Pogranicze. Studia Społeczne. Tom XXVI (2015)
DOI 10.15290/pss.2015.26.03

Katarzyna Niziołek
Wydział Historyczno-Socjologiczny
Uniwersytet w Białymstoku
E-mail: katarzyna.niziolek@gmail.com

CZY *STREET ART* JEST SZTUKĄ SPOŁECZNĄ? KULTUROTWÓRCZY I OBYWATELSKI SENS SZTUKI ULICZNEJ W PERSPEKTYWIE KONCEPCJI SPOŁECZNYCH ENKLAW[1]

„Chcę, by ludzie poczuli, że świat jest większy i mniej przewidywalny niż sobie wyobrażają i żeby to uczucie zawierało w sobie jakiś rodzaj nadziei lub zaraźliwej myśli, że wszyscy powinniśmy przekształcać nasz świat wciąż od nowa, od nowa i od nowa – i że możemy to robić".
Swoon, artystka uliczna [za: Nguyen, Mackenzie 2010: 327][2]

Uwagi wstępne i pojęcie sztuki społecznej

Street art, któremu poświęcam ten artykuł, stanowi, w moim przekonaniu, jedno z najbardziej interesujących współczesnych zjawisk artystycznych[3]. Choć szeroko spopularyzowany przez takie publikacje, jak choćby dwutomowy *Polski street art* pod redakcją Marcina Rutkiewicza i Elżbiety Dymnej [2010, 2012], na ogół nie jest systematycznie badany i opisywany przez rodzimych socjologów czy szerzej – humanistów. Wyjątki stanowią na przykład praca Aleksandry Niżyńskiej *Street art jako alternatywna forma debaty publicznej w przestrzeni miejskiej* [2011] czy interdyscyplinarny zbiór tekstów

1 Artykuł przygotowano w ramach projektu badawczego „Sztuka społeczna w Polsce. Badanie jakościowe" realizowanego w związku z pracą doktorską pt. *Sztuka społeczna. Obywatelski wymiar działań społeczno-artystycznych*. Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki oraz Podlaskiego Funduszu Stypendialnego.

2 Ten i pozostałe cytaty z literatury anglojęzycznej we własnym tłumaczeniu autorki.

3 Anglojęzyczny źródłosłów polskiego terminu i popularność jego angielskiego odpowiednika (którego w artykule używam zamiennie) wiąże się z genezą współczesnej sztuki ulicznej i wskazuje na kierunek dyfuzji zjawiska, które do Polski trafia po 1989 r. Wcześniej sztuka uliczna w Polsce (głównie pod postacią szablonu) stanowiła jeden z przejawów aktywności środowisk kontrkulturowych, przede wszystkim punkowych, i kulturowo-opozycyjnych, takich jak Pomarańczowa Alternatywa czy Totart.

pod redakcją Mirosława Duchowskiego i Elżbiety A. Sekuły [2011] *Street art. Między wolnością a anarchią*. Tymczasem jest to zjawisko, które – patrząc z perspektywy socjologicznej – zasługuje na szczególną uwagę, choćby z tego powodu, że znajdują w nim odbicie współczesne przemiany zachodzące w obrębie pola artystycznego z jednej i obywatelskiej sfery publicznej z drugiej strony. Dlatego w tym miejscu chciałabym się mu przyjrzeć bliżej przez pryzmat kategorii sztuki społecznej, łączącej sztukę z obywatelskością.

Mianem sztuki społecznej proponuję określać takie działania artystyczne, które można wyodrębnić z szerszego tła kulturowego dzięki następującym cechom:

1. Cele i efekty takiego działania wyrażane są w kategoriach pozaartystycznych – pożytku publicznego i/lub zmiany społecznej (np. kształtowanie postaw obywatelskich, integracja międzykulturowa, inkluzja społeczna, poszerzenie sfery publicznej, reorganizacja przestrzeni miejskiej).
2. Uczestnicy działania określani są w sposób otwarty i inkluzywny, jako grupy lub zbiorowości (np. wiejska społeczność lokalna, mieszkańcy dzielnicy miasta, imigranci, młodzież, kobiety), zgodnie z założeniem, że każdy może być artystą – bez względu na formalne wykształcenie, posiadany kapitał kulturowy i inne cechy społecznego położenia.
3. Uczestnicy są angażowani w działanie – jako twórcy i/lub odbiorcy sztuki – w sposób aktywny, kreatywny, podmiotowy, sprawczy i wspólnotowy, a ich uczestnictwo w sztuce łączy się z partycypacją obywatelską poprzez sztukę.
4. Działanie zlokalizowane jest w sferze publicznej, pozarządowej lub nieinstytucjonalnej (w rozumieniu Clausa Offego [1995]), na poziomie struktur społecznych średniego szczebla, na zewnątrz zarówno świata sztuki, jak i publicznych instytucji kultury, takich jak: muzea, galerie, teatry.
5. Działanie ma charakter obywatelski, przejawiający się nie tylko w oddolności (prywatnej inicjatywie), samoorganizacji, spontaniczności i responsywności (w rozumieniu Amitaia Etzioniego [2004]), ale też przywiązaniu do obywatelskich wartości[4].

Tak rozumiana sztuka społeczna stanowi więc specyficzną enklawę społecznej aktywności obywatelskiej [zob. Niziołek 2008; 2009a; 2009b].

Kontestacyjny rodowód, programowa oddolność, spontaniczność i niezależność praktyk artystycznych określanych jako *street art*, a także publiczny

4 Mam oczywiście świadomość, że proponując takie rozumienie sztuki społecznej, nie tworzę „twardej" definicji, lecz kategorię zaledwie „uwrażliwiającą", oraz że, podobnie jak idea społeczeństwa obywatelskiego, kategoria ta jest nacechowana aksjologicznie.

kontekst tego rodzaju twórczej aktywności sugerują, że przynajmniej pewna jej część ma sens społeczno-obywatelski. Przy czym należy podkreślić, że sztuka ulicy stanowi dziś zjawisko o zasięgu globalnym; nie ma więc powodu, by analizując je pod kątem jego obywatelskiego potencjału, ograniczać się do „polskiego podwórka". Usieciowienie i międzynarodowa wymiana wydają się być jednymi z kluczowych cech tego fenomenu, funkcjonującego przecież pod tą samą nazwą na całym świecie. Nie jest tu oczywiście moim celem wyczerpująca analiza obserwowanych w polu *street artu* praktyk artystycznych i ich społecznych kontekstów, a jedynie próba sprawdzenia, na ile uzasadnione jest potraktowanie przeze mnie tej dziedziny twórczości artystycznej jako sztuki społecznej i jednocześnie specyficznej enklawy społeczno-obywatelskiej.

Enklawy społeczne, artystyczne i obywatelskie

Refleksja nad społecznymi enklawami, widzianymi zarówno w perspektywie teoretycznej, jak i empirycznej, jest jedną z najnowszych propozycji polskiej socjologii. Jest to, można by powiedzieć, lokalna reakcja intelektualna na zmieniającą się globalnie rzeczywistość społeczną: jej rosnącą złożoność i rosnące zróżnicowanie (wielokulturowość), fragmentaryzację i relatywizację doświadczenia społeczno-kulturowego, sieciowość i demokratyzację społeczeństw. Jakkolwiek niedoprecyzowane socjologicznie pozostaje na razie pojęcie enklawy, większość teoretyków i badaczy jest zgodna co do tego, że odnosi się ono do zbiorowości w jakiś sposób (pod względem pewnych cech) wyodrębniających się i dających się wyodrębnić przez badacza-obserwatora z otoczenia, „przez pewne okoliczności włączonych w określony obieg społeczny i jednocześnie ze społecznego otoczenia wyłączonych" [Gołdyka, Machaj 2007: 10]. Koncepcja społecznych enklaw używana jest obecnie do opisu i analizy wielu obszarów życia społecznego w Polsce – enklaw statusowych, religijnych, etnicznych, edukacyjnych i społeczno-przestrzennych. Wpisuje się w tradycyjne tematy polskiej socjologii, takie jak: stratyfikacja, struktura narodowo-etniczna czy ekologia społeczna, ale też pozwala włączyć w obręb socjologicznego wyjaśniającego opisu współczesnego społeczeństwa polskiego (w szczególności jego zróżnicowania) nowe lub marginalizowane wątki, takie jak: płeć kulturowa (*gender*), podziały wiekowe (młodzi/starzy), imigracja i uchodźstwo, sport, turystyka, a także sztuka i aktywność obywatelska [Gołdyka, Machaj 2007; Gołdyka, Machaj 2009].

W drugim tomie monografii *Enklawy życia społecznego* Anna Matuchniak-Krasuska [2009] rozpatruje możliwości zastosowania pojęcia enklawy, a tak-

że bliźniaczej – eksklawy[5], do świata sztuki widzianego z perspektywy strukturalistycznej. Sztukę traktuje jako wspólnotę, w obrębie której możliwe jest wyróżnienie co najmniej czterech rodzajów enklaw, opartych na spajających je więziach: artystycznych (style w sztuce), instytucjonalnych (grupy artystyczne), komunikacyjnych (obiegi sztuki) i przestrzennych (instytucje sztuki), oraz trzech rodzajów eksklaw, opartych na procesach wykluczania: kompetencyjnych (ze względu na niewystarczającą edukację), ekonomicznych (ze względu na niewystarczające zasoby) i politycznych (z powodu cenzury).

Koncepcja enklaw społecznych od dawna jest doceniana także wśród badaczy społeczeństwa obywatelskiego i trzeciego sektora, rozwijających tezę o enklawowości zjawisk obywatelskich w Polsce. Piotr Gliński i Hanna Palska już w 1997 r. zwracali uwagę na enklawowy charakter aktywności obywatelskiej Polaków: „szczególnie intensywną społeczną aktywność obywatelską, która ma miejsce w pewnych, częściowo izolowanych, obszarach życia społecznego i dotyczy względnie wyłączonych środowisk społecznych", takich jak: inteligencja, środowiska sub- i kontrkulturowe czy trzeci sektor [Gliński, Palska 1997: 371; Gliński 2007a]. Także wśród dziesięciu stylów działania polskich organizacji pozarządowych opisanych przez Glińskiego [2006], a różnicujących te organizacje ze względu na zakres realizowanego przez nie dobra publicznego, pojawia się styl promieniującej enklawowości obywatelskiej, charakteryzujący się wysoką jakością obywatelskiego zaangażowania (działaniem *pro publico bono*) i widocznym wpływem na społeczne otoczenie organizacji (instytucjonalne i pozainstytucjonalne).

Według tego socjologa enklawowość nie dotyczy jednak tylko obywatelskiej aktywności i trzeciego sektora, ale współczesnego społeczeństwa polskiego w ogóle, które – w wymiarze kulturowo-aksjologicznym – jest społeczeństwem enklawowym, z dającymi się wyróżnić różnymi typami enklaw – między innymi enklawami kultury wyższej (w tym artystycznymi) i etosowymi (w tym kontrkulturowymi i obywatelskimi). Gliński podkreśla przy tym adaptacyjno-obronną funkcję społecznych enklaw wobec kryzysu współczesnej kultury (kryzysu wartości); taka enklawowa struktura społeczeństwa polskiego umożliwia „funkcjonowanie tych grup społecznych, których uczestnicy nie akceptują dominujących trendów społecznych i kulturowych" [Gliński 2009: 144]. W tym ujęciu enklawy społeczne to nisze aktywności niedominującej, rozwijającej się poza głównym nurtem czy obiegiem społecznym i kulturowym (niemainstreamowej), subkulturowej – w bardzo ogólnym rozumieniu, zwykle zorientowanej kontestacyjnie lub – przeciwnie – eskapi-

5 Pojęcie to wyjaśniam w dalszej części tekstu.

stycznie, niekiedy noszącej znamiona „brudnego" kapitału społecznego (enklawy rzeczywistości zakulisowej).

Nie ulega wątpliwości, że społeczne enklawy mają sens tyleż strukturalny (więziotwórczy), co kulturowy (normotwórczy). Enklawa obywatelska to nie tylko struktury tworzone przez obywateli – od sieci nieformalnych towarzyskich kontaktów, po stowarzyszenia, fundacje, spółdzielnie, wspólnoty, federacje i inne formy oddolnej organizacji, to także enklawa kultury obywatelskiej, której uczestników łączy (upodabnia do siebie) etos społecznej partycypacji i współodpowiedzialności za to, co publiczne. Enklawa artystyczna to nie tylko świat sztuki – sieć instytucji artystycznych (muzeów, galerii, szkół, pracowni, agencji, domów aukcyjnych, wydawnictw) i elitarnych kręgów towarzyskich, ale też określony zestaw wartości, wzorów uczestnictwa w kulturze oraz kompetencji twórczych lub odbiorczych.

Enklawy społeczne nie są *ex definitione* strukturami zamkniętymi, lecz wyróżniającymi się (wyodrębniającymi się) pod względem pewnych cech na tle ich społeczno-kulturowego otoczenia. Ta różnica (czy odrębność) stanowi o poczuciu tożsamości uczestników enklawy. Tak rozumiana enklawowość nie jest więc zaprzeczeniem społecznej integracji i ładu obywatelskiego, lecz przejawem społecznego zróżnicowania – wielokulturowości społeczeństwa, gdzie wielokulturowość oznacza wielość grupowych tożsamości konstruowanych wokół dystynktywnych elementów stylu życia [por. Gliński 2007a].

Przyglądając się enklawom jako tworom społeczno-kulturowym, wyróżnić możemy ich dwa odmienne typy: enklawy inkluzywne (otwarte) i enklawy ekskluzywne (zamknięte)[6], jak również dwa – odpowiadające im – odmienne typy relacji między enklawą a jej społecznym otoczeniem, określające możliwości oddziaływania enklawy na zewnątrz. Zarówno inkluzywność/ekskluzywność enklaw społecznych, jak też ich „promieniowanie" na otoczenie są cechami stopniowalnymi. Enklawy inkluzywe oddziałują na swoje zewnętrzne otoczenie w większym stopniu niż enklawy ekskluzywne, których wpływ jest z kolei w większym stopniu dośrodkowy, skierowany do wewnątrz enklawy. Niektórzy badacze proponują jednak, by obok pojęcia społecznej enklawy, równolegle używać pojęcia społecznej eksklawy (jak czyni to m.in. Matuchniak-Krasuska w odniesieniu do świata sztuki). Procesem ustanawiającym społeczną enklawę miałby być wówczas proces społeczno-kulturowej inkluzji, a eksklawę – ekskluzji. W takim ujęciu zbiorowości społecznie wykluczone (np. getta ubóstwa) i samowykluczające się zbiorowości elitarne

6 Rozróżnienie to odpowiada podziałowi kapitału społecznego na pomostowy (*bridging*) i wiążący (*bonding*) wprowadzonemu przez Roberta Putnama [1995].

(np. zamknięte osiedla) nie powinny być w ogóle traktowane jako społeczne enklawy [por. Pirveli, Rykiel 2007].

Przegląd badań i analiz, których autorzy posługują się pojęciem społecznej enklawy przekonuje jednak, że enklawowość może dotyczyć zarówno grup dominujących, jak i podporządkowanych. Przywołane wyżej zjawisko gettoizacji dotyka zarówno warstw najniższych, najuboższych, jak i najwyższych, najbardziej zamożnych – z tym zastrzeżeniem, że w drugim przypadku nie mamy do czynienia z gettoizacją *sensu stricte*, z „zamykaniem" czy „byciem zamykanym", lecz z „zamykaniem się" (w klasycznym rozumieniu Pitrima Sorokina), tj. monopolizowaniem społeczno-przestrzennych przywilejów własnej grupy. Oba zjawiska równie silnie wiążą się jednak z reprodukowaniem kulturowego doświadczenia każdej z tych grup i w konsekwencji – społecznych nierówności. Oba mają sens strukturo- i kulturotwórczy.

Należy też zauważyć, że społeczno-kulturowe procesy czy też mechanizmy inkluzji i ekskluzji zwykle są względem siebie komplementarne – to znaczy, że *w*kluczaniu zwykle towarzyszy *wy*kluczanie. Kategoria „my" („swoi") musi mieć negatywne odniesienie do kategorii „oni" („inni", „obcy"). Enklawa zawsze wytwarza jakąś eksklawę i odwrotnie. Rewersem aktywności obywatelskiej (indywidualnej i zbiorowej) są z jednej strony różne enklawy obywatelskiej bierności i apatii [Gliński 2007b], z drugiej – enklawy wartości i postaw antyobywatelskich; sztuka elitarna, wysoka, muzealna (uznana i awangardowa), na jakiej koncentruje się Matuchniak-Krasuska, znajduje swoje dopełnienie w kulturze popularnej i masowej, ale też w różnych innych enklawach artystycznych, takich jak: sztuka ludowa, społecznościowa (*community art*)[7] czy uliczna.

Street art jako enklawa społeczno-kulturowa

Do kategorii *street artu* zaliczamy murale, graffiti, wlepki, szablony, plakaty i *cut-outy*[8], przerabiane zewnętrzne reklamy (*adbusting*, *subver-*

7 *Community art* – sztuka społecznościowa lub wspólnotowa, w której aktywnie uczestniczy lokalna społeczność, tworząc coś wspólnie. Wspólne uczestnictwo jest centralnym momentem tego rodzaju działań. Uczestnicy w grupie sami kierują procesem artystycznym: biorą bezpośredni udział w planowaniu, właściwej pracy twórczej i jej rezultacie – muralu, przedstawieniu, koncercie, filmie, wystawie itp. Często korzystają z pomocy zawodowych artystów, ale nie jest to regułą. Założeniem jest traktowanie samego procesu twórczego na równi z jego efektem. Sztuka społecznościowa jest środkiem przezwyciężenia podziału na artystów i nieartystów; umożliwia uczestnictwo bez względu na poziom kompetencji.

8 *Cut-outy* są to papierowe drukowane obrazy w różnych rozmiarach, kształtach i kolorystyce, przyklejane na murach i elementach miejskiej infrastruktury. Ich przewaga nad malowaniem

tising, *culture jamming*, *brandalism*), a poza obszarem sztuk wizualnych – *street party* (ruch Reclaim the Streets), happeningi, parady, flash moby, rap, hip-hop, *b-boying* (oraz *b-girling*), capoeirę i inne aktywności artystyczne podejmowane „na ulicy", w otwartych przestrzeniach publicznych, często jako forma społecznego protestu. Przy czym repertuar tych aktywności bardzo szybko się rozszerza, trudno więc wymienić wszystkie gatunki sztuki ulicznej. Dziś należy do niej także „malowanie" światłem (*light writing*), sypkimi pigmentami, kredą (*chalk art*) i mchem (*moss graffiti*) oraz tzw. *reverse graffiti* (dosłownie – graffiti odwrócone, znane także jako graffiti ekologiczne)[9]. Wykorzystuje się mozaikę (Invader), ceramikę (NeSpoon) i drewno (Otecki). Coraz większą popularność zdobywa graffiti dziergane (*knit graffiti*), partyzantka ogrodnicza (*guerilla gardening*), artystyczny recykling (wykorzystywanie zużytych przedmiotów i materiałów) oraz różne niekonwencjonalne formy interwencji artystycznej zorientowanej na konkretne miejsce (*site-specific intervention*) i wybudzenie przechodniów z „dogmatycznej drzemki" [por. Sowa 2007], (np. miniaturowe instalacje „Little People" Slinkachu).

Nowym zjawiskiem w obszarze *street artu* jest też jego rozlewanie się poza przestrzenie miejskie. *Street art* coraz częściej pojawia się na wsi (np. murale Daniela Rycharskiego w mazowieckiej wsi Kurówko [zob. Łagodzka 2011]) i w kontekście naturalnego krajobrazu (m.in. Eoin w Irlandii, bracia Icy i Sot w Iranie). Zmiany zachodzą też w obrębie *street artu* miejskiego. O ile wcześniejszy trend polegał na przenoszeniu tej marginalizowanej aktywności przypisywanej niższym warstwom społecznym i zaniedbanym peryferyjnym dzielnicom do centrów miast, o tyle obecnie obserwuje się także trend odwrotny. *Street art* nie zawsze szuka już eksponowanych lokalizacji i kontaktu z przypadkowym, niezainteresowanym sztuką odbiorcą. Część artystów celowo wybiera miejsca „tajemne" – ukryte, peryferyjne, zdegradowane, opuszczone lub obłożone zakazem wstępu, gdzie sztuka musi zostać odnaleziona przez widza świadomego celu swoich poszukiwań. Ten rodzaj *street artu* wytwarza nowe formy aktywności odbiorców, angażujących się w nowy rodzaj odkrywania miasta (*urban exploration*), [RomanyWG 2011].

Przegląd technik i taktyk *streetartowych* oraz obserwacja innowacji w tym zakresie ujawnia wyraźny trend samoograniczania inwazyjności *street*

i pisaniem na ścianach wiąże się z tempem ich umieszczenia w przestrzeni publicznej. *Cut-out* wykonuje się w domu, a czas potrzebny na jego wyeksponowanie to czas jego przyklejenia. Pod tym względem *cut-outy* przypominają szablony, choć są bogatsze estetycznie.

9 *Reverse graffiti* polega na sczyszczaniu miejskich powierzchni (np. ekranów dźwiękochłonnych czy ścian tuneli) za pomocą myjek ciśnieniowych. Wykorzystuje się do tego szablony, w efekcie czyste części zabrudzonej ściany tworzą wzory, obrazy, napisy.

artu poprzez tworzenie prac efemerycznych (np. *snow graffiti* Akaya, pisane na śniegu czy *leave graffiti* SpYa, układane z kolorowych opadłych liści), programowe nieniszczenie miejskiej architektury i infrastruktury, wybieranie zaniedbanych, niejako już zniszczonych przestrzeni, używanie łatwych do usunięcia lub samorozkładalnych (ekologicznych) materiałów, łączenie *street artu* z dbałością o estetykę miasta (biżuteria miejska) i partycypacją społeczną (wspólne akcje *gardeningowe*, murale społecznościowe). W ten sposób *street art* skutecznie wymyka się stanowiącej poniekąd spuściznę graffiti kategoryzacji jako wandalizm, dewastacja przestrzeni publicznej i oszpecanie miasta.

Aleksandra Niżyńska [2011] proponuje bardziej ogólny podział na *street art* wizualny i performatywny (odpowiadający sztuce akcji). Choć przydatny analitycznie, wydaje się on jednak sztuczny, ponieważ każda forma *street artu* jest jednocześnie jednym i drugim. Wykonywanie muralu lub graffiti często jest spektaklem otwartym dla publiczności. Malowanie sypkimi pigmentami odbywa się poprzez ruch. Gdy pigmenty rozsypują deskorolkarze, najbardziej spektakularną częścią efektu wizualnego jest samo rozsypywanie – pigment unoszony pędem powietrza, tworzący barwne chmury, osiadający na wszystkim wokoło i na ciałach performerów[10]. W berlińskim projekcie „Painting Reality" pigmenty rozpuszczone w wodzie były roznoszone na kołach przez przypadkowe samochody, tworząc na jezdni barwne wzory[11]. Nawet klasyczne tagowanie[12] posiada swój aspekt performatywny: tak samo ważne jak napis jest działanie – szybka akcja podnosząca poziom adrenaliny we krwi, pozwalająca zaistnieć właścicielowi tagu w przestrzeni publicznej, wykazać się odwagą (albo brawurą) i techniczną sprawnością, a jednocześnie uniknąć sankcji prawnych.

Performatywny (a nawet performerski) sens *street artu* wzmacnia jego dokumentacja fotograficzna i wideo, która trafia później do masowego obiegu głównie za pośrednictwem Internetu. W przypadku dzieł efemerycznych, nietrwałych, podobnie jak wtedy, gdy prace są usuwane przez służby miejskie, dokumentacja pozostaje jedyną formą ich istnienia i niejako alternatywną formą gromadzenia artystycznego dorobku twórców *street artu* (jego archiwizacji). W sposób systematyczny dokumentacją *street artu* zajmuje się między innymi nowojorski Wooster Collective, a w Polsce Fundacja Sztuki Zewnętrznej. Prekursorami w tej dziedzinie byli fotografowie Martha Cooper i Henry Chalfant, którzy w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w.

10 Zob. np.: *Wizard Smoke*, Salazar: http://vimeo.com/7640196; Topheads: http://vimeo.com/27447330 [13.12.2015].

11 *Painting Reality*, IEPE i anonimowa załoga: http://painting.iepe.net/ [13.12.2015].

12 Tag – podpis grafficiarza (*writera*).

dokumentowali graffiti powstające na pociągach nowojorskiego metra (*subway art*). Dziś dokumentacja *street artu* ma najczęściej charakter społecznościowy; doskonałym przykładem jest przebogata, z dnia na dzień powiększana przez internautów, kolekcja *Street Art Utopia* (www.streetartutopia.com).

Wraz z rozszerzaniem się *streetartowych* praktyk rozszerza się także publiczne zainteresowanie tą dziedziną twórczości: powstają kolejne albumy, strony internetowe, filmy, artykuły prasowe i publikacje naukowe. *Street art* wywołuje też żywe reakcje otoczenia. Niektóre mają charakter środowiskowy, jak obrona kultowej ściany grafficiarskiej na warszawskim Służewcu; inne społeczny, jak sprzeciw mieszkańców Dudziarskiej wobec realizowanego tam projektu Grzegorza Drozda „Universal"[13] albo ochrona przez chłopców z Pragi mozaik wykonanych przez nich we współpracy z artystą Jackiem Andrzejewskim. W tym ostatnim przypadku identyfikacja z pracą przynajmniej częściowo wiązała się z udziałem w jej wykonaniu i uznaniem jej za własną. I odwrotnie – brak komunikacji z lokalną społecznością zaowocował negatywnym przyjęciem projektu Drozda. Jak mówi jedna z polskich *street* artystek Mona Tusz [za: Dymna, Rutkiewicz 2010: 153], „czasami trzeba uciekać, a czasami dostaje się od okolicznych mieszkańców obiad z kompotem". Wobec braku instytucjonalnych zabezpieczeń (ścian muzeum czy galerii) *street art* musi liczyć się z odrzuceniem. Może zostać nierozpoznany jako sztuka i zniszczony (najczęściej zamalowany przez firmy sprzątające) albo nadpisany przez innego artystę (co jest uprawnionym działaniem w obrębie subkultury graffiti). Charakterystyczną cechą zjawiska jest też jego policyzacja (z ang. *policing*)[14] i kryminalizacja; w wielu krajach za nielegalne działania *streetartowe* grożą wysokie kary pieniężne, a nawet więzienie.

Tym, co łączy tak różnorodne i tak dynamicznie rozwijające się działania *streetartowe*, pomimo wewnętrznych antagonizmów (np. między grafficiarzami a twórcami *street artu* „artystowskiego"), jest tożsamość „ulicy" związana z pojęciami kultury niezależnej, oddolnej, pozainstytucjonalnej (często są to działania nielegalne) i alternatywnej (kontestującej zastaną rzeczywistość

13 Zrealizowany w 2010 r. projekt polegał na odtworzeniu w monumentalnej skali obrazów *Czarny kwadrat* Kazimierza Malewicza i jednej z *Kompozycji* Pieta Mondriana na ścianach trzech bloków należących do tego zgettoizowanego osiedla. „Wrzucone" w środowisko Dudziarskiej obrazy zostały odebrane przez jej mieszkańców – pozbawionych możliwości uczestniczenia w projekcie – jako element obcy i narzucony, do tego przypominający o ich społecznym wykluczeniu.

14 Pojęcie policyzacji protestu do analizy ruchów społecznych wprowadzają Donatella Della Porta i Herbert Reiter. Odnosi się ono do relacji między państwem a ruchami społecznymi, a ściślej między policją a protestującymi. Dotyczy sposobu, w jaki policja reaguje na społeczne protesty. Jest to neutralny termin, którego odpowiednikiem w terminarzu protestujących są „represje", a w terminarzu policji – „ochrona porządku publicznego" [Della Porta, Reiter 1998].

w wymiarze politycznym lub estetycznym)[15]. To odróżnia *street art* od sztuki publicznej. *Street art* nie jest sztuką wyższych (dominujących) warstw społecznych i nie zawiera w sobie elementu przemocy symbolicznej wobec warstw niższych. Podstawowy społeczno-polityczny sens *street artu* polega na przełamywaniu ekskluzywnych struktur świata sztuki, dekonstrukcji „szlachectwa kulturowego", demokratyzacji kultury – nie tyle w sensie poszerzania dostępu do dzieł sztuki, ile bardziej egalitarnej redystrybucji uprawnień twórczych i „władzy sądzenia". Artyści *streetartowi*, wśród których spotkać można zarówno samouków, jak i absolwentów szkół artystycznych, działają z poziomu „ulicy", z pozycji grup nieuprzywilejowanych, a nawet wykluczonych (w wymiarze ekonomicznym i kulturowym), [por. Bourdieu 2005].

Źródeł współczesnego *street artu* należy poszukiwać nie tylko w młodzieżowych subkulturach lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w., takich jak punk i hip-hop, i w poprzedzającym go graffiti związanym z aktywnością miejskich gangów znakujących terytoria swoich wpływów (*street art*, jako szerszy zbiór zjawisk artystycznych, jest określany mianem postgraffiti), ale także w tworzonych w latach dwudziestych i trzydziestych XX w. na zamówienie instytucji publicznych dydaktycznych muralach meksykańskich lewicowych artystów, takich jak: José Clemente Orozko, Diego de Rivera, David Alfaro Siqueiros[16], które zainspirowały tzw. *community mural movement* w Stanach Zjednoczonych. Amerykański ruch muralistów przeżył „boom" w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX w., kiedy na scenę polityczną wkroczyły nowe ruchy społeczne, a związani z nimi artyści zaczęli tworzyć prace nie indywidualne, lecz zbiorowe, organizując współpracę z lokalnymi społecznościami (zwykle mieszkańcami etnicznych gett). Powstały wówczas między innymi *Wall of Respect* (William Walker, Chicago, 1967) i *The Great Wall of Los Angeles* (Judy Baca, Los Angeles, 1976) – najwięk-

15 Niekiedy zamiast o sztuce ulicznej mówi się o kulturze ulicy, która jest pojęciem szerszym i zawiera w sobie także elementy niekontestacyjne (np. uliczni grajkowie, mimowie) i nieartystyczne (rowerzyści, deskorolkarze, miejskie subkultury, gangi, uliczni handlarze, żebracy).

16 „Przez całe lata dwudzieste i trzydzieste XX w. artyści ci zaciekle atakowali kapitalizm, Kościół i zagraniczne interesy ekonomiczne, a pozytywnie wypowiadali się na temat historycznych postaci, ruchów i instytucji wspierających robotników i chłopów. Ich murale służyły jako artystyczne środki edukowania w większości niepiśmiennej populacji [Meksyku – dop. KN] na temat historii, polityki i społeczeństwa, stanowiąc skuteczną alternatywę wobec druku i elektronicznych technologii informacyjnych kontrolowanych przez dominujące klasy społeczne i ekonomiczne" [Blum 1993: 465].

szy zewnętrzny mural na świecie. Jak podkreśla we wstępie do *Toward a People's Art* Lucy Lippard [1998: xi]:

> Żadna zaangażowana sztuka nie ma takiego poparcia społeczności i długofalowego wpływu społecznego, jak murale – jedyna demokratyczna forma sztuki publicznej, bardzo dobrze widoczna i tworzona w sposób społecznościowy. W latach osiemdziesiątych XX w. aktywność muralistów stawiana była w opozycji do graffiti; „chodziło również o to, by zaangażować mieszkańców biednych dzielnic we wspólne kreowanie ich przestrzeni życia i wzbudzić w nich poczucie odpowiedzialności za nią [Lipiński F. 2011: 25].

Mieszkańcy uczestniczyli w procesie tworzenia muralu, jeśli nie bezpośrednio, to współdecydując o jego formie i treści.

Dziś *street art* jest coraz częściej legalizowany (tzw. legalne ściany), tworzony na prywatne lub publiczne zlecenie. Staje się albo przedłużeniem świata sztuki (*street art* abstrakcyjny, konceptualny), albo ulega banalizacji: służy jako dekoracja miejska lub narzędzie marketingowe. Używanie w odniesieniu do *street artu* alternatywnych terminów, takich jak: *urban art* (sztuka miejska), *wall art* (sztuka naścienna) czy *monumental art* (sztuka monumentalna) jest jednym z symptomów tego procesu – procesu odcinania się od kontrkulturowych, subwersywnych i krytycznych korzeni zjawiska. Obecność *street artu* w eksponowanych lokalizacjach w centrach miast niewątpliwie świadczy o jego rosnącej społecznej legitymizacji – w większym stopniu jednak jako formy sztuki i narzędzia fasadowej rewitalizacji, w mniejszym natomiast jako formy publicznej dyskusji.

Mat Maria Bieczyński [2011] wyróżnia dwie „drogi" *street artu*: ułądzoną (artystyczną) i zbuntowaną (nielegalną). Dzięki pierwszej twórczość uliczna została zrehabilitowana w oczach opinii publicznej jako sztuka, ale to ta druga jest wehikułem demokratycznego, demaskatorskiego i kontestatorskiego sensu *street artu*, ponieważ stawia podstawowe dla życia publicznego pytania: do kogo należy przestrzeń publiczna, kto i w jaki sposób ma prawo z niej korzystać, kto i w jakim zakresie może ją kształtować, współtworzyć? Artyści uliczni stale rywalizują o prawo do tej przestrzeni z innymi nadawcami publicznych komunikatów, dziś najczęściej komercyjnych (reklamowych), niekiedy zapożyczając ich metody działania i niejako pokonując adwersarzy ich własną bronią – tworząc na przykład alternatywne billboardy, jak: Galeria Rusz, Peter Fuss czy Dwaesha (autor słynnego billboardu *Rzuć wszystko i chodź się cało-*

wać). Czerpiąc z powszechnie zrozumiałych zasobów kultury popularnej i masowej, artyści uliczni dokonują ich sytuacjonistycznych przechwyceń i odwróceń[17]. Kwestionując reguły funkcjonowania przestrzeni publicznej, dokonują jej dekonstrukcji i re-kreacji [por. Zańko 2012].

Podobnie jak w latach siedemdziesiątych XX w. graffiti, tak i współczesny *street art* stopniowo przenika do świata sztuki i trafia na rynek sztuki – niekiedy poza wiedzą i wolą twórcy, jak miało to wielokrotnie miejsce w przypadku prac Banksy'ego literalnie zdejmowanych ze ścian, na których powstały[18]. Wyraźnie – choć nie bez wewnętrznego oporu[19] – sztuka uliczna wchodzi w fazę instytucjonalizacji, festiwalizacji i komercjalizacji [Frąckiewicz 2015]. W światowych metropoliach powstają alternatywne galerie specjalizujące się w wystawianiu *street artu*, inne wystawiają *street art* obok sztuki współczesnej (czy też włączają *street art* do tej drugiej kategorii); wymienić tu można między innymi: Carmichael Gallery (Los Angeles), Jonathan LeVine Gallery (Nowy Jork), Circuleculture Gallery (Berlin), Galerie L.J. (Paryż), Galerie Magda Danysz (Paryż), Lazarides Gallery (Londyn, New Castel), Stolen Space Gallery (Londyn), A.L.I.C.E. Galery (Bruksela), Subliminal Projects Gallery (Los Angeles), Iguapop Gallery (Barcelona), N2 Gallery (Barcelona), New Image Art (Los Angeles), V1 Gallery (Kopenhaga), Galleria Patricia Armocida (Mediolan) [za: Nguyen, Mackenzie 2010]. Okazjonalnie prace artystów ulicznych pojawiają się na aukcjach sztuki; przykładem są prace Banksy'ego i JRa sprzedawane przez londyński Sothe-

17 *Détournement* (przechwytywanie) i *renversement* (odwracanie) to kluczowe strategie sytuacjonistyczne. „Jakikolwiek element, nieważne, skąd zaczerpnięty, może zostać użyty do stworzenia nowych rozwiązań artystycznych – pisali w 1956 r. Guy Debord i Gil J. Wolman [2010: 317]. Wzajemne oddziaływanie dwóch światów uczuć, połączenie dwóch niezależnych wyrażeń zastępuje oryginalne elementy i wytwarza syntetyczną strukturę o znacznie większej efektywności. Wszystko można wykorzystać".

18 W ten sposób prace wykonane przez Banksy'ego na Zachodnim Brzegu *Wet Dog* i *Stop & Search* trafiły w 2010 r. do Kershow Gallery w Nowym Jorku. Zob.: *West Banksy* (part 1, part 2) na kanale MontaukLawnChair na www.YouTube.com. Ta sama galeria odkupiła także inną ikoniczną pracę Banksy'ego *Kissing Policemen* (albo *Kissing Coppers*), oryginalnie namalowaną na jednym z pubów w Brighton. Zob. http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/apr/21/banksy-kissing-copppers-sold-america [13.12.2015]. Z drugiej strony, renomowane domy aukcyjne odżegnują się od takich praktyk; londyński Christie's na przykład wystawia na aukcje tylko prace przeznaczone na sprzedaż przez ich twórców. Polityka tej instytucji nie dopuszcza handlu pracami umieszczonymi w przestrzeni publicznej na stałe, zorientowanymi na miejsce i społeczny kontekst, których twórcy nie mieli zamiaru ich później przemieszczać (dekontekstualizować) czy wystawiać na sprzedaż [Nguyen, Mackenzie 2010: 69].

19 W 2014 r. twórcy jednego z najlepiej rozpoznawalnych (ikonicznych) berlińskich murali, Blu i Lutz Henke zamalowali swoją pracę w geście oporu przeciwko uwikłaniu *street artu* w procesy gentryfikacyjne.

by's[20]. Coraz częściej sztuka uliczna trafia nie tylko do prywatnych kolekcji, ale też do głównego obiegu muzealno-galeryjnego. Warto wspomnieć tu o podróżującej po świecie od 2004 do 2009 r. amerykańskiej wystawie *Beautiful Losers: Contemporary Art and Street Culture*, która w 2007 r. – poszerzona o prezentację polskiego *street artu* – była pokazywana także w Muzeum Sztuki w Łodzi. W 2008 r. londyńska Tate Modern umieściła na swojej nadrzecznej fasadzie wielkoformatowe prace sześciu artystów *streetartowych*: Blu, Faile'a, JRa, Nunci, Os Gêmeos i Sixearta. Zwiększa się liczba festiwali *streetartowych*; do tych o światowej renomie należą między innymi: Nuart Festival w norweskim Stavanger, londyński Cans Festival, FAME Festival organizowany w Grottaglie we Włoszech; w Polsce są to: gdański Monumental Art, poznański Outer Spaces, toruński Art Moves, warszawski Street Art Doping, wrocławskie Out of Sth i Breakin' the Wall czy Katowice Street Art Festival. Ponadto, kilka organizacji w Polsce zajmuje się systematyczną promocją *street artu*; oprócz wspomnianej Fundacji Sztuki Zewnętrznej, są to warszawska Fundacja VlepVnet i łódzka Fundacja Urban Forms. Niekiedy rolę promotorów *street artu* przyjmują publiczne instytucje kultury; na przykład w Białymstoku coroczny jam East Side Street Art jest organizowany przez Białostocki Ośrodek Kultury w ramach Dni Sztuki Współczesnej. Za „osie obrotu" sztuki ulicznej w Polsce uważane są Warszawa i Wrocław. To we Wrocławiu w 2008 r. odbyła się pierwsza, później cykliczna, międzynarodowa prezentacja sztuki ulicznej w Polsce ph. *Artyści Zewnętrzni. Out of Sth*, notabene zorganizowana przez BWA Galerie Sztuki Współczesnej [por. Bieczyński 2011; Lipiński K. 2011; Nawrot 2011; Ryczek 2011].

Sztuka uliczna jest także źródłem inspiracji dla tzw. przemysłu kontrkulturowego: wzornictwa, mody, reklamy i turystyki. W wielu słynących ze *street artu* miastach, takich jak: Berlin czy Londyn, można łatwo wejść w posiadanie specjalistycznego przewodnika pozwalającego odszukać poszczególne uliczne realizacje (np. przewodnik po Londynie *Banksy Locations and Tours* Martina Bulla [2008]) lub dołączyć do jednej z wielu zorganizowanych wycieczek, która nas do nich zaprowadzi (np. Alternative Berlin Tours albo The Hidden Paths Street Art Tours – po berlińskim Kreutzbergu i Friedrichshain[21]). Prace artystów *streetartowych* są ozdobą niezliczonych pamiątkowych gadżetów: kubków, magnesów, toreb, koszulek, przypinek i tym podobnych. Sami artyści zwykle nie czerpią z tych

20 Pierwsza aukcja polskiego *street artu* została zorganizowana przez galerię Rempex w 2011 r. [Bieczyński 2011].

21 Zob.: http://alternativeberlin.com/; http://thehiddenpath.de/tour [13.12.2015].

przedsięwzięć żadnych korzyści, a nawet publicznie odcinają się od tego typu handlowych praktyk (np. Banksy). Coraz częściej jednak prowadzą sprzedaż swoich prac i powiązanych z nimi produktów poprzez własne strony internetowe i zakładane przez siebie firmy, takie jak Obey Giant Sheparda Faireya. Dochodzi do tego współpraca z korporacjami w charakterze projektantów, a nawet z politykami. Wspomniany Fairey przeszedł do historii *street artu*, kiedy w 2008 r. stworzył wyborczy plakat-portret późniejszego prezydenta Baracka Obamy *Obama Hope*, wyrażając swoje poparcie dla kandydata demokratów. Niektórym artystom *streetartowym* udaje się więc odnieść komercyjny sukces, choć dochodzą do niego różnymi drogami, raz sprzedając swoje prace kolekcjonerom sztuki, innym razem – koncernom spożywczym, odzieżowym, fonograficznym, telekomunikacyjnym czy medialnym (jak polski twórca Sławek Zbiok Czajkowski). Ci mniej znani nierzadko tworzą reklamowe graffiti i murale na zamówienie mniejszych prywatnych przedsiębiorców, właścicieli pubów, klubów czy sklepów lub uczestniczą w nielegalnych korporacyjnych kampaniach reklamowych wykorzystujących strategię *guerilla marketingu*. W ten sposób *street art* trafia do *mainstreamu*, już nie jako forma sztuki, ale designu, a granica pomiędzy komunikatem komercyjnym a kontestacyjnym zaciera się [por. Wabik 2001].

Coraz wyraźniejszy staje się podział na *street art* komercyjny (tworzony na sprzedaż, drukowany w małych formatach, wystawiany w galeriach i na aukcjach internetowych) i *street art* niezależny (powstający na ulicy, polityczny – wprost kontestatorski lub radykalny w sensie formalnym). Często ci sami artyści tworzą jednocześnie w dwóch obiegach: rynkowo-galeryjnym i ulicznym, co metaforycznie można określić jako „*streetartową* schizofrenię". Poza oczywistym aspektem ekonomicznym (zarobkowym), z jednej strony daje im to możliwość dotarcia do różnych, mniej i bardziej uprzywilejowanych grup odbiorców, a więc głośniejszej artykulacji problemów, o których poprzez swoją sztukę chcą mówić, z drugiej jednak naraża ich na zarzut „atrapowego buntu" [por. Biskupski 2008].

Ciekawym wewnątrzśrodowiskowym komentarzem do procesu urynkowienia sztuki ulicznej jest film wyreżyserowany przez Banksy'ego *Exit Through the Gift Shop* (*Wyjście przez sklep z pamiątkami*), wyprodukowany w 2010 r. W filmie Banksy opowiada historię Thierry'ego, który początkowo zafascynowany *street artem*, przyswaja stopniowo techniki i media typowe dla tej sztuki, by w końcu spróbować własnych sił na ulicy. Praca Thierry'ego pozbawiona jest jednak autentycznego zaangażowania i kryty-

cyzmu właściwego twórcom, takim jak Banksy czy Invader. Thierry szybko zaczyna postrzegać siebie jako artystę. W końcu uruchamia masową produkcję swoich dzieł, które z zyskiem sprzedaje. W rzeczywistości tworzy je, według jego pomysłów, zatrudniony przez niego zespół projektantów, grafików i inżynierów. Film stylizowany jest na dokument. Można jednak przypuszczać, że zarówno opowiedziana w nim historia, jak i postać Thierry'ego są fikcyjne. W ten sposób Banksy komentuje własne uwikłanie – w świat sztuki i świat handlu. „Ktoś, kto odnosi sukces nie może tworzyć jako nieudacznik, udając, że tego sukcesu nie ma" – twierdzi dramaturg René Pollesch [Pollesch, Gruszczyński 2007: 341], ale „może potraktować swój własny sukces jako problem". Banksy z tej możliwości korzysta nie tylko jako reżyser, ale także jako artysta uliczny – problemu tego dotyczy bowiem szereg jego prac i działań (m.in. podrzucanie własnych obrazów – cytatów z historii sztuki do publicznych galerii).

Na obrzeżach *street artu* pojawiają się też zjawiska nowe, trudne do sklasyfikowania; w Polsce są to z jednej strony tworzone na zamówienie instytucji publicznych okolicznościowe patriotyczne murale (Fryderyk Szopen, Maria Skłodowska-Curie, Powstanie Warszawskie) – efekt polityki „mówienia o historii współczesnym językiem" [Gorczyca 2010], z drugiej tworzona całkowicie oddolnie sztuka kibicowska: piosenki, flagi, transparenty, wlepki, stadionowe oprawy, graffiti i murale. Pod względem stosowanych taktyk działania kibiców bardzo przypominają *street art*, ale przez środowiska *streetartowe* są kategorycznie odrzucane. Powodem tego ostracyzmu ma być niski poziom estetyczny kibicowskiej sztuki. Zastrzeżenia zewnętrznego obserwatora budzi jednak przede wszystkim niejednokrotnie zawarty w niej antyobywatelski przekaz, który posługuje się afirmatywnymi odniesieniami do przemocy i nietolerancji. O ile jednak zamawiane przez instytucje publiczne patriotyczne murale to, jak pisze Łukasz Gorczyca [2011: 58], „działanie na wskroś dydaktyczne, ilustratorskie, idealny produkt zdolnego działu PR, z udziałem sławnych nazwisk i jednocześnie całkowicie pozbawione autentyzmu, radykalizmu, związku z bieżącym życiem miasta", o tyle kibicowska sztuka do pewnego stopnia broni się jako autentyczna aktywność o charakterze społecznym, pozainstytucjonalnym i niedochodowym, ukierunkowana na wzmacnianie lokalnej i narodowej tożsamości. To konkretne zorganizowane i samofinansujące się grupy kibiców są autorami stadionowych opraw i współautorami projektów murali. Otwartym pozostaje jednak pytanie o jakość i funkcje budowanego w ten sposób kapitału społecznego.

Podsumowanie

Jak widać, sztuka uliczna nie daje się zdefiniować ani poprzez medium, ani poprzez stylistykę. Jeśli chodzi o te dwa aspekty sztuki, ta jej gałąź wydaje się być przysłowiowym workiem bez dna – nie tylko ze względu na różnorodność środków wyrazu, ich programową niekonwencjonalność i dużą dynamikę rozwoju, o czym pisałam wyżej, ale także ogromny nacisk, jaki środowisko *streetartowe* kładzie na indywidualność twórcy i rozpoznawalność jego własnego stylu. Kryterium formalno-estetyczne (artystyczne), o którym pisze Matuchniak-Krasuska jest więc całkowicie nieprzydatne do opisu *street artu* jako enklawy społecznej. Pozostałe trzy kryteria – instytucjonalne, komunikacyjne i przestrzenne znajdują jednak do analizy sztuki ulicznej pełne zastosowanie.

Street art jako enklawa artystyczna nie jest enklawą świata sztuki, a raczej jego eksklawą – alternatywnym światem sztuki, dającym się wyodrębnić w wymiarze społecznym (strukturalnym) i kulturowym. Twórcy *street artu* tworzą dość hermetyczne i niezależne środowisko, jakkolwiek wewnętrznie zróżnicowane i umiędzynarodowione, to posiadające wspólną tożsamość i kulturę (słownictwo, historia, styl życia). Pomimo mezaliansów ze światem sztuki elitarnej i komercyjnej, środowisko *streetartowe* napędza przede wszystkim odrębny, alternatywny obieg sztuki, posiada swoją własną publiczność, którą stanowią przeważnie ludzie młodzi (stąd między innymi atrakcyjność tej dziedziny twórczości jako narzędzia reklamy), i własne instytucje: od stron www, poprzez formalne organizacje, po międzynarodowe festiwale. Eksklawa ta powstaje jednak tyleż na skutek wykluczenia – traktowania *street artu* przez instytucje sztuki jako sztuki niższej, co samowykluczenia środowiska *streetartowego*, a przynajmniej jego ortodoksyjnej części, która pozostaje krytyczna wobec mechanizmów działania świata sztuki – przede wszystkim jego elitaryzmu i urynkowienia. Dystans wobec własnej pozycji w tym świecie jest widoczny w wypowiedziach artystów ulicznych w nim obecnych, którzy pomimo profesjonalnego i komercyjnego sukcesu, nadal stawiają na pierwszym planie „ulicę", rozumianą zarówno przestrzennie, jak i politycznie, i w niej widzą podstawowy kontekst swojej twórczej aktywności:

> Większego kopa zawsze daje mi oglądanie moich prac na ulicy. Przede wszystkim, nie każdy może się wybrać do galerii, a na ulicy ma do nich dostęp o wiele więcej ludzi. Plus, umieszczając je na ulicy, wciąż mam uczucie, jakbym opierał się sile opresji, w tym sensie, że praktykuję wolność słowa w miejscu publicznym. Pod-

niecenie, jakie daje ulica zawsze pobije podniecenie, jakie daje wystawa w galerii [Shepard Fairey; za: Nguyen, Mackenzie 2010: 379].

Przedstawione w artykule charakterystyki *street artu* jako społeczno-kulturowej enklawy pozwalają umieścić tę grupę praktyk w szerszej kategorii sztuki społecznej, która powstaje na przecięciu aktywności artystycznej i obywatelskiej. *Street art* nie jest tylko narzędziem estetyzacji przestrzeni publicznej i indywidualnej ekspresji. Często łączy się z typową dla sztuki społecznej orientacją na cele pożytku publicznego, takie jak: artykulacja problemów społecznych, przeciwdziałanie wykluczeniu i dyskryminacji, wyrażanie protestów społecznych, mobilizowanie zasobów – materialnych i niematerialnych (pamięć społeczna, kreatywność, społeczne więzi), odzyskiwanie przestrzeni publicznych, komunikacja społeczna (w szczególności między skonfliktowanymi grupami) czy kwestionowanie dominujących wzorów kulturowych (symboliczne wyzwanie), [por. Niziołek 2008]. Motywacją artystów ulicznych nie jest jedynie wyjście poza instytucje sztuki, ale oddolna zmiana rzeczywistości estetycznej i społecznej.

Implikacją wyboru przestrzeni publicznej jako miejsca pracy i ekspozycji jest przede wszystkim otwarty dostęp do uprawianej w ten sposób sztuki. Publiczność *street artu* jest publicznością heterogeniczną (niejednorodną), często nieprzygotowaną do odbioru sztuki i nawet nią niezainteresowaną. Dlatego krytycznym parametrem relacji między artystą a jego publicznością jest w tym przypadku jakość komunikatu – jego zrozumiałość, przystępność, co wcale nie jest tożsame z kompromisem estetycznym. Kluczem do *street artu* nie jest znajomość kultury „wyższej" i akademickie wykształcenie, ale obycie ze światem popkultury i wiedza potoczna, przez Amerykanów nazywana mądrością ulicy (*street wisdom*). W ten sposób *street art* minimalizuje charakterystyczne dla sztuki współczesnej (w tym publicznej) bariery komunikacyjne.

Sztuka uliczna umożliwia także bezpośrednie twórcze zaangażowanie nieprofesjonalistów (nie-artystów) – samodzielnie wycinających i odbijających szablony, korzystających z baz gotowych elementów graficznych (tzw. *sampli*) albo uczestniczących w społecznościowym malowaniu muralu. Wiele strategii *streetartowych*, takich jak *guerilla gardening* czy organizacja *flash mobów*, nie wymaga zaawansowanych umiejętności artystycznych. „Ulica" pozwala na wyeksponowanie kreatywnego potencjału „każdego człowieka" oraz uczynienie ludzi bardziej świadomymi i pewnymi własnej kreatywności jako narzędzia wpływania na swoje otoczenie. *Street art* doskonale wpi-

suje się w postulaty niemieckiego akcjonera Josepha Beuysa, mawiającego, że każdy człowiek jest artystą i rozszerzającego koncepcję sztuki na całokształt ludzkiej aktywności w społeczeństwie [Kaczmarek 2001]. Pozwala myśleć o sztuce w kategoriach demokracji kulturowej, to znaczy egalitarnego dostępu nie tyle do możliwości odbioru sztuki, ile do możliwości tworzenia sztuki.

Pomimo procesów instytucjonalizacji, festiwalizacji i komercjalizacji omówionych wyżej, wielu twórców *street artu* jest wciąż silnie przywiązanych do otwartej przestrzeni publicznej jako miejsca swojej pracy – zarówno w sensie przestrzennym, jak też społeczno-politycznym. Obywatelski sens sztuki ulicznej przejawia się nie tylko w jej oddolności i spontaniczności, ale także przywiązaniu do obywatelskich wartości, takich jak: wolność słowa, aktywność zorientowana na innych (w szczególności słabszych) czy troska o otoczenie i sprawy publiczne.

Street art w Białymstoku (przykłady), fot. Katarzyna Niziołek

Zdjęcie 1. Koronkowa instalacja NeSpoon, Rynek Kościuszki

Zdjęcie 2. Folkowy mural NeSpoon, ul. Mickiewicza

Zdjęcie 3. Mural antyrasistowski (Chekos'Art i Anna Kitlas), ul. Batalionów Chłopskich

Zdjęcie 4. “Ptako-smok” – mural Swanskiego, od ul. Częstochowskiej

Zdjęcie 5. Mural *site-specific* (Natalia Rak), al. Piłsudskiego

Zdjęcie 6. Szablony reklamowe – Opera i Filharmonia Podlaska, ul. Kalinowskiego

Zdjęcie 7. *Street art* nielegalny, al. Piłsudskiego

Zdjęcie 8. *Street art* nielegalny, ul. Legionowa

Zdjęcie 9. Mural kolektywny poświęcony Irenie Sendlerowej, ul. Hetmańska

Zdjęcie 10. Mural kibicowski (fragment), ul. Nowohetmańska

Bibliografia

Banksy (2010), *Exit Through the Gift Shop*, Paranoid Pictures (film)

Bieczyński M. M. (2011), *Oswajanie sztuki ulicy*, „Arteon. Magazyn o Sztuce", nr 7: 14–16

Biskupski Ł. (2008), *Banksy: „Ta rewolucja to atrapa"*, „Kultura Popularna", nr 3: 85–97

Blum P. Von (1993), *New Visions, New Viewers, New Vehicles: Twentieth-Century Developments in North American Political Art*, „Leonardo", nr 5: 459–466

Bourdieu P. (2005), *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, Warszawa

Bull M. (2008), *Banksy Locations and Tours*, UK

Debord G., Wolman G. J. (2010), *Przechwytywanie – instrukcja obsługi*, (w:) E. Rewers (red.), *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Kraków, 316–325

Della Porta D., Reiter H. (1998), *Policing Protest: The Controll of Mass Demonstrations in Western Democracies*, Minneapolis

Dymna E., Rutkiewicz M. (red.) (2010), *Polski street art*, Warszawa

Dymna E., Rutkiewicz M. (red.) (2012), *Polski street art. Między anarchią a galerią*, Warszawa

Duchowski M., Sekuła E. A. (red.) (2011), *Street art. Między wolnością a anarchią*, Warszawa

Etzioni A. (2004), *Wspólnota responsywna: perspektywa komunitariańska*, (w:) P. Śpiewak (red.), *Komunitarianie. Wybór tekstów*, Warszawa: 181–203
Frąckiewicz S. (red.) (2015), *Żeby było ładnie. Rozmowy o boomie i kryzysie street artu w Polsce*, Poznań
Gliński P. (2006), *Style działań organizacji pozarządowych w Polsce. Grupy interesu czy pożytku publicznego?*, Warszawa
Gliński P. (2007a), *Enklawowość polskiego społeczeństwa obywatelskiego*, (w:) L. Gołdyka, I. Machaj (red.), *Enklawy życia społecznego*, Szczecin, 125–148
Gliński P. (2007b), *Obszary aktywności i apatii obywatelskiej*, (w:) A. Kojder (red.), *Jedna Polska? Dawne i nowe zróżnicowania społeczne*, Kraków: 269-303
Gliński P. (2009), *Enklawy kulturowo-aksjologiczne we współczesnej Polsce – próba wstępnego opisu*, (w:) L. Gołdyka, I. Machaj (red.), *Enklawy życia społecznego. Kontynuacje*, Szczecin: 113–148
Gliński P., Palska H. (1997), *Cztery wymiary społecznej aktywności obywatelskiej*, (w:) H. Domański, A. Rychard (red.) *Elementy nowego ładu*, Warszawa: 365–392
Gołdyka L., Machaj I. (2007), *Enklawy życia społecznego kategorią pojęciową socjologii. Prolegomena*, (w:) L. Gołdyka, I. Machaj (red.), *Enklawy życia społecznego*, Szczecin: 9–22
Gołdyka L., Machaj I. (red.) (2007), *Enklawy życia społecznego*, Szczecin
Gołdyka L., Machaj I. (red.) (2009), *Enklawy życia społecznego. Kontynuacje*, Szczecin
Gorczyca Ł. (2010), *Dlaczego Mona Lisa się uśmiecha? O dobrych praktykach artystycznych w przestrzeni publicznej*, „2+3D. Grafika Plus Produkt", nr 36: 54–58.
Kaczmarek J. (2001), *Joseph Beuys. Od sztuki do społecznej utopii*, Poznań
Łagodzka D. (2011), *Street art na wsi*, „Magazyn Sztuki", nr 1: 133–138
Lipiński F. (2011), *Miasto murali*, „Arteon. Magazyn o Sztuce", nr 7: 24–26
Lipiński K. (2011), *Polifoniczność peryferii*, „Arteon. Magazyn o Sztuce", nr 7: 20–21
Lippard L. (1998), *Forward*, (w:) E. Cockroft, J. P. Weber, J. Cockroft, *Toward a People's Art. The Contemporary Mural Movement*, Albuquerque: xi–xv
Matuchniak-Krasuska A. (2009), *Świat sztuki – enklawa, eksklawa czy wspólnota*, (w:) L. Gołdyka, I. Machaj (red.), *Enklawy życia społecznego. Kontynuacje*, Szczecin: 191–208
Nawrot A. (2011), *Łódzkie podwórko*, „Arteon. Magazyn o Sztuce", nr 7: 22–23
Nguyen P., Mackenzie S. (red.) (2010), *Beyond the Street. The 100 Leading Figures in Urban Art*, Berlin
Niziołek K. (2008), *Sztuka i aktywność obywatelska*, (w:) A. Kościański, W. Misztal (red.), *Społeczeństwo obywatelskie. Między ideą a praktyką*, Warszawa: 235–265
Niziołek K. (2009a), *Publiczna, zaangażowana, społecznościowa? O sztuce jako formie aktywności obywatelskiej*, „Trzeci Sektor", nr 19: 28–37
Niziołek K. (2009b), *Sztuka jako enklawa aktywności obywatelskiej*, (w:) L. Gołdyka, I. Machaj (red.), *Enklawy życia społecznego. Kontynuacje*, Szczecin: 209–225.
Niżyńska A. (2011), *Street art jako alternatywna forma debaty publicznej w przestrzeni miejskiej*, Warszawa

Offe C. (1995), *Nowe ruchy społeczne: przekraczanie granic polityki instytucjonalnej*, (w:) J. Szczupaczyński (red.), *Władza i społeczeństwo. Antologia tekstów z zakresu socjologii polityki*, t. 1, Warszawa: 226–233

Pirvelli M., Rykiel Z. (2007), *Enklawy i eksklawy społeczne późnej nowoczesności*, (w:) L. Gołdyka, I. Machaj (red.), *Enklawy życia społecznego*, Szczecin: 95–123

Pollesch R., Gruszczyński P. (2007), *Pollesch: Nie odgrywam posępnego artysty*, „Krytyka Polityczna", nr 13: 338–341

Putnam R. (1995), *Demokracja w działaniu. Tradycje obywatelskie we współczesnych Włoszech*, Kraków

Romany WG (2011), *Out of Sight. Urban Art/ Abandoned Spaces*, UK

Ryczek J. (2011), *Społeczne murale i refleksyjne billboardy*, „Arteon. Magazyn o Sztuce", nr 7: 17–19

Sikorski T., Rutkiewicz M. (red.) (2011), *Graffiti w Polsce 1940–2010*, Warszawa

Sowa J. (2007), *Stosowane sztuki społeczne: od symulakrum do aktywizmu (i z powrotem?)*, „Obieg", http://www.obieg.pl/teksty/1861 [13.12.2015]

Wabik A. (2011), *Graffiti reklamowe*, (w:) T. Sikorski, M. Rutkiewicz (red.), *Graffiti w Polsce 1940–2010*, Warszawa: 236–241

Zańko P. (2012), *„Zabijemy was słowami". Prowokacja kulturowa w przestrzeni miejskiej i w internecie*, Warszawa

Summary

Is street art a social art? Cultural and civil aspects of street art from the perspective of the concept of social enclaves

In spite of its apparently growing popularity, street art still remains largely unexplored both in its aesthetic, and social dimension. The article is an attempt to capture the hybrid socio-artistic sense of this global phenomenon with the use of the concept of social enclaves. For that purpose, the authoress looks into its relation to the art world, on one hand, and civil society, on the other. She shortly presents the origins of street art, as well as its artistic repertoire and social reception. She provides an insight into the present-day processes of its institutionalization and commercialization, which, however, do not seem to weaken the street artists' primary motivation for bringing changes in their aesthetic and social surrounding. Also some other features of street art, such as: anti-elitism, grassroots and dialogical quality, not infrequently – participation, and above all – attachment to civil values, allow her to classify this practice as social art, that is art with a public-good aim.

Keywords:
civil society, social art, social enclaves, street art