne (zwłaszcza w zachodniej Europie oraz USA) materiały, do których należą różnego rodzaju tworzywa sztuczne z polichlorkiem winylu (czyli materiałem powszechnie znanym jako PVC, PCW lub błędnie PCV) na czele. Wykazują one znacznie większą odporność na warunki atmosferyczne, a jednocześnie wciąż łatwo wycinać z nich określone kształty. Kolorowe winylowe fragmenty łączy się ze sobą, tworząc kolaże. Kolejne surowce są już zdecydowanie rzadziej spotykane na ulicach. Mam tu na myśli drewno, ceramikę, metal oraz szkło. Ceramika, a konkretniej ceramiczne płytki, to domena twórcy o pseudonimie Invader³³. Patrząc na jego prace, nie trudno odgadnąć źródło inspiracji dla owego pseudonimu. Swoje prace tworzy, wykorzystując ceramiczne płytki jako piksele tak, by tworzyły postacie z gry „Space Invaders”, zachowując jednocześnie ich graficzny charakter, tj. bardzo niską rozdzielczość. Jego prace można oglądać na



Il. 64. Dzieło Invadera

całym świecie. Ceramiczne stickery nie są jednak popularne z powodu ograniczonej możliwości ich wykorzystania – wycinanie w ceramice złożonych kształtów jest praktycznie niemożliwe. Jeszcze mniej popularne jest drewno i metal. W metalu tworzy obecnie na przykład Revs, którego opisałem wcześniej. Między innymi z drewna i w drewnie tworzy też artystka o pseudonimie Thundercat. Spacerując ulicami Nowego Jorku, można natknąć się na jej „tagi” wycięte w sklejkę. Innym przykładem drewnianych stickerów są dzieła writera o pseudonimie Above. Korzysta on z całego przekroju technik, od „zwykłego” graffiti po sklejkę, by tworzyć strzałki skierowane ku niebu. Podobnie jak Invader, podróżuje po świecie i gdzie się da, zostawia swoje prace. Bardzo ciekawe dzieła powstają w polskiej grupie 3fala wykorzystującej szkło, także w



Il. 65. 3fala – Lustro

postaci luster. Grupa ta tworzy najczęściej stickery zaangażowane, a lustro jest świetnym medium. Po pierwsze, patrząc z praktycznego punktu widzenia, odbijane promienie słoneczne powodują, że sticker widziany jest bardzo dobrze już z dużych odległości, co przyciąga uwagę.

Lustro, ze względu na swoje właściwości, wpływa też na bezpośredni odbiór dzieła – sticker wydaje się nie mieć dna, tekst jest niejako „zawieszony” w przestrzeni gdzieś pomiędzy widzem a jego odbiciem.

Trzeba jednak powiedzieć, że są to surowce wykorzystywane zupełnie marginalnie. Nie zmienia to faktu, że materiałem na sticker może być praktycznie wszystko. Warto też zwrócić uwagę na to, że istnieje pewna niepisana (i nieopisana w literaturze przedmiotowej) zależność pomiędzy łatwością wstępnej obróbki surowca a ilością pracy włożonej w to, by skończyć dzieło. Ujmując to prościej – im potencjalnie trudniejszy w kształtowaniu materiał, tym rzadziej spotyka się go jeszcze wtórnie obrobionego – ceramika zostaje ceramiką, drewno surowym drewnem, a metal „gołym” metalem.

Teraz, skoro zakończyłem opis przyczyn materialnych (jak ująłby to Arystoteles) chciałbym przejść do przyczyn formalnych, czyli konkretnych technik. Zdecydowanie

najczęściej spotyka się, przynajmniej w Polsce, stickery odbite na ksero – dotyczy to zwłaszcza stickerów zaangażowanych. Powodów tego stanu rzeczy jest kilka. Po pierwsze, czarno-białe, często pozbawione detali, obrazy są bardzo sugestywne – dobitny, by nie powiedzieć agresywny, przekaz jest wzmacniany kontrastami bijącymi z samego stickera. Po drugie, na pewno ważny jest czynnik ekonomiczny, rozumiany szerzej, niż tylko w wymiarze finansowym. Faktycznie, odbicie na ksero stickerów jest kilkunastokrotnie tańsze aniżeli drukowanie czy odbijanie ich w kolorze. Jednakowoż sam akt stworzenia monochromatycznej grafiki jest też znacznie prostszy – często polega on tylko na desaturacji fotografii i za pomocą progowania „obcięcia” nieinteresujących twórcy fragmentów. W przypadku grafik kolorowych łatwo może dojść do umieszczenia zbyt dużej ilości elementów, co może drastycznie obniżyć czytelność stickera. W tym wypadku wyjściowa forma ogranicza treść. Ważny jest też aspekt niezależności, wpisywanie się w styl D.I.Y., co jest zdecydowanie łatwiejsze do uzyskania, gdy po partyzancku nakleja się stickery odbite w wielkich ilościach na ksero aniżeli wtedy, gdy zamówione są w profesjonalnej drukarni. Trzeba jeszcze dodać, że samo ksero, mimo że, jak powiedziałem, jest takim elementem końcowym, który wpływa na akt tworzenia, to jednak nie musi ograniczać twórców do tworzenia grafik na komputerze. Pod koniec lat 90. bardzo popularne były vleпки tworzone całkowicie ręcznie i dopiero wtórnie odbijane w ilościach hurtowych na kserokopiarkach. Ksero jest specyficznym przypadkiem – może być tylko pośrednikiem pomiędzy twórcą a odbiorcą, ale też elementem procesu twórczego ze względu na charakter tej techniki. W przypadku stickerów drukowanych sprawa wygląda inaczej – praktycznie wszystkie spotykane przeze mnie naklejki zostały zaprojektowane wstępnie na komputerze w programach graficznych. Drukarka w przeciwieństwie do kserokopiarki odbija dzieło w stosunku 1:1, istotnie wpływa to na akt twórczy. Artysta nie jest już ograniczony kolorami czy nawet rozpiętością tonalną maszyny i może korzystać praktycznie z nieograniczonych możliwości profesjonalnych i półprofesjonalnych programów graficznych.

Następną metodą tworzenia stickerów jest ręczne malowanie, rysowanie czy kreślenie tuszem. Jest to technika detaliczna, w zależności od woli możliwości artysty upublicznia on swoje prace jako oryginały (stickery artystyczne) lub kserokopie (stickery zaangażowane lub vleпки). Naklejki mogą być zarówno obrazkami czy *quasi-*

plakatai, jak i mogą przyjmować bardziej zaawansowane formy. Specyficznym rodzajem tego typu stickerów są tagi umieszczane na naklejkach „Hello, my name is...”.

Kolejny sposób to używanie szablonów. Technika ta bywa środkiem zastępczym w stosunku do tradycyjnie wykonywanych stencili, ale istnieje też jako samodzielna i w pełni uznawana dziedzina stickerów. Łączy zalety stickerów i szablonów. Dzięki szablonom problem reprodukcji zostaje wyeliminowany – zrobienie kolejnego stickera wymaga jedynie oczyszczenia szablonu ze starej farby. Jest to technika pozwalająca tworzyć sticker względnie szybko, a jednocześnie dzieło może być bardziej zaawansowane i dopracowane (w zależności od ostatecznej wizji artysta może użyć niemalże nieograniczonej liczby szablonów, które stanowią kolejne warstwy obrazu) niż to tworzone na ulicy, gdyż znika presja czasu. Szybszy jest także przebieg jego upublicznienia. Kolejną zaletą jest możliwość modyfikacji dzieła praktycznie w czasie rzeczywistym. Artysta może manipulować kolorami poszczególnych warstw niczym w programie graficznym, a efekt przypomina na przykład słynny portret Marilyn Monroe autorstwa Andy'ego Warhola. Granicą jest tylko wytrzymałość szablonu oraz dostęp do kolorowych farb. Niewątpliwą zaletą tej techniki jest także to, że szablon jako taki należy do najbardziej podstawowych dziedzin street artu, a dzieło wykonane tą metodą różni się od teoretycznie identycznego druku, tak jak oryginalny obraz Van Gogha różni się od reprodukcji dostępnych w formie plakatu w sklepach z artykułami papierniczymi – ważny jest nie tylko efekt, ale też sam akt tworzenia, czyli nanoszenia farby, przykładania szablonów, a nie tylko projektowania. Jak zaznaczyłem na wstępie, sticker bywa używany jako środek zastępczy (przykładem takiego artysty jest Blek Le Rat), przez co można odnieść wrażenie, że jest to technika niepełna. Faktem jest, że twórcy, nawet twórcy stickerów (których tworzenie jest przecież znacznie bezpieczniejsze i łatwiejsze niż na przykład malowanie pociągów), często podkreślają potrzebę podnoszenia adrenaliny. Jednakże, choć ten sposób jest mniej ryzykowny (a przez to w mniejszym stopniu „adrenalinogenny”), to z drugiej strony daje więcej czasu samemu dziełu, przez co efekt może być nawet bardziej imponujący.

Sitodruk, a właściwie serigrafia, gdyż mowa jest o zastosowaniu artystycznym, to technika znana od wieków na Dalekim Wschodzie. Wywodzi się ze sztuki szablonów. Jest to prawdopodobnie najbardziej złożony i najbardziej profesjonalny sposób

tworzenia, wymagający też już pewnego zaplecza technicznego. Polega na rozprowadzaniu farby po siatce sitodrukowej za pomocą rakla, zwanego czasem przecierakiem. Upřednio przygotowana siatka ma perforacje w swojej strukturze, co umożliwia przesiew farby pod naciskiem rakla. Podobnie jak w przypadku szablonów samo nanoszenie koloru na papier (czy szerzej: podłoże drukowe) stanowi tylko małą część całej pracy włożonej w dzieło. I również podobnie jak w przypadku szablonów tworzenie dzieła polega na składaniu obrazu z poszczególnych warstw. Writerzy sami wytwarzają potrzebny do tego sprzęt, w tym celu wykorzystują na przykład ramy okienne czy drzwiowe. Przygotowanie siatki wzorca to najbardziej pracochłonna część procesu twórczego. Polega na pokryciu siatki wykonanej z jedwabiu, nylonu lub metalu środkiem (najczęściej emulsją światłoczułą), który po zaschnięciu stworzy negatyw drukowanego obrazu. Jest to szybka technika reprodukcji wzorów, wymaga jednak złożonego procesu przygotowania ramy i siatki do sitodruku. Pozwala na tworzenie bardzo złożonych dzieł o wysokim, bliskim 100%, stopniu powtarzalności. W porównaniu do zwyczajnych szablonów znacznie wyższa jest też możliwa do osiągnięcia „rozdzielczość” drukowanego obrazu (zależna od wielkości oczek siatki) oraz poziom detali. I choć ani jedna, ani druga technika nie pozwala na uzyskanie półtonów, to jednak w przypadku serigrafii łatwiej ten efekt symulować, korzystając z większej ilości sit.

Chcąc szybko reprodukować proste obrazy, writerzy używają własnoręcznie wykonanych pieczętek. Jest to najszybsza technika wykonania stickera, choć samo wycięcie pieczętki, zwłaszcza jeśli obraz zawiera sporo detali, zajmuje dużo czasu i wymaga wysokich zdolności manualnych. Materiał, z którego wykonana jest pieczętka musi mieć odpowiednie właściwości – musi być elastyczny, aby farba dobrze rozprowadzała się po papierze lub innej powierzchni, na której pojawi się pieczętka. Dodatkowo użyty materiał musi równo przyjmować farbę, a więc mieć odpowiednią zwilżalność. Dobrze więc nadają się do tego niektóre gatunki pianek (np. poliuretanowych) oraz guma. Tego typu stickery upatrzył sobie artysta o pseudonimie Tower, przy czym jeszcze rozwinął tę technikę, umieszczając pieczętkę ze swoim tagiem na rolce. W ten sposób za jednym pociągnięciem rolki po papierze samoprzylepnym jest w stanie wyprodukować duże ilości naklejek. Ze względu na charakter tej techniki nie nadaje się ona do bardziej zaawansowanych projektów, prace

wykonane tą metodą są zazwyczaj jednokolorowe, niezbyt duże i najczęściej mają charakter liter, za pomocą których buduje się wyrazy. Wspomniany Tower robi plakaty zawierające anagramy z liter składających się na jego pseudonim.



Il. 66. Swoon

przekaz, maluje ona wcześniej swoje prace, a efekt przypomina dzieła ekspresjonistów, w rodzaju Egon Schielego.

Ostatnią metodą, którą postanowiłem opisać, są wycinanki bazujące na kontraście pomiędzy materiałem użytym do jego wykonania (najczęściej biały papier, choć może być dodatkowo pomalowany) a powierzchnią, na jaką został naklejony. Nacięcia w papierze zwykle wykonane są tak, by razem z tłem ściany współtworzyły cienie, przez co dzieło sprawia wrażenie trójwymiarowego obrazu. Jest to bardzo efektowna technika, ale i bardzo trudna zarówno na etapie projektowania obrazu, jak i jego wycinania, czy wreszcie naklejania na ścianie. W ten sposób tworzy na przykład Swoon, której dzieła można zobaczyć na ulicach Nowego Jorku. Aby jeszcze wzmocnić

Wojna na murach

Przynajmniej od czasów starożytnych ściany i mury były wykorzystywane do prowadzenia działalności, którą dziś określilibyśmy mianem aktywizmu społecznego i politycznego. Przykładowo już w Pompejach odnaleziono szereg napisów o takiej właśnie funkcji³⁴. Samo zjawisko traktowania murów jak wielkich afiszy nie jest niczym nowym. Jak można podejrzewać, pojawienie się pewnych określonych treści będzie prędzej lub później skutkowało pojawieniem się treści o charakterze przeciwnym, a może nawet wrogim. Tym właśnie aspektem sztuki ulicy chciałbym się teraz zająć. Nie chodzi mi jednak o proste zauważenie faktu, że na ulicach możemy natknąć się na przykład na hasła nacjonalistyczne czy anarchistyczne – takie

spozstrzeżenie byłoby banalne. Moim celem jest zaprezentowanie specjalnej formy konfliktu ideologicznego widocznego na ścianach, w którym ściany te nie tyle pełnią rolę afisza, co raczej poligonu. Są płaszczyzną, na której toczy się nie tylko ideologiczna, ale i fizyczna wojna. Uczestnicy jej walczą o rząd dusz, ale też o fizyczną obecność. Polega ona na wyszukiwaniu wolnych przestrzeni i umieszczeniu na nich własnych treści, ale też na wyszukiwaniu treści publikowanych przez obóz przeciwny i niszczeniu ich poprzez fizyczne narzucenie własnego przekazu lub przynajmniej zniszczenie źródła, tak by informacja przez nie przekazywana była częściowo lub całkowicie niedostępna.

Zjawisko to dotyczy przede wszystkim grup zakwalifikowanych roboczo przeze mnie do kategorii „aktywistów zrzeszonych”. To właśnie szablony i stickery tworzone przez członków Antify, Federacji Anarchistycznej oraz NOP i ONR są najczęściej niszczone. U podstaw tego działania leży najprawdopodobniej myśl o zapobieganiu „infekcji” mózgów zwyczajnych, niezaangażowanych obywateli szkodliwymi ideami, które to idee należy jak najszybciej usunąć, aby uniknąć epidemii. Chciałbym teraz zaprezentować i omówić kilka ciekawszych przykładów, jakie udokumentowałem w postaci fotografii. W powyższym przykładzie zwraca uwagę czas reakcji Antify. Już następnego dnia po wykonaniu napisu i szablonu przez przedstawiciela subkultury neonazistowskiej treść została nie tylko częściowo zamalowana, ale także zmieniona, aby przekaz został odwrócony:



Il. 67. Data wykonania zdjęcia: 1.04.2008 Il. 68. Data wykonania zdjęcia: 2.04.2008

Zdjęcia wykonano w tym samym czasie i miejscu co poprzednie. W tym wypadku doszło do prawie całkowitego zamalowania treści neonazistowskich. Jak widać,

próbowano zamalować także trystykę³⁵, w całości niemal pozostawiono napis *WHITE PRIDE*.



Il. 69. Data wykonania zdjęcia: 1.04.2008



Il. 70. Data wykonania zdjęcia: 2.04.2008

Kolejny przykład zniszczenia wrogiego przekazu. Nie tylko zamalowano szablon TIN, ale też „odzyskano” miejsce na murze. W tym przypadku Antifa wygrywa. Warto zwrócić uwagę na użyty przez TIN stencil, który omówię poniżej.



Il. 71. Antifa kontra TIN



Il. 72. Antifa kontra TIN

Następny niezwykle interesujący przypadek wojny na murach. Napis na szablonie głosi STOP WOJNOM ZA IZRAEL. Przedstawia też samolot, prawdopodobnie F-15, używany przez amerykańskie i izraelskie siły powietrzne. Pod komunikatem znajduje się podpis będący adresem strony internetowej Toruńskiej Inicjatywy Narodowej. I tylko on został zamalowany. Jest to bardzo rzadko spotykany przykład zgodności stanowisk środowisk określających się jako radykalnie lewicowe i radykalnie prawicowe. Zanegowany został jedynie autor, samego komunikatu nietknięto:

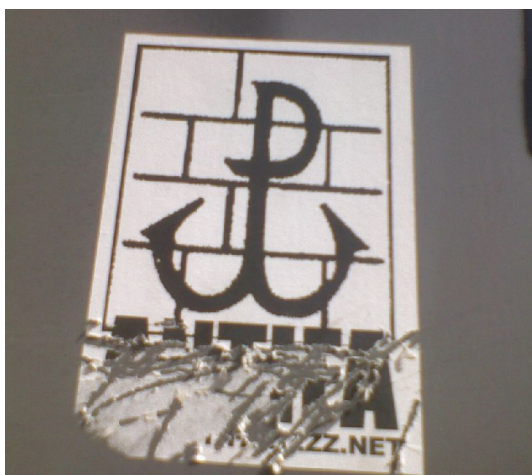


II. 73. STOP WOJNOM ZA IZRAEL



II. 74. STOP WOJNOM ZA IZRAEL

W tym przykładzie mamy do czynienia ze zjawiskiem podobnym – tym razem autorem stickerów jest Antifa korzystająca z symboliki niepodległościowej i patriotycznej, czyli stereotypowo zarezerwowanej dla ich ideologicznych oponentów. Z tego względu nie został zniszczony sam sticker, a tylko podpis znów składający się z adresu internetowego.



II. 75. Polska Walcząca – Antifa



II. 76. O POWSTAŃCACH PAMIĘTAMY

W przypadku stickerów bardzo często dochodzi do wielokrotnego zaklejania wrogich treści, bez większego problemu można spotkać trzy, a nawet czterowarstwowe zbitki stickerów, co odzwierciedlają poniższe przykłady:



Il. 77. Przykład wielokrotnego zaklejenia stickera, zwraca uwagę wielość autorów



Il. 78. TIN kontra Antifa

Przy okazji wojny na murach pomiędzy ugrupowaniami radykalnie lewicowymi i radykalnie prawicowymi chciałbym zwrócić uwagę na stosowane motywy. Wspomniałem już o tym fakcie, teraz chciałbym jednak rozwinąć ten wątek. Obie strony bardzo często wykorzystują ten sam motyw graficzny, różniący się jedynie podpisami, w każdym wypadku składa się on z hasła „GOOD NIGHT”, po czym zostaje wymieniony przeciwnik. Biorąc pod uwagę różnice dzielące te ugrupowania, fakt podobieństwa wydaje się ciekawy.



Il. 79. GOOD NIGHT LEFT SIDE



Il. 80. GOOD NIGHT WHITE PRIDE

Pierwszy z tych stickerów jest szczególnie interesujący, gdyż jest czymś w rodzaju współczesnego skalpu lub zdobyciej na przeciwniku chorągwi. Drugi z nich jest motywem występującym bardzo często w innych miastach, natomiast sticker TIN ma szczególne znaczenie w Toruniu. Opracowano go na podstawie zdjęcia wykonanego 15

sierpnia 2006 roku w czasie demonstracji NOP na Rynku Staromiejskim³⁶. Przedstawia członka NOP kopiącego uciekającego kontrmanifestanta. Sticker ten ma więc podwójne znaczenie, ponieważ za każdym razem przypomina o sukcesie NOP.

Specjalna forma, nie tyle może wojny co konfliktu na murach, występuje w przypadku graffiti. W środowisku tym panuje niepisana zasada zabraniająca malowania po wrzutach innych writerów, jednak ze względu na specyfikę tej subkultury zdarza się,



Il. 81. Pomazanie sprayem obcego wrzutu w celu jego zniszczenia

że jest ona łamana. Uważa się, że można zamalować dzieło słabe, wyblakłe od starości lub po prostu stare. Są to jednak kryteria dość subiektywne, nic więc dziwnego, że dochodzi do konfliktów pomiędzy writerami, a nawet całymi *crews*. W takim wypadku szybko dochodzi do vendetty polegającej na zamalowaniu dzieła wrogiego już writera własnym wrzutem. Inną formą kary jest pomazanie wrogiego wrzutu przypadkowymi liniami. O ile pojawienie się nowego wrzutu na starym niekoniecznie musi świadczyć o wrogich intencjach, o tyle zaprezentowany poniżej przykład aktem agresji już jest.

Konfliktogenna jest też instytucja tzw. *toya*. Mianem tym określa się słabe, brzydkie, pozbawione stylu graffiti, a także writera tworzącego takie graffiti. Tak jak w powyższym przypadku *toy* jest subiektywną oceną, a jego wystawienie może wiązać się z narażeniem na kontratak.

Na koniec chciałbym jeszcze zauważyć, że w ciągu kilkuletniej obserwacji nigdy nie

spotkałem śladów konfliktu pomiędzy writerami a „zrzeszonymi aktywistami” czy kibicami. Z tego też wnioskuję, że grupy te zupełnie nie są sobą zainteresowane.

PODSUMOWANIE

W artykule chciałem wykazać, że „bazgranie po murach”, jak często przedstawia się street art, nie jest zjawiskiem nowym. Człowiek prawdopodobnie od początku swojego istnienia miał potrzebę tworzenia, także w sferze publicznej, gdy ta się ukonstytuowała. Prehistoryczni twórcy z Lascaux czy Jaskini Rąk zachwycają nas swoimi pomysłami, a naukowcy do dziś zastanawiają się, jaki właściwie charakter ma ich twórczość – artystyczny czy magiczny. Starożytni wandalizmi z Pompejów dostarczają niezwykle cennych informacji o życiu prywatnym i publicznym obywateli tego miasta, jak i całego Cesarstwa Rzymskiego. Tych informacji nie uzyskalibyśmy od, niezwykle przecież skrupulatnych, rzymskich kronikarzy. Akty wandalizmu dokonane w tej skali zupełnie niedawno, bo raptem dwieście lat temu, na terenie Austro-Węgier czy podczas wykopalisk w Egipcie są obecnie atrakcjami turystycznymi. Nie piszę tego, by usprawiedliwiać street art – nie jest to cel badacza, którym przez pewien okres musiałem się stać, zgłębiając temat sztuki ulicy. Piszę to, ponieważ chciałbym podkreślić niedostrzeganą rolę tego zjawiska. Może więc ulice mają nam do powiedzenia więcej, niż się wydaje?

Bibliografia:

1. Amery Colin, Curran Brian (2002), *The Lost World of Pompeii*, Frances Lincoln Ltd., London.
2. Almövist Björn, Hagelin Emil (2005), *Writers united – the story about WUFC*, Nórvaen Book.
3. Banksy (2001), *Banging your head against a brick wall*.
4. Banksy (2002), *Existencilism. Weapons Of Mass Distraction*.

5. Banksy (2005), *Wall and Piece*, Century, London.
6. Balázs Bodó (2006), *Miasto i sieć. Efemeryczne taktyki komunikacji*, „Kultura Popularna”, nr 2, s. 15–22.
7. Conolly David (2008), *The Writing On The Wall*, Past Horizons Archeology Magazine, nr 3, s. 18–20.
8. Cooper Martha, Chalfant Henry (1983), *Subway Art*, Thames & Hudson, London.
9. Czech Adam (2003), *Subverting?*, „Kultura Popularna”, nr 4, s. 119–121.
10. Drużycki Jarosław „jot-” (2000), *Vlepka albo interpretacja swobodna*, „Konteksty”, nr 1–2, s. 132–137.
11. Ganz Nicholas (2004), *Graffiti World*, Harry N. Abrams Inc., New York.
12. Feyerabend Paul (1996), *Przeciw metodzie*, Siedmioróg, Wrocław.
13. Filipiak Marian (2001), *Subkultury młodzieżowe wczoraj i dziś*, Wyższa Szkoła Społeczno-Gospodarcza, Tyczyn.
14. Fitzpatrick Tracy (2009), *Art and Subway: New York Underground*, Rutgers University Press, New Jersey.
15. Kelling George L., Coles Martha (1996), *Fixing Broken Windows: Restoring Order and Reducing Crime in Our Communities*, Free Press, Illinois.
16. Klein Naomi (2004), *No logo*, Świat Literacki, Izabelin.
17. Korczyński Michał (2003), *Wielowymiarowość procesów zagłuszania i zakłócania kultury*, „Kultura Popularna”, nr 3, s. 119–127.
18. Krajewski Marek (2007, red.), *Wizualność miasta. Wytwarzanie miejskiej ikonosfery*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
19. Macdonald Nancy (2002), *The Graffiti Subculture. Youth, Masculinity, and Identity in London and New York*, Palgrave Macmillan, New York.
20. 'Taki 183' Spawn Pen Pals, „New York Times”, 21.07.1971, s. 37.
21. Manco Tristan (2002), *Stencil Graffiti*, Thames & Hudson, London.

22. Manco Tristan (2005), *Street logos*, Thames & Hudson, London.
23. Olechnicki Krzysztof (2003, red.), *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Wydawnictwo Oficyna, Toruń.
24. Olędzki Jacek (1999), *Zgredy rule i ulotna sztuka niewinności*, „Konteksty”, nr 1–2, s. 138–148.
25. Pęczak Mirosław (1992), *Mały słownik subkultur młodzieżowych*, Semper, Warszawa.
26. Pluciński Przemysław (2003), *Uwolnić billboardy czyli o subvertisingu*, „Kultura Popularna”, nr 3, s. 111–117.
27. Sulima Roch (2000), *Antropologia codzienności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
28. Sztompka Piotr (2004), *Socjologia. Analiza społeczna*, Znak, Kraków.
29. Tomaszczuk Agnieszka (2003), *O vlepcie, vlepkarzu i zrywaczu*, „Kultura Popularna”, nr 2, s. 96–103.
30. Walde Claudia (2007), *Sticker City*, Thames & Hudson, London.

Źródła internetowe

1. <http://www.at149st.com> [dostępne 01.10.2009].
2. <http://www.billboardliberation.com/history.html> [dostępne 01.10.2009].
3. <http://www.canned-goods.co.uk/graffiti-interviews/blek-le-rat/18/> [dostępne 01.10.2009].
4. <http://www.danwitzstreetart.com> [dostępne 01.10.2009].
5. <http://www.disastercenter.com/crime/nycrime.htm> [dostępne 01.10.2009].
6. <http://www.graffiti.org> [dostępne 01.10.2009].
7. <http://homepages.phonecoop.coop/mjmitchell/Kyselak/kyselak.html> [dostępne 01.10.2009].
8. <http://www.m-city.org> [dostępne 01.10.2009].

9. <http://pl.indymedia.org/pl/2006/09/23536.shtml> [dostępne 01.10.2009].
10. <http://www.space-invaders.com/> [dostępne 01.10.2009].
11. <http://www.stencilrevolution.com/> [dostępne 01.10.2009].
12. <http://www.suicideclub.com/> [dostępne 01.10.2009].
13. <http://www.theatlantic.com/doc/198203/broken-windows> [dostępne 01.10.2009].
14. <http://vlepvnet.bzzz.net/> [dostępne 01.10.2009].
15. <http://woostercollective.com/> [dostępne 01.10.2009].

Filmografia

1. Latkowski, Sylwester. *Blokersi*. 2001.
2. Silver, Tony. Chalfant, Henry. *Style Wars*. 1983.

Słownik*

all city – umieszczenie graffiti na każdej linii i każdej sekcji metra

bad – imponujące dzieło

bite – „kradzież” stylu, czyli wykorzystanie motywu wymyślonego przez innego writera

bitwa (battle) – bezpośrednia rywalizacja pomiędzy writerami

black book – zeszyt writera

bomb, hit – nanoszenie graffiti

buff – czyszczenie pociągów

burner – duże, złożone graffiti zajmujące sporą powierzchnię

cap – dysza odpowiedzialna za ilość rozpylanej farby

charakter – twarz jako motyw graffiti

* Słownik jest kompilacją słownika zawartego w książce *The Graffiti Subculture...* autorstwa Nancy Macdonald oraz obserwacji własnych zebranych z for internetowych, filmów i wypowiedzi twórców.

crew – grupa osób wspólnie tworząca graffiti, posługująca się wspólnym tagiem

cross out, dog out, line out – pomazanie cudzej pracy celem jej zniszczenia

crosser – writer zamalowujący czyjeś dzieło

destroying – malowanie

diss – akt poniżenia innego twórcy

down – ceniony w środowisku writer

fat cap – dysza rozpylająca dużą ilość farby, zostawiająca szeroki ślad, przydatna przy pokrywaniu dużych powierzchni

hardcore – graffiti wykonane nielegalnie o wysokim poziomie ryzyka

hot – trudno dostępna miejscówka

highlight – błyski wykonane na wrzucie

legal – graffiti wykonane za pozwoleniem właściciela obiektu

king – najczęściej samowzniesiony tytuł oznaczający najlepszego writera

nielegal – graffiti wykonane bez pozwolenia władz lub właściciela obiektu

miejscówka – odnosi się do przestrzeni, w której dokonuje się aktu twórczego

old school – „stara szkoła”, niepopularny obecnie styl

overspray – błąd polegający na pomalowaniu powierzchni nieobjętej szablonem

outline – linia konturowa

piece – forma skrócona od i używana zamiennie z *masterpiece*, bardzo efektowne dzieło o wysokim stopniu złożoności

psy – policja

skinny cap – dysza rozpylająca małe ilości farby, przydatna przy wykonywaniu outline’ów, detali itp.

srebro – prosty wrzut, składający się z ciemnego outline i srebrnego lub białego wypełnienia

sticker – technika polegająca na naklejeniu na powierzchnię uprzednio przygotowanego

działa, także: samo dzieło wykonane tą techniką

stencil – inaczej szablon, dzieło wykonane techniką przepuszczenia farby przez wycięty, np. w kartonie, negatyw obrazu, także sama matryca

tag – podpis

toy – kiepskie graffiti, także słaby, niepoważany w środowisku *writer*

writer – osoba malująca graffiti

wrzut (throwup) – obraz namalowany na ścianie, bardziej rozbudowany od tagu

yard – zajezdnia

- 1 'Taki 183' Spawn Pen Pals, „New York Times”, 21.07.1971, s. 37.
- 2 N. Ganz, *Graffiti World*, Harry N. Abrams Inc., New York 2004, s. 8.
- 3 D. Conolly, The Writing On The Wall, Past Horizons Archeology Magazine, marzec 2008, s. 19, <http://www.pasthorizons.com/Magazine/> [dostępne 01.10.2009].
- 4 <http://homepages.phonecoop.coop/mjmittchell/Kyselak/kyselak.html> [dostępne 01.10.2009].
- 5 Józef Tkaczuk był postacią autentyczną, pracował jako woźny w Szkole Podstawowej nr 15 przy ulicy Angorskiej w Warszawie (R. Sulima, Antropologia codzienności, Wydawnictwo UJ 2000, s. 53–91).
- 6 B. Balázs, *Miasto i sieć. Efemeryczne taktyki komunikacji*, „Kultura Popularna” 2/2006, s. 18.
- 7 W wolnym tłumaczeniu: *Nie, ja nie rządzę systemem. Ja bombię system*. Gra słów – *to bomb* oznacza zarówno bombardować, jak i umieszczać graffiti. W tłumaczeniu chciałem zachować oryginalną formę tego słowa, używaną w Polsce, choć jestem świadomy, że jest ona niepoprawna.
- 8 T. Fitzpatrick, *Art and Subway: New York Underground*, Rutgers University Press, New Jersey 2009, s. 187.
- 9 Banksy, *Wall and Piece*, Century, London 2005, s. 20.
- 10 http://www.manhattan-institute.org/pdf/_atlantic_monthly-broken_windows.pdf [dostępne 01.10.2009].
- 11 G. L. Kelling, M. Coles, *Fixing Broken Windows: Restoring Order and Reducing Crime in Our Communities*, Free Press, Illinois 1996.
- 12 <http://www.theatlantic.com/doc/198203/broken-windows> [dostępne 01.10.2009].
- 13 <http://www.disastercenter.com/crime/nycrime.htm> [dostępne 01.10.2009].
- 14 Basquiat zmarł w wieku 27 lat z powodu przedawkowania heroiny, będąc już ikoną sztuki nowoczesnej. Jest przykładem artysty, który przeszedł „na drugą stronę” – z writera malującego pociągi i przeciwnika sztuki komercyjnej stał się jej przedstawicielem i jednym z najbardziej znanych reprezentantów (koncesjonowanej) sztuki ulicy.
- 15 T. Manco, *Stencil Graffiti*, Thames & Hudson, London 2002, s. 7.
- 16 Ibidem.
- 17 <http://www.canned-goods.co.uk/graffiti-interviews/blek-le-rat/18/> [dostępne 01.10.2009].
- 18 Ta nadreprezentacja twórców pochodzenia francuskiego wiąże się prawdopodobnie z

faktem nauczania sztuki *pochoir* na francuskich wydziałach sztuk pięknych.

T. Manco, *Stencil Graffiti*, Thames & Hudson, London 2002, s. 9.

19 Przypominam, że Balażs nie wprowadził rozróżnienia typu street art – dla niego wszystkie dzieła uliczne zaliczane są do kategorii graffiti, a ze względu na charakter dzielą się na graffiti typu europejskiego oraz amerykańskiego.

20 Banksy, *Wall and Piece*, Century, London 2005, s. 52.

21 Jestem zdania, że pojęcie politycznej lewicy i prawicy jest od dawna nieaktualne, jednakże pozostawiam ten podział ze względu na taką, a nie inną autoidentyfikację tych grup.

22 C. Walde, *Sticker City*, Thames & Hudson, London 2007, s. 14–15.

23 Ibidem, s. 20.

24 www.suicideclub.com [dostępne 01.10.2009].

25 <http://www.suicideclub.com/chaos/chaos.html> [dostępne 01.10.2009].

26 C. Walde, *Sticker City*, Thames & Hudson, London 2007, s. 20.

27 <http://www.billboardliberation.com/max.html> [dostępne 01.10.2009].

28 <http://www.danwitzstreetart.com/birds1.html> [dostępne 01.10.2009].

29 Mem to „zaraźliwy” wzorzec informacji infekujący umysły i rozprzestrzeniający się na drodze komunikacji. Pojęcie to wprowadził Richard Dawkins w książce *Samolubny Gen*.

30 C. Walde, *Sticker City*, Thames & Hudson, London 2007, s. 38.

31 J. Jot-Drużycki, *Vlepka albo interpretacja swobodna*, „Konteksty” 1–2, s. 132.

32 Jak choćby w przypadku słynnego pisma pt. „JEDNODŃUWKA FUTURYSTUW” manifesty futuryzmu polskiego wydanie nadzwyczajne na całą *Żechnospolită Polską*” autorstwa B. Jasińskiego; patrz B. Jasiński, *JEDNODŃUWKA FUTURYSTUW manifesty futuryzmu polskiego wydanie nadzwyczajne na całą Żechnospolită Polską*, Kraków 1921.

33 <http://www.space-invaders.com> [dostępne 01.10.2009] – jest to bardzo ciekawa postać w świecie street artu, więc korzystając z okazji, poświęcę jej trochę miejsca. Pochodzi z Francji, tożsamość nie jest znana. Najpierw tworzył w Paryżu, po czym pod koniec lat 90. rozpoczął projekt „Space Invaders”. Inspiracją dla pseudonimu, dzieł, jak i całego projektu jest jedna gra zręcznościowa o tytule brzmiącym właśnie „Space Invaders” polegająca na odpieraniu inwazji obcych. Gra ta miała swoją premierę w roku 1978 i szybko zdobyła popularność na całym świecie. Pojawiała się w praktyczne niezmienionej formie na automatach, konsolach, komputerach

ośmiobitowych, ale i późniejszych. Do tej pory została wydana praktycznie na wszystkich platformach. Była kamieniem milowym dla wirtualnej rozrywki, dziś stawia się ją obok takich tytułów jak „Pong”, „Pac-Man”, „Tetris”, „Asteroids” czy „Arkanoid”. Sam artysta od ponad dekady „dokonuje inwazji” na różne miejsca na Ziemi, w tym czasie odwiedził trzydzieści pięć miast na pięciu kontynentach, między innymi Nowy Jork, Los Angeles, Tokio, Pragę, Hong Kong, Bangkok, Melbourne, a nawet tak egzotyczne miasta jak Katmandu czy Mombasę. Dokumentację zdjęciową z tych „inwazji” umieszcza na swojej stronie internetowej, dodatkowo podając liczbę zamieszczonych „obcych” oraz zdobytą liczbę punktów, co jeszcze bardziej stylizuje cały projekt na znaną każdemu grę komputerową.

34 W czasie wykopalisk odnaleziono na przykład taki, prawdopodobnie prześmiewczy, napis: *Głosuj na Luciusa Popidusa Sabinusa, jego babcia bardzo się napracowała w czasie ostatnich wyborów i jest zadowolona z rezultatu.* C. Amery, B. Curran, *The Lost World of Pompeii*, Frances Lincoln Ltd., London 2002, s. 60.

35 Trystyka, tristyka – symbol stosowany przez neopogan, którzy stanowią sporą grupę wśród subkultury nazistowskiej i skinheadów w ogóle.

36 <http://pl.indymedia.org/pl/2006/09/23536.shtml> [dostępne 01.10.2009].