

Funkcja estetyczna przekazu i jej rola semantyczna – malarstwo jaskiniowe i graffiti jako sztuka

ARKADIUSZ STEMPIN

ORCID: 0000-0003-0185-0587

(Uczelnia Korczaka – Akademia Nauk Stosowanych, Warszawa)

Malarstwo jaskiniowe sytuuje się na samym początku, graffiti zaś – na końcu osi czasu w rozwoju pisma, jednego z najważniejszych wehikułów w „rozpowszechnieniu cywilizacji ludzkiej”¹, a w perspektywie antropologicznej jednego z bytów sprawczych (ang. *agents*) w kulturowym uniwersum człowieka, oddziałujących na niego w ramach wzajemnej dialogowej relacji (zależności)². Jedna i druga manifestacja społecznej komunikacji daje zaledwie niewielki wgląd w cywilizację: pierwsza – człowieka prehistorycznego, druga – postmodernistycznego. Naskalne malunki skrywają w sobie „skrawki pamięci”, czyli pakiet informacji, narracji i interpretacji o przeszłości³, jakkolwiek dostępny ułamkowo, gdyż odległy kod kulturowy *homo sapiens* sprzed 35 tysięcy lat nie zezwala na komplementarne odszyfrowanie wyrytych na skalnej ścianie przekazów. Współczesne graffiti już intencjonalnie oferują pośredni wgląd w rozpoznawaną przez siebie rzeczywistość z przełomu XX i XXI wieku.

Jednak czy malunki skalne i graffiti można zakwalifikować do sztuki? Obydwa przekazy spotykają się z odmową przyznania im tego statusu nawet jeśli od malarstwa jaskiniowego zaczyna się większość podręczników z tej dziedziny. Poniższa analiza estetycznego aspektu jednej i drugiej manifestacji pisemno-graficznego przekazu weryfikuje je pod kątem spełniania kryteriów estetyki. I jednoznacznie opowiada się za poglądem, który obie kwalifikuje jako pełnoprawne wytwory sztuki.

1 D. Diringer, *Alfabet czyli klucz do dziejów ludzkości*, tłum. W. Hensel, Warszawa 1971, s. 21.

2 Zob. L. Ahern, *Language and Agency*, „Annual Review of Anthropology” 2001, nr 30, s. 109.

3 O materialnych artefaktach i ich kulturowym znaczeniu jako nośników zbiorowej pamięci zob. M. Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, tłum. M. Król, Warszawa 1969.

MALARSTWO JASKINIOWE

Sztuka ta jest znana badaczom od ponad stu pięćdziesięciu lat. Pierwsze ryty naskalne odkryto w 1873 roku w Ebbou (Dolina Rodanu), w 1878 roku w prowansalskim Chabot (Gard)⁴, a w 1868 roku w hiszpańskiej Altamirze⁵. Do tej pory przebadano około trzysta europejskich jaskiń⁶, spośród których szczególnie reprezentatywne są Altamira⁷, Chauvet i Lascaux⁸. To w tych grotach w epoce górnego paleolitu grupy nomadów *homo sapiens*, względnie kromaniończyków (*homo sapiens fossilis*, 40–10 tysięcy lat p.n.e.), nieosiadłe, stale zmieniające miejsce pobytu, pozostawiły na skalnych ścianach figuratywne rysunki, malunki lub nacięcia rylcem. Szacuje się, że górna granica tej produkcji w Europie nie przekroczyła około 42 tysięcy lat p.n.e., a największa jej część przypadała na okres około 35–25 tysięcy lat p.n.e.⁹ Biały kalcyt ścian jaskiń, wolny od porowatości, oferował suchą powierzchnię, wyjątkowo odpowiednią pod malowidła. Czynniki ten jednak zaledwie sprzyjał prehistorycznym twórcom, a nie determinował ich motywację.

Najczęściej powtarzający się na malowidłach temat stanowiły grupy zwierząt: bizonów, koni, łosi, lwów, nosorożców, niedźwiedzi. Motyw czytelny, skoro tym

- 4 Zob. B. Gély Chabot, *L'art préhistorique révélé*, w: idem, *Grottes ornées de l'Ardèche. L'art des cavernes*, Veurey 2000.
- 5 Zob. H. Breuil, *Four Hundred Centuries of Cave Art*, Montignac (Dordogne) 1952, s. 51–73.
- 6 Koncentracja jaskiń z malarstwem paleolitycznym występuje w Europie na obszarze Francji (w liczbie dwóch trzecich) i hiszpańskiej Kantabrii (w jednej trzeciej). Poza tym rdzennym obszarem na malunki jaskiniowe natrafiono w północnej Francji, dolinie Bourgogne, francuskiej Jurze, w Anglii, a pojedynczo w środkowo-wschodniej Europie (głównie w Rumunii). Zob. H. Floss, *Die frühesten Bildwerke der Menschheit. Das Phänomen Eiszeitkunst*, w: *Eiszeit – Kunst und Kultur. Begleitband. Ausstellung*, Stuttgart 2009–2010, Ostfildern 2009.
- 7 Jedna z siedemnastu jaskiń w północnej Hiszpanii, w Kantabrii (*Cornisa Cantábrica*), ze statusem światowego dziedzictwa kultury od 1985 r.; we wszystkich znajdują się przykłady malarstwa skalnego z okresu sprzed 14 tys. lat p.n.e.
- 8 Zob. G. Bataille, *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève 1955.
- 9 Najstarsze malunki figuratywne znaleziono dotąd w jaskini *Leang Karampuang* na indonezyjskiej wyspie Sulawesi w Maros-Pangkep Karst, a ich powstanie oszacowano na 53 tys. lat p.n.e. Zob. A. Agus Oktaviana et al., *Narrative Cave Art in Indonesia by 51,200 Years Ago*, „Nature” 2024, nr 631, s. 814–818, <https://www.nature.com/articles/s41586-024-07541-7> (stan z 11 listopada 2024 r.). Całkiem niedawno na tej samej wyspie natrafiono w innym miejscu na obrazy jaskiniowe, które przedstawiały stado świń celebejskich, datowane na ok. 45 tys. lat wstecz. Występowanie poza Europą wcześniejszego chronologicznie malarstwa jaskiniowego tłumaczy się albo dwukrotnym „wielkim wybuchem” w zakresie myślenia kognitywnego u przaczłowieka, albo znacznie wcześniej wykształconą u niego zdolnością do aktywności na polu sztuki, którą ujawnił po swoim wyjściu z Afryki w różnych momentach czasu i miejscach. Więcej argumentów przemawia za drugim scenariuszem. Na południu Afryki, w jaskiniach Blombos, ok. 300 km na wschód od Kapsztadu, w 1991 r. archeolodzy skupieni wokół Christophera Henshilwooda z Uniwersytetu w Bergen odkryli bowiem jeszcze starsze dzieło sztuki pierwotnej niż w Indonezji – pomalowany czerwoną ochrą kamień. Zob. Ch. Henshilwood et al., *An Abstract Drawing from the 73,000-Year-Old Levels at Blombos Cave, South Africa*, „Nature” 2018, nr 562, s. 115, <https://www.nature.com/articles/s41586-018-0514-3> (stan z 11 listopada 2024 r.).

właśnie zwierzętom przypadało znaczenie kluczowe dla ludzkiego przetrwania na plejstocenijskich stepach Eurazji. W dalszej kolejności malunki zawierały również zrozumiałe elementy przyrodniczego otoczenia i życia codziennego.

Oprócz figuratywnych przedstawień na malunkach występowały trzy grupy abstrakcyjnych znaków: kropki, pionowe kreski oraz symbole przypominające kształtem literę „Y”. Wymykały się one naukowemu poznaniu, choć podejrzewano ich notacyjne, wyrażone przy pomocy umownych znaków znaczenie. Dopiero zupełnie niedawno grupa brytyjskich archeologów z Uniwersytetu w Durham (Azadeh Khatiri, James Palmer, Tony Freeth, Paul Pettitt i Robert Kentridge) uznała, że rozwiązała tę zagadkę. Wygrawerowane symbole graficzne zinterpretowano jako skorelowane z porami roku cykliczne zachowania zwierząt przedstawionych na ścianach skalnych, jak parowanie (czas godowy), narodziny (wykluwanie się ptaków) czy moment nadejścia pierwszych opadów śniegu. Zawarty w obrazach przekaz informacyjny miał dla grup łowieckich egzystencjonalne znaczenie, ponieważ precyzyjnie określał sezony polowań na poszczególne zwierzęta. Badaczom udało się ponadto wyodrębnić dla całego roku kalendarzowego aż trzynaście okresów, dopasowanych do kalendarza księżycowego, co wskazywałoby na jego użycie już w epoce lodowcowej¹⁰. Ustalenia brytyjskich archeologów należy jednak uznać za hipotezę – wprawdzie dość wiarygodną, ale tylko jedną z możliwych.

W tym kontekście graficzna (symboliczna) forma przekazu informacji zawierałaby główne elementy pisma, gdyż spełniałaby jego podstawowe wymogi¹¹. Finalnie, malarstwo jaskiniowe epoki górnego paleolitu z elementami niefiguratywnymi może zostać zakwalifikowane jako najwcześniejsza forma proto-pisma *homo sapiens* (względnie kromaniańczyka). A w połączeniu z przedstawieniami figuratywnymi stanowi, przynajmniej dla części badaczy, pierwotną formę sztuki. Wilgotne i zimne jaskinie, jak się powszechnie przyjmuje, nie służyły za miejsca stałego zamieszkania. Rolę domostw odgrywały namioty z drzewa sosny lub brzozy, przykryte od zewnątrz i wyścielone od wewnątrz skórami bizonów. Jaskinie pełniły zatem zaledwie funkcję bezpiecznego, tymczasowego, może nawet chwilowego schronu, ratującego przed groźnymi zjawiskami atmosferycznymi lub innymi niebezpieczeństwami, co nie tłumaczy dekoracji malarskiej. Bo czyż pierwszą myślą człowieka prehistorycznego, który w momencie zagrożenia znalazł się w chwilowym lokum, miałyby być sięganie po ostry kamień krzemienny zamieniany w narzędzie artystyczne? Po to, aby dać ujście twórczej potrzebie?

10 Zob. B. Bacon et al., *An Upper Palaeolithic Proto-Writing System and Phenological Calendar*, „Cambridge Archaeological Journal” 2023, t. 33, s. 371–389.

11 Definicja pisma wymaga spełnienia trzech kryteriów: (1) intencji nadawcy, który przy zastosowaniu (2) systemu znaków przekazuje (3) informację niezależnym i rozproszonym odbiorcom intencji (zob. H. Haarmann, *Die Geschichte der Schrift*, München 2004).

Wśród hipotez, próbujących wyjaśnić sens malarstwa jaskiniowego w kontekście przeznaczenia jaskiń, powtarza się stale ich rola „galerii sztuki”¹². Przecież w końcu trzeba było jednak wpaść na pomysł, by zamalować ściany jaskini, tak jak zamalowuje się puste płótno. Taka myśl mogła być zarówno sposobem przepracowania realnego doświadczenia, jak i echem marzenia sennego albo magiczną czynnością, mającą odpędzić złe duchy. W tym ostatnim przypadku jaskinie funkcjonowałyby jako miejsca kultu, w których szamani mogli skontaktować się z duchami, bogami i zmarłymi przodkami, podczas gdy malarstwo sprowadzałoby się do medium pośredniczącego między dwoma wymiarami rzeczywistości. Mogło być także miejscem religijnej inicjacji¹³. Odpowiadałoby więc funkcji spełnianej przez sztukę sakralną w czasach historycznych i współcześnie.

Przy zrozumiałych współcześnie próbach usytuowania wytworów paleolitu poza ramami pojęcia sztuki trafnie wyraził się zmarły niedawno archeolog z Polskiej Akademii Nauk Bogusław Gediga, który w definicji twórczości jaskiniowej dopatrywał się „jakiejs szczególnej cechy lub kilku cech sztuki”, stanowiących „w dużej mierze rodzaj stałego przybliżania się do określenia tego fenomenu”, czyli sztuki rozumianej w perspektywie pradziejów, przy uwzględnieniu takich zjawisk jak antropomorfizacja, ornamentyka ciała czy system wierzeń¹⁴. Możliwe, że jeszcze bardziej precyzyjnie istotę sztuki prehistorycznej uchwycił niemiecki historyk sztuki Hans Belting, który w swojej historyczno-artystycznej analizie zasugerował, by cały dorobek sprzed renesansu nazwać „sztuką sprzed ery sztuki” (dosłownie: sprzed ery obrazu). Takie ujęcie otwiera możliwość analizy obrazowania wizualnego, bez ryzykownego deliberowania, czy jest to już „prawdziwa sztuka”¹⁵. Koresponduje to z ustaleniami Stevena Mithena, archeologa kognitywnego i profesora wczesnej prehistorii na Uniwersytecie w Reading, który wykazał, że niektóre z dzisiejszych plemion pierwotnych uprawiają malarstwo jaskiniowe, mimo że w ogóle nie mają w swoim języku pojęcia sztuki¹⁶. Już z innej perspektywy naukowej, mianowicie epigrafii semickiej, jej badacz z połowy XX wieku „obrazkowe wyrażanie myśli”

12 Zob. J. Clottes, *What Is Paleolithic Art? Cave Paintings and the Dawn of Human Creativity*, Chicago 2016.

13 David Lewis-Williams, archeolog z RPA, wypracował teorię, która zakładała, że malowidła to dzieła szamanów. W ciemności jaskiń wprawiali się w trans i malowali swoje wizje, czerpiąc moce ze ścian jaskini. Zob. J. Clottes, D. Lewis-Williams, *Prehistoryczni szamani. Trans i magia w zdobionych grotach*, tłum. A. Gronowska, Warszawa 2009.

14 B. Gediga, *Przejawy antropomorfizacji w sztuce pradziejowej*, w: *Estetyka w archeologii. Antropomorfizacje w pradziejach i starożytności*, red. E. Bugaj, A.P. Kowalski, Poznań 2010, s. 47, 48.

15 H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 2011.

16 Zob. S. Mithen, *The Prehistory of the Mind. The Cognitive Origins of Art, Religion and Science*, New York 1996.

proponował zaliczyć „zarówno do historii sztuki, jak i do historii pisma”¹⁷. Jeszcze bardziej jednoznacznie artystyczną produkcję prehistoryczną postrzegał René Huyghe, człowiek-instytucja w dziedzinie kultury i sztuki we Francji w XX wieku. Według niego przekroczenie progu sztuki „zaczyna się w chwili, gdy człowiek nie tworzy w użytkowym celu, co zdarza się wszak zwierzętom, lecz z myślą przedstawienia albo wyrażenia czegoś”¹⁸.

Nawet przy honorowaniu wykładni przyznającej sztuce pełnoprawny status dopiero od epoki renesansu, czyli jak sugeruje Belting, od kiedy dzieło sztuki, przy uwzględnieniu trzech wzajemnie na siebie oddziałujących parametrów: obrazu, ciała i medium (Bild, Körper, Medium) podlega nowożytnemu estetycznemu systemowi oceny¹⁹, należałoby uznać, że już posługiwanie się tylko trzema podstawowymi kolorami: żółtym, czerwonym i czarnym, w dwunastu odcieniach, przez „artystów sztuki jaskiniowej świadczyłoby o jej funkcji estetycznej”²⁰. Oznaczałoby to w konsekwencji, że w danej „społeczności wybierano kilka barw podstawowych i tych się trzymało”, postrzegając je jako „silny bodziec wizualny”²¹. Takie podejście trzeba by więc zaliczyć na poczet zmysłu i kunsztu artystycznego. A ten wyrażał się także zastosowaniem skróconej perspektywy, skoro zwierzę, na przykład byka, przedstawiano z profilu, podczas gdy jego rogi eksponowano frontalnie. Ponadto plastyka malowideł jest na tyle delikatna, że oglądając je, można odnieść wrażenie trójwymiarowości. Wolno też domniemywać, że w świecie paleolitycznym dużego znaczenia nabierała paleta zmysłowych doznań odbiorcy, co dobitnie przemawiałoby za uwzględnianiem kryterium estetycznego przez artystów epoki jaskiń. Jeśli bowiem malowidła w prehistorycznych „kaplicach Sykstyńskich” operowały kolorem, kontrastem i powtarzalnością, to znaczy, że miały kryć w sobie „jakąś tajemnicę” oraz wywołać pozytywne emocje u oglądającego²².

Stada bizonów, koni i reniferów cwałują na ścianach jaskiń Lascaux, jedne naznaczone grubą kreską, inne namalowane jaskrawym kolorem, a wszystkie emanujące życiem. Raniony śmiertelnie bizon z Altamiry już upadł na ziemię, lecz z podniesioną głową próbuje jeszcze walczyć o przetrwanie. Można podziwiać

17 D. Diringer, *Alfabet...*, s. 26.

18 L.-R. Nougier, *Sztuka pradziejowa*, uzup. P. Trzeciak, w: J. Pijoan et al., *Sztuka świata*, t. 1, red. wyd. pol. P. Trzeciak, tłum. różni, Warszawa 1999, s. 12.

19 Zob. H. Belting, *Bild-Anthropologie*, München 2001.

20 K. Jurek, *Znaczenie symboliczne i funkcje koloru w kulturze*, „Kultura – Media – Teologia” 2011, nr 6, s. 80; H. Floss, M. Ostheider, *Die Farbe Rot in der paläolithischen Kunst*, „Tagungen des Landesmuseums für Vorgeschichte” 2013, t. 10, s. 89–98.

21 D. Minta-Tworzowska, *Świat kolorów ludzi paleolitu jako element intertekstualności „obrazów” w jaskiniach*, „Folia Praehistorica Posnaniensia” 2017, t. 22, s. 136.

22 Ibidem, s. 116.

prehistorycznego artystę, który uchwycił majestat ginącego zwierzęcia. Wolno więc skonstatować na koniec, że malarstwo jaskiniowe zaświadcza nie tylko o kunszcie technicznym, ale także o ludzkiej zdolności do wyrażania emocji za pomocą linii, formy i koloru – tych trzech składowych sztuk plastycznych.

Malarstwo jaskiniowe nadal nie ujawnia wszystkich swoich tajemnic. Dlaczego bowiem znajduje się w tak niedostępnych miejscach? Czy rytualne tańce powiązane z profesją myśliwską, inspirujące prehistorycznych artystów, nie mogły odbywać się pod gołym niebem? A jeśli malowanie zwierząt odzwierciedlało nie ich zabijanie, lecz pomnażanie – bo istnieją dowody na to, że wraz z ocieplaniem klimatu zwierzęta wycofywały się na północ Europy – byłoby to pierwsze malarstwo realistyczne, gdyż artysta przekonany o tym, że kreując zwierzę, zarazem je stwarza, będzie znacznie bardziej dbał o jego realistyczny wygląd, niż ten, który będzie chciał zwierzę tylko zabić.

A czy rysunki, tworzone nie narzędziem, lecz palcem, jak choćby przykłady z Rouffignac, narodziły się z ograniczeń podyktowanych sprawnością ręki czy może jednak ze świadomej tendencji do uproszczeń i tworzenia abstrakcji? Jest tak choćby w grocie Porto Badisco w Zatoce Tarenckiej, gdzie z krętych linii na pewno powstają spirale, jak udowodnił Paolo Graziosi, archeolog z uniwersytetu we Florencji²³. Jeżeli malarstwo jaskiniowe odślania przed badaczami zaledwie „okruchy pamięci” z epoki paleolitu i nadal skrywa całościowy spłot powodów, jakie pchnęły człowieka jaskiniowego w kierunku artystycznej ekspresji, to równocześnie sugeruje ono, jak niezmienna jest natura ludzka na różnych szczeblach kulturowej ewolucji *homo sapiens*. Przedstawiana artystycznie rzeczywistość, ów horyzont poznawczy w warstwie światopoglądowej, wyraża zawsze spójność ludzkiego bytu konkretnej wspólnoty w konkretnym momencie historycznym jej istnienia.

GRAFFITI

Powyższa konkluzja odnosi się także do współczesnych graffiti jako zjawiska koherentnego z intelektualnymi prądami epoki, przede wszystkim z poststrukturalizmem, a wręcz emblematycznie spójnego z dekonstrukcją rzeczywistości w ujęciu Jacques’a Derridy²⁴. Jeśli poststrukturalizm wszelkie struktury uważał za sztuczne i postulował ich dekonstrukcję, to graffiti nader chętnie wpisały się w tę ideę. Przyznały sobie prawo zniesienia granic w sztuce: od użycia materiałów, przez wyrażenie się

23 Zob. P. Graziosi, *The Prehistoric Paintings of the Porto Badisco Cave*, Firenze 1996.

24 Zob. M. Murawska, *Oślepić artystę. Derridiańska epoché widzenia*, w: *Widma Derridy*, red. A. Bielik-Robson, P. Sadzik, Warszawa 2018, s. 426–446; J. Derrida, *The Truth in Painting*, Chicago 2017.

w ekspresji i formie, aż po zasypanie Rowu Mariańskiego między sztuką wysoką a popkulturą czy między sztuką piękną a komercyjną. Nieprzypadkowo graffiti w formie hasła, wyrytego w maju 1968 roku przez zrewolucjonizowanych studentów o długich czuprynach i studentki w minispódniczkach²⁵, obwieszczało na murach Sorbony jej profesorom, że „budynki nie wychodzą na ulice”²⁶.

O ile jednak konkluzja o zgodności graffiti z kulturowymi prądami epoki XX i XXI wieku nabiera pewnej warunkowości i względności, o tyle graffiti wymykają się klarownej definicji. Przyrównuje się je bowiem do zaledwie amorficznie zarysowanego fenomenu, ledwo migoczącego we mgle, pośrodku jasno zdefiniowanego świata sztuki („ein diffuser Nebel in der Kunstwelt”²⁷).

Etymologia pojęcia wywodzi się pośrednio z języka greckiego, a bezpośrednio z włoskiego, w którym czasownik *sgrafiare* (‘ryć, drapać’) konotuje dowolną technikę przekazu, umieszczanego na powierzchniach zewnętrznych, co tworzy już rdzeń definicji, uznającej graffiti za „wizualnie postrzegany element, który w sposób nieproszony pojawia się w publicznych miejscach”²⁸. Autor tej definicji, psycholog i fotograf Norbert Siegl, w 1978 roku założył pierwsze centrum dokumentacyjne poświęcone zjawisku graffiti²⁹.

Rdzeń definicji uzupełnia natomiast intencja artysty, która stanowi zarazem konstytutywną cechę graffiti: zamieszczanie artystycznej produkcji w miejscu niedozwolonym. Jest to praktyka prowadząca do kolizji z zasadą poszanowania własności prywatnej lub publicznej i sytuująca akt twórczy w pobliżu wandalizmu (lub nawet: sprowadzająca akt twórczy do wandalizmu). Przy czym, o ile szeroki wachlarz form ekspresji artystycznej, który rozpościera się od podpisu (*tag*), sugerującego tradycyjny przekaz „tu byłem” – wyraz elementarnej ludzkiej potrzeby zaakcentowania własnej tożsamości, będący najbardziej fundamentalną cechą kultury, bo niezmienny się w żadnej epoce – przez slogany, polityczne przesłania, ciągi liter, znaki figuratywne, aż po kompleksowe, wykonane farbą w sprayu kolorowe kom-

25 Zob. N. Tiedemann, *Lange Männerhaare als jugendkulturelles Zeichen nach 1945*, w: *Haar tragen. Eine kulturwissenschaftliche Annäherung*, red. Ch. Janecke, Köln 2004, s. 233–251; A. Stempin, *Kierunki badań i ich konkluzje wobec zjawiska rewolucji 1968 roku w RFN*, w: *Colloquium Opole 2018. Europa pół wieku po roku 1968: historia, polityka, kultura*, red. M. Mazurkiewicz, T. Siwek, Opole 2019, s. 99.

26 *Understanding Poststructuralism*, Weekly worker.uk, 11.01.2013, <https://weeklyworker.co.uk/worker/1185/understanding-poststructuralism/> (stan z 11 listopada 2024 r.). Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od autora artykułu.

27 L. Kikol, *Ein diffuser Nebel in der Kunstwelt. Ansätze für einen differenzierten Umgang mit dem Autonomem*, Kunstforum.de, <https://www.kunstforum.de/artikel/graffiti-ein-diffuser-nebel-in-der-kunstwelt/> (stan z 11 listopada 2024 r.).

28 N. Siegl, *Kulturphänomen Graffiti. Ein internationaler Vergleich*, Wien 1999, s. 69; M. Ebner, *Wilde Zeichen. Das Wiener Institut für Graffiti Forschung*, Martin Ebner Archiv, <https://martin-ebner.net/topics/culture/graffiti/> (stan z 11 listopada 2024 r.).

29 Zob. G. Goettle, *Zeichen der Zeit. Ein Graffiti-Experte erzählt*, „TAZ”, 24.11.2003.

pozycje, jawi się zrozumiale i klarownie, o tyle treść pojęcia wciąż meandruje. Dzieje się tak na skutek pojawiania się nowych produkcji graffiti, jak *writing*, *spraycan art*, *postgraffiti*, *aerosol art*, *art graffiti*, które korzystając z powierzchni legalnych, zawierają kryterium „nielegalności”. W konsekwencji zaciera się także różnica między graffiti a *street artem*, posiłkującym się również techniką użycia farby w sprayu i podobnym etosem. Pośrodku tych sprzeczności i wieloznaczności najważniejszą cechą graffiti pozostaje jednak jego nielegalność, oparta na zostawieniu artystycznych śladów w miejscach niedozwolonych³⁰.

Jeden z czołowych artystów graffiti o meksykańsko-kolumbijskim pochodzeniu, artystyczny samouk (jak ich przeważająca większość) o pseudonimie *Stinkfish*, który na podstawie napotkanych przypadkowo na ulicy twarzy zwykłych ludzi tworzy wielkoformatowe szablony w ostrych, jaskrawych kolorach, jednoznacznie odrzuca kompromis z legalnością. Graffiti, jak utrzymuje malarz, niezmiennie zasadzają się na „wolności, autentyczności i nielegalności”, gdyż tylko ta triada gwarantuje sztukę „prawdziwą, ekonomiczną, szczerą i bezpośrednią” – czyli taką, którą „każdy może zobaczyć”³¹. Swoją twórczość równie szczerze określa „miksem graffiti, fotografii i w a n d a l i z m u”³² (wyróżn. A. S.). W innym miejscu wyjaśnia już znacznie szerzej:

» Czuję się komfortowo, pracując nad koncepcją graffiti, zgodnie z zasadami niezależności, anonimowości, wolności i n i e l e g a l n o ś c i [wyróżn. A. S.]. Wierzę w robienie tego, co mi się podoba, z przekonania, bez pozwolenia. Robię to, na co mam ochotę, z tym, co mam pod ręką, w miejscu, w którym chcę, i w czasie, kiedy chcę, nie myśląc o ubezpieczeniu zdrowotnym, pensji czy poklepywaniu po plecach³³.

Stinkfish ma pełną świadomość, że zjawisko graffiti „z definicji jest nielegalne”. Ale zaraz dodaje, że to „przestępstwo, które coś mówi o tym niesprawiedliwym świecie, w którym żyjemy, o świecie pełnym skorumpowanych rządów, handlu bronią, narkotykami, wyzysku dzieci i o wszystkim, co wspiera ten system i świa-

30 Zob. N. Siegl, *Definition des Begriffs Graffiti*, Institut für Graffiti-Forschung, <http://www.graffiti-europa.org/definition1.htm> (stan z 11 listopada 2024 r.).

31 *Stinkfish*, Urban Nation. Museum for Urban Contemporary Art, <https://urban-nation.com/artist/stinkfish/> (stan z 11 listopada 2024 r.).

32 *An Interview by Reporter Susanna Allende with Mexican Urban Artist STINKFISH*, April 2018, <https://www.articulate.nu/stinkfish.htm> (stan z 11 listopada 2024 r.).

33 S. Webb, *Artist Feature: Stinkfish*, Nailed Magazine, 3.05.2016, <https://www.nailedmagazine.com/features/artist-feature-stinkfish> (stan z 11 listopada 2024 r.).

ową gospodarkę. Graffiti odzwierciedlają społeczeństwo, pełne niesprawiedliwych praw, które nie jest w stanie zatrzymać tego, kto chce pracować na ulicy”. I konkluduje: „Dlatego graffiti jest potrzebne jako alternatywa dla zastanego stanu. Jest potrzebne dla zrozumienia, która siła jest dobra, a która zła”³⁴. Twórczość Stinkfisha, charakterystyczna dla sztuki graffiti, dostarcza, choć tylko ułamkowo, swoistego komentarza do zjawisk imigracji, transferu ludzi w zglobalizowanym społeczeństwie czy nierówności społecznych. W tym sensie graffiti przyjmują postać „okruchów świadectw” swojej epoki.

Esencjonalny atrybut graffiti: nielegalność, idzie w parze z „wandalizmem”, rozumianym jako śmiała, niekonwencjonalna i nieproszona prezentacja, odległa od nobliwego miejsca w muzeum czy w statecznej galerii miejskiej. A to dyskwalifikuje graffiti jako sztukę w oczach części środowiska artystycznego, która jest związana z establishmentem³⁵. Taka wykładnia wspiera się silnie na „Broken Windows Theory” Jamesa Q. Wilsona i George’a Kellinga (1982), w myśl której akceptacja najmniejszych przejawów nieporządku we wspólnocie nieuchronnie prowadzi do totalnego chaosu, a finalnie do upadku systemu opartego na przestrzeganiu prawa i porządku³⁶.

Tymczasem – mimo ich konstytutywnej nielegalności – graffiti można zaklasyfikować do dziedziny sztuki w odniesieniu do co najmniej trzech kryteriów.

Po pierwsze, dziś twórcy graffiti (przynajmniej odróżniający się od tych graffitiarzy, których satysfakcjonuje jedynie produkcja znaków)³⁷ mają aspiracje, by stworzyć dzieła sztuki. Swoje prace postrzegają jako sztukę, która powinna przekazać odbiorcom idee i wzbudzić w nich emocje. Stanowią przeciwieństwo tej części artystycznego środowiska, który dezawuuje graffiti jako sztukę. „Graffiti jest w stu procentach sztuką”, twierdzi pochodzący z Houston artysta Dan Pearce, który zasłynął jako autor poczytnego, popkulturowego blogu *Single Dad Laughing*. Graffiti w jego rozumieniu urastają do „symbolu rebelii, który wytwarza fantastyczne nowe formy kreatywności”³⁸. Na inny aspekt zwraca uwagę jeden z europejskich pionierów graffiti, Harald Naegeli. Szwajcar szuka uzasadnienia dla swojej artystycznej twór-

34 J. Matthew, *Stinkfish Interview*, Bombing Science, 27.10.2012, <https://www.bombingscience.com/stinkfish-interview/> (stan z 11 listopada 2024 r.).

35 J. Streichholz, *Graffiti als schlauer Idiot. Zur Urszene der Kunstfrage und ihrer heutigen Relevanz*, w: *The Death of Graffiti*, red. J. Preußler, Berlin 2017, s. 329.

36 Zob. J.Q. Wilson, G.L. Kelling, *Broken Windows*, „The Atlantic”, March 1982, <https://web.archive.org/web/20090418141450/http://www.theatlantic.com/doc/198203/broken-windows> (stan z 11 listopada 2024 r.).

37 Zob. J. Matthew, *Stinkfish Interview. Ist Graffiti Kunst oder Vandalismus?*, Vans.de, <https://www.vans.de/news/blog/is-graffiti-art-or-vandalism.html> (stan z 11 listopada 2024 r.).

38 Ibidem.

czości w „reakcji na racjonalizm i chłód miejskiej architektury”³⁹, czyli w kryterium przynajmniej częściowo skorelowanym ze sztuką. Jeszcze inny argument podnosi Renée Levi (żyjąca w Szwajcarii turecka artystka, a jednocześnie od 2001 roku profesor w Hochschule für Gestaltung und Kunst w Bazylei), która kierując się kryterium estetyki, dostrzega w graffiti wiele udanych form, łączących kreskę z literą i elementami figuratywnymi. W swoich instalacjach Levi eksperymentuje właśnie z literami, które przechodzą najpierw w znaki, potem w linie i imiona, by wreszcie zamienić się w abstrakcje. Te estetyczne metamorfozy pozwalają artystce podjąć szerszą refleksję nad własną wielokulturową tożsamością⁴⁰. Z kolei Alex Harvey, założyciel grupy Blank Walls, która w Australii i Wielkiej Brytanii zarządza projektami street artu, wskazuje na zbawczy aspekt rewitalizacji przestrzeni miejskiej przez sztukę graffiti⁴¹. Profesor Andrew Kulman z School of Visual Communication na Birmingham City University podważa zasadność odbierania graffiti rangi sztuki na podstawie oskarżeń o bezczeszczenie własności publicznej, skoro prezentację sztuki w tych właśnie miejscach legitymizuje zwrotny komentarz o charakterze społecznym czy politycznym⁴². Natomiast berlińska fundacja Projektraum Hidden Indexes, zrzeszająca kuratorów sztuki najnowszej, wartość graffiti jako sztuki dostrzega nie tylko w wymiarze estetycznym, ale też performatywno-akcjonistycznym, czyli w zwieńczonym sukcesem, nielegalnym umieszczeniu dzieła sztuki w przestrzeni publicznej.

Po drugie, graffiti zyskują rangę sztuki dzięki wylegitymowaniu się na osi czasu dynamiką rozwoju własnego stylu i właściwych sobie technik. Początki współczesnych graffiti sięgają lat sześćdziesiątych w Filadelfii i Nowym Jorku, kiedy młodzi ludzie na murach, fasadach czy ścianach kolejek miejskich nanosili swoje imię i numer ulicy, przy której mieszkali. Nowa subkultura w Nowym Jorku była odpowiedzią na perturbacje społeczne amerykańskiej metropolii. W tym czasie, na skutek przymusowego przesiedlenia pół miliona mieszkańców pod komercyjną sprzedaż działek przez władze Nowego Jorku (a nawet jeszcze szerzej, w efekcie rasistowskiej polityki ratusza, która uderzała w klasy uboższe), miasto stało się tygłem silnych społecznych napięć, napędzających pierwszą generację graffitiarzy. To im, upokorzonym nastolatkom z najniższych klas społecznych, umieszczenie w przestrzeni

39 H.U. Obrist, *Ist Graffiti eine eigene Kunstgattung?*, Tages-Anzeiger.ch, <https://www.tagesanzeiger.ch/fragen-an-hans-ulrich-obrist-ist-graffiti-eine-eigene-kunstgattung-24828249304> (stan z 11 listopada 2024 r.).

40 *“We Should All Be Able to Read our Names like Signs, like Fleeting Graffiti”. A Dialogue between Renée Levi and Necmi Sönmez*, http://www.xcult.org/texte/levi/soenmez_e.html (stan z 11 listopada 2024 r.); R. Levi, *Kill Me Afterwards*, Essen 2003.

41 J. Matthew, *Stinkfisch Interview. Ist Graffiti Kunst...*

42 Ibidem.

publicznej artystycznego logo (*tag*) miało zrekompensować poczucie niższości, zapewniając popularność i renomę. Prekursor tej idei, syn greckich emigrantów w Brooklynie, który jako kurier oszczędzał dolary otrzymywane od pracodawcy na taksówkę, przemieszczał się zaś pieszo po Nowym Jorku do miejsc zleceń, umieszczając po drodze na murach, bramach czy afiszach swój podpis: „Taki 183”. „Tak, chodziło mi jedynie o to, by zmanifestować *I was there*” – przyznał po kilku dekadach w jednym z wywiadów⁴³. Jego śladami poszły setki podobnych do niego wyrostków z uboższych dzielnic Nowego Jorku. Wszyscy byli głodni sławy i zainteresowani upublicznieniem swojej anonimowej do tej pory egzystencji. Oprócz uznania graffiti oferowało im wyjście z pasywności społecznej i możliwość ingerencji w przestrzeń miasta.

Jeden z tych wyrostków, późniejszy artysta malarz Jean-Michel Basquiat, razem z swoim szkolnym kolegą Alem Diazem pod koniec lat siedemdziesiątych znaczył ściany nowojorskiej dzielnicy Soho zapisem *samo* – skrótem *same old shit*, co w afro-amerykańskim slangu wyrażało protest przeciwko petryfikacji rasistowskich stosunków w USA⁴⁴. Graffiti (*tags*) miały być technicznie czytelne, a ideowo prowokujące. Bady Minck, która należała do pionierów graffiti w Wiedniu na początku lat osiemdziesiątych, kiedy ten rodzaj sztuki przywędrował zza oceanu do Europy, czuła się sprowokowana do akcjonizmu, stwierdzając, że „nie było w Wiedniu ani jednego publicznego miejsca, które sugerowałoby: tu mieszkają ludzie poniżej pięćdziesiątego roku życia”⁴⁵.

Bady Minck korzystała już z dobrodziejstwa dostępności puszki ze sprayem, której pojawienie się stanowiło cezurę w historii graffiti i silnie je w latach siedemdziesiątych zrewolucjonizowało. Jednobarwne logo pozostało wprawdzie głównym elementem powstających teraz kolorowych kompozycji, ale te szukały dla siebie nowych form, stylu i kształtu litery. Zbiegło się to z odkryciem jeszcze bardziej widocznych i uczęszczanych miejsc w przestrzeni publicznej, zapewniających autorom zwielokrotnioną popularność i renomę – ścian wagonów metra i stacji, a w dalszej kolejności składów pociągów towarowych, które w przypadku USA przemierzały cały kraj. Krążące od jednego wybrzeża oceanu do drugiego pociągi przekształcały się w objazdowe galerie sztuki na skalę kontynentalną. Dzięki metru i krajowej kolei *writerzy* z lat siedemdziesiątych mogli za pośrednictwem swoich dzieł wyostać się z rodzimego środowiska społecznego, które ich ograniczało

43 *Interview mit Taki 183*, I love graffiti.de, <https://ilovegraffiti.de/blog/2010/01/18/interview-mit-taki183> (stan z 11 listopada 2024 r.).

44 Zob. S. Reichling, *Jean-Michel Basquiat. Der afro-amerikanische Kontext seines Werkes*, Hamburg 1998, s. 37.

45 M. Ebner, *Wilde Zeichen...*

i stygmatyzowało⁴⁶. Nowe możliwości autoprezentacji zwiększyły rywalizację między twórcami o najbardziej efektowne graffiti, podnosząc artystyczny poziom nie tylko w zakresie kreatywności, ale też estetyki przez włączenie elementów kaligrafii i rozwijanie przez twórców mocno zindywidualizowanego stylu. W zakresie techniki zwiększyło to staranność w wykonaniu konturów liter i grafik, by były one na przykład wolne od zacieków. Artystów inspirowało niezmiennie pragnienie rozpoznawalności własnego stylu, co wpisywało się w paradygmat uznania i sławy, obecny w sztuce od czasów renesansu. Jednocześnie graffiti nie funkcjonowały w oderwaniu od naznaczających całą epokę nurtów kulturowych i od końca lat sześćdziesiątych stopiły się z rapem, breakdance'em, a nawet z subkulturą party rodem z nowojorskich gett w Bronksie i Harleemie, która oferowała ubogiej młodzieży ucieczkę od codziennej szarości, a do dziejów kultury weszła pod nazwą hip-hopu⁴⁷. Jej flagowym atrybutem stała się deskorolka. Od kiedy opalizujące kolory w tajemniczej formie zaczęły nękać przestrzeń publiczną amerykańskich i europejskich miast, generowały bogactwo komentarzy społecznych i politycznych reakcji. Sztuka ta zyskała dialogicznych odbiorców i szeroki rezonans.

W kolejnych dekadach skryształizowały się techniki i style, co musiało wpływać na postrzeganie graffiti jako sztuki⁴⁸. Styl liter wywodził się z alfabetu łacińskiego, ale z domieszką wpływów azjatyckiej kaligrafii czy symboliki run. Nawet poszczególne litery nabierały osobowości, elegancji, agresywności, symetryczności. Zgrabne operowanie puszką ze sprayem, pędzlem lub mazakiem wymagało ponadto zręczności i lat praktyki. Oprócz technicznych umiejętności *writer* musiał posiadać jeszcze wyczucie miejsca: umieć przewidzieć, jak w danym otoczeniu zaprezentuje się jego pomysł. Jak sugeruje praktyk graffiti William Upski Wimsatt: „Wybieraj miejsca, które maksymalizują dobry efekt prac, minimalizując zarazem ich negatywne skutki uboczne. Maksymalizuj ekspozycję publiczną, efekt zaskoczenia i śmiałość dzieła, minimalizując jednocześnie potencjał zniewagi mieszkańców i koszty, które musieliby ponieść”⁴⁹.

Zmieniło się natomiast społeczne pochodzenie twórców obojga płci. Już nie rekrutowali się oni ze społecznie niższych klas, ale z dobrze sytuowanych rodzin. Z kolei duże formaty i kompleksowe kompozycje wymusiły zastąpienie samotne-

46 Zob. P. Bourdieu, *Sozialer Raum und „Klassen“*. *Leçon sur la leçon. Zwei Vorlesungen*, tłum. B. Schwibs, Frankfurt am Main 1985.

47 Zob. A. Collins, *HIP HOP, Graffiti Culture*, „Alternative Law Journal” 1998, nr 1(23), s. 19–34.

48 Zob. Scum, Cheech H & Techno 169, *Theorie des Style. Die Befreiung des Alphabets*, München 1996, s. 7.

49 W. Upski Wimsatt, *Bomb the Suburbs*, New York 2000, s. 57: „Choose spots that maximize the good impact of the work while minimizing its bad side-effects. Maximize public exposure, surprisingness and daring of a piece while minimizing its insult and cost to people of the city”.

go twórcy grupami kilkuosobowymi. Wreszcie ewolucję przeszło rozumienie graffiti w kręgu samych twórców. Dla większości z nich pojęcie to awansowało do roli komunikacyjnego medium skierowanego przeciwko represyjnemu politycznie i ekonomicznie systemowi kapitalistycznemu. Tu mieścił się także protest przeciwko ustandaryzowanym formom rynku sztuki, opartym na sieciach domów aukcyjnych i galeriach. Wyjęcie graffiti spod kontroli galerii i instytucjonalnego rynku sztuki najbardziej brawurowo zademonstrował Banksy, artysta, którego tożsamość pozostaje wciąż przedmiotem spekulacji, a który swoją grafikę *Dziewczynka z balonikiem*, już po sprzedaży w londyńskim domu aukcyjnym Sotheby's za ponad milion funtów, najzwyczajniej zniszczył⁵⁰. Ponadto graffiti straciły charakter spontanicznej aktywności. Wykonanie skomplikowanej kompozycji wymagało dłuższego planowania, od przygotowania szkicu do wyboru farb, aż po naniesienie na powierzchnię.

Nie brakowało też artystów malarzy, którzy bezpośrednio implantowali w swojej twórczości style graffiti. W największym stopniu można to dostrzec u Jean-Michela Basquiata i Keitha Haringa. Zmarły w 1988 roku w wieku 27 lat Basquiat, członek proletariackiej bohemy Nowego Jorku, zarzekał się wprawdzie wyraźnie: „Nie należę do sztuki graffiti!”⁵¹, jednak w swoim malarstwie, klasyfikowanym jako neoekspresjonizm, łączył prymitywną sztukę afrykańską z komiksem i graffiti. Jego kompozycje podejmowały zagadnienia społeczne, właściwe sztuce graffiti, bo koncentrowały się wokół problemów wynikających z nierówności klasowych, rasizmu i dyskryminacji. Ikoniczną rangę zyskał obraz *Death of Michael Stewart* (1983), który przedstawia białych policjantów linczujących czarnoskórą postać. Społeczny aktywizm napędzał także Haringa, również członka nowojorskiej cyganerii, który w latach osiemdziesiątych stworzył pół setki dzieł (głównie rysunków) dla szpitali, domów dziecka i przedszkoli.

Po trzecie, na graffiti jako sztukę wskazuje reakcja opinii publicznej, która wytworzy te chętnie umieściłaby w galeriach i muzeach, a opuszczone przestrzenie miejskie, ozdobione rozmiarowo dużymi kompozycjami postrzega jako estetycznie upiększone⁵². Graffiti rozjaśniają szary obszar, dodają koloru otepiałej nijakości śródmieścia i ożywiają sterylne betonowe dżungle. Byłyby więc refleksją nad relacjami między sztuką a społeczeństwem, w konsekwencji zaś zapytaniem o autentyczność sztuki w świecie publicznym. Te dwa aspekty, estetyczny i antropologiczny

50 Zob. *Sotheby's Banksy-ed' as Painting 'Self-Destructs' Live at Auction*, Theartnewspaper.com, 5.10.2018, <https://www.theartnewspaper.com/2018/10/05/sothebys-banksy-ed-as-painting-self-destructs-live-at-auction> (stan z 11 listopada 2024 r.).

51 *Basquiat. Katalog zur Beyeler-Retrospektive*, red. S. Keller, Basel 2010, s. 39.

52 Zob. G.C. Stowers, *Graffiti-Kunst. Ein Essay über die Anerkennung einiger Formen von Graffiti als Kunst*, <https://abelgrade.com/de/about-abel-grade/graffiti-art-an-essay-concerning-the-recognition-of-some-forms-of-graffiti-as-art-by-george-c-stowers/> (stan z 11 listopada 2024 r.).

ny, zdecydowały, że w Wiedniu władze miasta przekazały niemałą liczbę konkretnych obiektów i ulic pod ozdabianie ich malunkami, przede wszystkim w Kanale Dunajskim. Tu mieszkańcy austriackiej stolicy swój głos za sztuką graffiti oddają nogami, gdyż uroczy deptak naddunajski uczynili ulubionym miejscem spacerów, rekreacyjnego sportu i relaksu, nierzadko z filizanką sławnej, wybornej kawy, ewentualnie gorącej czekolady w ręku, lub przy południowym brunchu, przy stoliku jednej z wielu tamtejszych restauracyjek i kafejek. Kompozycje na ścianach kanału zmieniają się niemal codziennie. „Nie ma przepisu, który zabraniałby zamalowania dotychczasowych graffiti. Miejsca nowym dziełom ustępują uszkodzone i częściowo już zamalowane lub te, które chce się upiększyć” – brzmi niepisana reguła nieustannej wymiany ekspozycji⁵³. Większość artystów od lat sama podmienia swoje dzieła, co, tak jak przywołany wyżej casus Banksy’ego, podkreśla temporalny, ulotny charakter tej sztuki.

Z kolei w stolicy Niemiec organizuje się specjalne wycieczki po miejscach upiększonych niekonwencjonalnymi kompozycjami graffiti. Oferty zwiedzania cieszą się tak dużym powodzeniem, że turystyka urosła do jednego ze znaczących źródeł zasilania miejskiej kasy. Ponadto miasto reklamuje się jako wyjątkowo kreatywny artystycznie punkt na mapie Europy. Fotografie spektakularnych graffiti trafiają nawet na miejskie broszury⁵⁴. Ale legalizacja graffiti spotyka się przeważnie z krytyczną oceną twórców, gdyż ich zdaniem w poświęceniu galerii, wyrwane z naturalnego otoczenia ulicy, stąd pozbawione kontekstu, traci ono swój autentyzm i buntowniczy walor. Powstało wszak po to, by działać poza systemem⁵⁵. W większości innych niemieckich miast najczęściej usuwa się jednak nielegalnie umieszczone graffiti. Średnia liczba likwidowanych kompozycji sięga 100 000 w skali roku. Przykładowo w samym Lipsku po zgłoszeniu na policję ulega anihilacji średnio 3500 kompozycji, co kosztuje miasto prawie 300 000 euro rocznie⁵⁶.

W lecie 2003 roku Banksy zorganizował w Londynie swoją pierwszą wystawę *Turf War*. Przyciągnęła ona tłumy porównywalne z największymi popkulturowymi wydarzeniami z dziedziny sportu, muzyki czy filmu. „Przed wejściem ustawiały się

53 Zob. A. Ouschan, *Der Wiener Donaukanal ist ein Street-Art-Museum mit täglich neuen Werken*, Österreichischer Rundfunk 4, <https://fm4.orf.at/stories/3011891/> (stan z 11 listopada 2024 r.).

54 Zob. *Ist Graffiti in Berlin Kunst oder Verunstaltung?*, „Tagesspiegel”, 15.04.2012, <https://www.tagesspiegel.de/meinung/ist-graffiti-in-berlin-kunst-oder-verunstaltung-2100397.html> (stan z 11 listopada 2024 r.).

55 Zob. B.J. Bartolomeo, *Cement or Canvas. Aerosol Art & The Changing Face of Graffiti in the 21st Century*, 2001, s. 58, <https://www.graffiti.org/faq/graffiti-is-part-of-us.html> (stan z 11 listopada 2024 r.).

56 Zob. R. Piron, *Graffiti in Kommunen. Freiluftgalerie oder Schmierer-Ghetto?*, Kommunal.de, 22.02.2019, <https://kommunal.de/graffiti-kommunen> (stan z 11 listopada 2024 r.).

kolejki, czołowe modelki próbowały się wepchnąć do środka” – relacjonował jeden z ekspertów branży⁵⁷.

Przy takiej masowości zjawiska blisko jest do takiego zakreszenia jego granic, jak uczynił to szwajcarski intelektualista Richard Aschinger: „To więcej niż sztuka, to medium, w którym sztuka i język występują wspólnie. To medium, które osiąga rangę galerii, biblioteki, medium, które staje się ołtarzem publicznej przestrzeni i życia”⁵⁸. Pomijając patos sformułowania, trafnie rozpoznaje ono istotę graffiti jako medium szeroko upubliczniającego głos szczególnie tych, którzy mają ograniczone możliwości własnego artykułowania – dziś choćby mniejszości etnicznych. Z kolei całkiem niedawno, w marcu 2011 roku, był to głos syryjskich dzieci z leżącego na południu kraju miasta Dara, które w wyrytych na murach hasłach wzywały do ustąpienia dyktatora Baszszara Hafiza al-Asada⁵⁹. Albo głos demonstrujących Egipcjan, którzy po zamordowaniu w lutym 2011 roku przez policję dziennikarza Mohameda Mahmouda w okolicach Tahrir, głównego placu w Kairze, przekształcili najbliższą okolicę (murowane ogrodzenie campusu Uniwersytetu Amerykańskiego, niektóre gmachy i szkoły, a także betonowy mur, który w odpowiedzi na te demonstracje został zainstalowany przez dyktatora Hosni Mubaraka) w wielką galerię protestu. Organizowane w kolejnych tygodniach po śmierci dziennikarza protesty, domagające się uwolnienia aresztowanych demonstrantów, pacyfikowane przez siły rządowe, dały sygnał do wybuchu powstania przeciwko niechcianemu dyktatorowi⁶⁰. Równocześnie na murach przy placu Tahrir pojawiły się graffiti piętnujące reżim Mubaraka. Żadna inna forma artykulacji nie oddaje tak silnego entuzjazmu i eksplozji uczuć, jakie u progu arabskiej wiosny zawładnęły demonstrantami w Kairze. Estetyka rysunków i jaskrawe kolory tych obrazów nawiązują do graffiti Egiptu doby faraonów, głównego filaru egipskiej kultury i podstawowego źródła tożsamości tamtejszego społeczeństwa. Warto jednak zauważyć, że rodzimi artyści graffiti dla wyrazu swojego buntu szukali w 2011 roku różnych stylów, łącząc impulsy z Europy i obydwu kontynentów amerykańskich z rodzimym stylem egipskim, nader chętnie wyrażającym się przez złote

57 E. Espana, *Banksy, sztuka wyjęta spod prawa* (film dok.), Wielka Brytania 2020, <https://vod.tvp.pl/filmy-dokumentalne,163/banksy-sztuka-wyjeta-spod-prawa,1703325> (stan z 11 listopada 2024 r.).

58 R. Aschinger, *Die Graffiti auf den New Yorker Subway-Zügen sind weg*, „Tages-Anzeiger” (Zürich), 18.05.1989, s. 65.

59 Zob. S. Bakkour, *Daraa and the Altered Trajectory of the Syrian Crisis*, „Asian Journal of Middle Eastern and Islamic Studies” 2022, nr 16, s. 225–242; *Children of Syria*, Syrian Network for Human Rights, 21.11.2017, https://snhr.org/wp-content/pdf/english/The_children_of_Syria_are_disgraceful_2017_en.pdf (stan z 11 listopada 2024 r.).

60 Zob. L.A. Moniz Bandeira, *The Second Cold War. Geopolitics and the Strategic Dimensions of the USA*, New York 2017, s. 315.

ikony i arabską kaligrafię⁶¹. Dla niedawno zmarłej egipskiej socjolożki Mony Abazy graffiti z placu Tahrir były „najbardziej wiarygodnym barometrem nastrojów społeczeństwa. Podchodziło się każdego dnia do murów, by przeczytać to, co świeżo napisano. I zrozumieć, co się akurat dzieje w polityce”⁶². Być może najtrafniej egzemplifikuje to graffiti jako medium, w którym odzwierciedlają się społeczne zjawiska, a co więcej – które funkcjonuje jako przestrzeń komunikacyjna, sama będąca społecznym produktem owych zjawisk⁶³.

Ten właśnie aspekt głosu opinii publicznej, tego, co sądzili zwykli, szarzy ludzie z ulicy, historycy rozpoznali, kiedy zaczęli badać graffiti z czasów historycznych: jak choćby antyczne napisy w Pompejach⁶⁴, zapisy na ścianach więzienia w londyńskim Tower czy ślady radzieckich żołnierzy w berlińskim Reichstagu z 1945 roku⁶⁵. Archeolodzy dostrzegli go w rysunkach we wnętrzach skalnych jaskiń z plejstocenu. Można uznać za pewnik, że historycy w przyszłości, badając graffiti z wiedeńskiego bulwaru, które podczas ostatniej pandemii koronawirusa wzywały do mycia rąk, zakładania maseczki i szczepienia się, uznają je za bezcenne źródła socjologiczne⁶⁶.

Po graffiti jako skrawki utrwalonej przeszłości mogą sięgnąć również językoznawcy, etnologowie, psychologowie czy seksuolodzy. Włoski lekarz i antropolog Cesare Lombroso, okrzyknięty ojcem współczesnej kryminologii, jako pierwszy zbierał graffiti, które pozostawili w celach więźniowie. Z pewną dozą ryzyka i naukowej przekory można także stwierdzić, że graffiti może być przydatne futurologom do weryfikacji ich hipotez. W Berlinie znaleziono bowiem wyryte na murze napisy z 1980 roku, stworzone równo dekadę przed upadkiem komunistycznego „raju” Ericha Honeckera i wejścia wschodnich landów (NRD) do kuszącej dobrobytem

61 Zob. M. Abaza, *Walls, Segregating Downtown Cairo and the Mohammed Mahmud Street Graffiti*, „Theory, Culture & Society” 2013, nr 1(30), s. 122–139.

62 *Protest in bunt*, „Amnesty Journal”, 24.11.2023, <https://www.amnesty.de/informieren/amnesty-journal/kunst-street-art-politischer-widerstand-protest-in-bunt> (stan z 11 listopada 2024 r.).

63 Zob. *Was ist los mit den öffentlichen Räumen? Analysen, Positionen, Konzepte*, red. K. Selle, Dortmund 2002, s. 72.

64 Zob. M.P. Loar, *Sexual Graffiti in the House of Marcus Lucretius in Pompeii (IX.3.5, 24)*, „The Classical World” 2018, nr 3(111), s. 405–431.

65 Nawet wyliczenie najbardziej reprezentatywnych przykładów historycznych graffiti przekroczyłoby rozmiary tego artykułu. Dlatego w tym miejscu można jedynie wskazać na szeroką paletę studiów przypadków graffiti historycznych z różnych epok, z których każdy ujawniał przed historykiem skrawki pamięci swojego czasu. Pozwalają one wnikać w przeżycia, myśli i ogólnie mentalność tych aktorów historycznych, którzy zazwyczaj milczą, pomimo że chcieliby zostawić po sobie ślad własnego zaistnienia. Zob. *Historische Graffiti als Quellen. Methoden und Perspektiven eines jungen Forschungsbereichs*, red. P. Lohmann, Stuttgart 2018.

66 Zob. A. Ouschan, *Der Wiener Donaukanal...*

Republiki Federalnej Niemiec. Zapis anonimowego autora brzmiał: „Ulbricht przeminął, Honecker też przeminie, nadejdzie McDonald's”⁶⁷.

BIBLIOGRAFIA

Abaza M., *Walls, Segregating Downtown Cairo and the Mohammed Mahmud Street Graffiti*, „Theory, Culture & Society” 2013, nr 1(30).

Agus Oktaviana A. et al., *Narrative Cave Art in Indonesia by 51,200 Years Ago*, „Nature” 2024, nr 631, <https://www.nature.com/articles/s41586-024-07541-7> (stan z 1 listopada 2024 r.).

Ahern L., *Language and Agency*, „Annual Review of Anthropology” 2001, t. 30.

An Interview by Reporter Susanna Allende with Mexican Urban Artist STINKFISH, April 2018, <https://www.articulate.nu/stinkfish.htm> (stan z 1 listopada 2024 r.).

Aschinger R., *Die Graffiti auf den New Yorker Subway-Zügen sind weg*, „Tages-Anzeiger” (Zürich), 18.05.1989.

Bacon B. et al., *An Upper Palaeolithic Proto-Writing System and Phenological Calendar*, „Cambridge Archaeological Journal” 2023, t. 33.

Bakkour S., *Daraa and the Altered Trajectory of the Syrian Crisis*, „Asian Journal of Middle Eastern and Islamic Studies” 2022, nr 16.

Bartolomeo B.J., *Cement or Canvas. Aerosol Art & The Changing Face of Graffiti in the 21st Century*, 2001, <https://www.graffiti.org/faq/graffiti-is-part-of-us.html> (stan z 11 listopada 2024 r.).

Basquiat. Katalog zur Beyeler-Retrospektive, red. S. Keller, Basel 2010.

Bataille G., *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève 1955.

Belting, H., *Bild-Anthropologie*, München 2001.

Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 2011.

Bourdieu P., *Sozialer Raum und „Klassen“. Leçon sur la leçon. Zwei Vorlesungen*, tłum. B. Schwibs, Frankfurt am Main 1985.

Breuil H., *Four Hundred Centuries of Cave Art*, Montignac (Dordogne) 1952.

Children of Syria, Syrian Network for Human Rights, 21.11.2017, https://snhr.org/wp-content/pdf/english/The_children_of_Syria_are_disgraceful_2017_en.pdf (stan z 11 listopada 2024 r.).

Clottes J., *What Is Paleolithic Art? Cave Paintings and the Dawn of Human Creativity*, Chicago 2016.

Clottes J., Lewis-Williams D., *Prehistoryczni szamani. Trans i magia w zdobionych grotach*, tłum. A. Gro-nowska, Warszawa 2009.

Collins A., *HIP HOP Graffiti Culture*, „Alternative Law Journal” 1998, nr 1(23).

Derrida J., *The Truth in Painting*, tłum. G. Bennington, I. McLeod, Chicago 2017.

Diringer D., *Alfabet czyli klucz do dziejów ludzkości*, tłum. W. Hensel, Warszawa 1971.

Ebner M., *Wilde Zeichen. Das Wiener Institut für Graffiti Forschung*, Martin Ebner Archiv, <https://martin-ebner.net/topics/culture/graffiti/> (stan z 11 listopada 2024 r.).

Espana E., *Banksy, sztuka wyjęta spod prawa* (film dok.), Wielka Brytania 2020, <https://vod.tvp.pl/filmy-dokumentalne,163/banksy-sztuka-wyjeta-spod-prawa,1703325> (stan z 11 listopada 2024 r.).

Floss H., *Die frühesten Bildwerke der Menschheit. Das Phänomen Eiszeitkunst*, w: *Eiszeit – Kunst und Kultur. Begleitband. Ausstellung*, red. J. Thorbecke, Stuttgart 2009–2010, Ostfildern 2009.

67 M. Ebner, *Wilde Zeichen...*

Floss H., Ostheider M., *Die Farbe Rot in der paläolithischen Kunst*, „Tagungen des Landesmuseums für Vorgeschichte” 2013, t. 10.

Gediga B., *Przejawy antropomorfizacji w sztuce prehistorycznej*, w: *Estetyka w archeologii. Antropomorfizacje w prehistorycznej i starożytności*, red. E. Bugaj, A.P. Kowalski, Poznań 2010.

Gély Chabot B., *L'art préhistorique révélé*, w: idem, *Grottes ornées de l'Ardèche. L'art des cavernes*, Veurey 2000.

Goettle G., *Zeichen der Zeit. Ein Graffiti-Experte erzählt*, „TAZ”, 24.11.2003.

Graziosi P., *The Prehistoric Paintings of the Porto Badisco Cave*, Firenze 1996.

Haarmann H., *Die Geschichte der Schrift*, München 2004.

Halbwachs, M., *Společné ramy paměti*, tłum. M. Król, Warszawa 1969.

Henshilwood Ch. et al., *An Abstract Drawing from the 73,000-Year-Old Levels at Blombos Cave, South Africa*, „Nature” 2018, nr 562, <https://www.nature.com/articles/s41586-018-0514-3> (stan z 11 listopada 2024 r.).

Historische Graffiti als Quellen. Methoden und Perspektiven eines jungen Forschungsbereichs, red. P. Lohmann, Stuttgart 2018.

Interview mit Taki 183, I love graffiti.de, <https://ilovegraffiti.de/blog/2010/01/18/interview-mit-taki183> (stan z 11 listopada 2024 r.).

Ist Graffiti in Berlin Kunst oder Verunstaltung?, „Tagesspiegel”, 15.04.2012, <https://www.tagesspiegel.de/meinung/ist-graffiti-in-berlin-kunst-oder-verunstaltung-2100397.html> (stan z 11 listopada 2024 r.).

Jurek K., *Znaczenie symboliczne i funkcje koloru w kulturze*, „Kultura – Media – Teologia” 2011, nr 6.

Kikol L., *Ein diffuser Nebel in der Kunstwelt. Ansätze für einen differenzierten Umgang mit dem Autonomen*, Kunstforum.de, <https://www.kunstforum.de/artikel/graffiti-ein-diffuser-nebel-in-der-kunstwelt/> (stan z 11 listopada 2024 r.).

Levi R., *Kill Me Afterwards*, Essen 2003.

Loar M.P., *Sexual Graffiti in the House of Marcus Lucretius in Pompeii (IX.3.5, 24)*, „The Classical World” 2018, nr 3(111).

Matthew J., *Stinkfish Interview*, Bombing Science, 27.10.2012, <https://www.bombingscience.com/stinkfish-interview/> (stan z 11 listopada 2024 r.).

Stinkfish Interview. Ist Graffiti Kunst oder Vandalismus?, Vans.de, <https://www.vans.de/news/blog/is-graffiti-art-or-vandalism.html> (stan z 11 listopada 2024 r.).

Minta-Tworzowska D., *Świat kolorów ludzi paleolitu jako element intertekstualności „obrazów” w jaskiniach*, „Folia Praehistorica Posnaniensia” 2017, t. 22.

Mithen S., *The Prehistory of the Mind. The Cognitive Origins of Art, Religion and Science*, New York 1996.

Moniz Bandeira L.A., *The Second Cold War. Geopolitics and the Strategic Dimensions of the USA* [edycja online], New York 2017.

Murawska M., *Osłepić artystę. Derridańska epoché widzenia*, w: *Widma Derridy*, red. A. Bielik-Robson, P. Sadzik, Warszawa 2018.

Nougier L.-R., *Sztuka prehistoryczna*, uzup. P. Trzeciak, w: J. Pijoan et al., *Sztuka świata*, t. 1, red. wyd. pol. P. Trzeciak, tłum. różni, Warszawa 1999.

Obrist H.U., *Ist Graffiti eine eigene Kunstgattung?*, Tages-Anzeiger.ch, 14.11.2024,

<https://www.tagesanzeiger.ch/fragen-an-hans-ulrich-obrist-ist-graffiti-eine-eigene-kunstgattung-248282493040> (stan z 14 listopada 2024 r.).

Ouschan A., *Der Wiener Donaukanal ist ein Street-Art-Museum mit täglich neuen Werken*, Österreichischer Rundfunk 4, <https://fm4.orf.at/stories/3011891/> (stan z 11 listopada 2024 r.).

Piron R., *Graffiti in Kommunen. Freiluftgalerie oder Schmierer-Ghetto?*, Kommunal.de, 22.2.2019, <https://kommunal.de/graffiti-kommunen> (stan z 11 listopada 2024 r.).

Protest in bunt, „Amnesty Journal”, 24.11.2023, <https://www.amnesty.de/informieren/amnesty-journal/kunst-street-art-politischer-widerstand-protest-in-bunt> (stan z 11 listopada 2024 r.).

Reichling S., *Jean-Michel Basquiat. Der afro-amerikanische Kontext seines Werkes*, Hamburg 1998.

Scum, Cheech H & Techno 169, *Theorie des Style. Die Befreiung des Alphabets*, München 1996.

Siegl N., *Definition des Begriffs Graffiti*, Institut für Graffiti-Forschung, <http://www.graffitieuropa.org/definition1.htm> (stan z 11 listopada 2024 r.).

Kulturphänomen Graffiti. Ein internationaler Vergleich, Wien 1999.

Sotheby's Banksy-ed' as Painting 'Self-Destructs' Live at Auction, Theartnewspaper.com, 5.10.2018, <https://www.theartnewspaper.com/2018/10/05/sothebys-banksy-ed-as-painting-self-destructs-live-at-auction> (stan z 11 listopada 2024 r.).

Stinkfish, Urban Nation. Museum for Urban Contemporary Art, <https://urban-nation.com/artist/stinkfish/> (stan z 11 listopada 2024 r.).

Stowers G.C., *Graffiti-Kunst. Ein Essay über die Anerkennung einiger Formen von Graffiti als Kunst*, <https://abelgrade.com/de/about-abel-grade/graffiti-art-an-essay-concerning-the-recognition-of-some-forms-of-graffiti-as-art-by-george-c-stowers/> (stan z 11 listopada 2024 r.).

Streichholz J., *Graffiti als schlauer Idiot. Zur Urszene der Kunstfrage und ihrer heutigen Relevanz*, w: *The Death of Graffiti*, red. J. Preußler, Berlin 2017.

Tiedemann N. *Lange Männerhaare als jugendkulturelles Zeichen nach 1945*, w: *Haar tragen. Eine kulturwissenschaftliche Annäherung*, red. Ch. Janecke, Köln 2004.

Understanding Poststructuralism, Weekly worker.uk, 11.01.2013, <https://weeklyworker.co.uk/worker/1185/understanding-poststructuralism/> (stan z 11 listopada 2024 r.).

Upsi Wimsatt W., *Bomb the Suburbs*, New York 2000.

Was ist los mit den öffentlichen Räumen? Analysen, Positionen, Konzepte, red. K. Selle, Dortmund 2002.

“We Should All Be Able to Read our Names like Signs, like Fleeting Graffiti”. A Dialogue between Renée Levi and Necmi Sönmez, http://www.xcult.org/texte/levi/soenmez_e.html (stan z 11 listopada 2024 r.).

Webb S., *Artist Feature: Stinkfish*, Nailed Magazine, 3.05.2016, <https://www.nailedmagazine.com/features/artist-feature-stinkfish> (stan z 11 listopada 2024 r.).

Wilson J.Q., Kelling G.L., *Broken Windows*, „The Atlantic”, March 1982, <https://web.archive.org/web/20090418141450/http://www.theatlantic.com/doc/198203/broken-windows> (stan z 11 listopada 2024 r.).

SŁOWA KLUCZE: malarstwo jaskiniowe, graffiti, sztuka, estetyczny walor semantycznego przekazu

THE AESTHETIC FUNCTION OF THE MESSAGE AND ITS SEMANTIC ROLE - CAVE PAINTING AND GRAFFITI AS ART

Can Palaeolithic cave paintings and contemporary graffiti be qualified as art? Both of these graphic-semantic expressions, one from the beginnings of the development of writing, and the other from its end, are connected by the fact that they are only

partly a reflection of their eras, they face a rejection of the status of an art form. The suggested analysis of the messages behind these written-graphic manifestations verifies them from the perspective of meeting aesthetic criteria, and at the same time, opts for their recognition as legitimate works of art.

KEYWORDS: cave painting, graffiti, art, aesthetic value of semantic communication