

საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტი
არქიტექტურის, ურბანისტიკის და დიზაინის ფაკულტეტი

ქუჩის ხელოვნება – Street art

მეორე სემინარი

სადისერტაციო თემა: „ურბანიზირებული გარემო (არქიტექტურა),
როგორც ხედვითი აღქმის ობიექტი“

დოქტორანტი: მარიამ ხაბეიშვილი

ხელმძღვანელი: ნინო ხაბეიშვილი

თანახელმძღვანელი: ზურაბ კვიციანი

თბილისი

2014 წელი

ქუჩის ხელოვნება – Street art

ქუჩის ხელოვნება – Street art – მკაფიოდ გამოხატული ურბანული სტილია. მის ჟანრულ პალიტრაში ტრადიციულად შედის: გრაფიტი (სპრეი არტი), ტრაფარეტები, სტიკერები და პლაკატები, კედლის გრანდიოზული წარწერები (მურალები), ვიდეო პროექცირება, სკულპტურული ინსტალაციები და ა.შ.

სთრიტ-არტში მნიშვნელოვანია ყოველი დეტალი, წვრილმანი, ჩრდილი, ფერი, ხაზი. აქ მხატვარი ქმნის საკუთარ სტილიზებულ ლოგოტიპს – „უნიკალურ ნიშანს“ და გამოსახავს მას ქალაქის ლანდშაფტის ამა თუ იმ მონაკვეთზე. ყველაზე მთავარი მასში არა ტერიტორიის მითვისება, არამედ მაყურებელის დიალოგში „ჩათრევა“ და მისთვის სხვადასხვა სიუჟეტური პროგრამის ჩვენებაა. მისი ყველაზე გავრცელებული და ცნობილი სახის – გრაფიტის ისტორია ლეგენდის მიხედვით 1942 წელს, მეორე მსოფლიო ომის პერიოდიდან იწყება, როცა მუშა კილროიმ დეტროიტში დამზადებულ, ბომბებით სავსე ყველა ყუთზე გააკეთა წაერწერა, რომ ის იყო აქ – „Kilroy was here“. ევროპაში დაბომბვას გადარჩენილმა ჯარისკაცებმაც დაიწყეს მსგავსი ფრაზების დაწერა კედლებზე. მოგვიანებით, „ვირუსის“ ამ პირველ გამოვლინებას შეუერთდა კორნბრედის წარწერები ფილადელფიაში (1950–1960 წ.წ.). მხატვარმა ქულ ერლთან და ტომ ქათთან ერთად „აილო“ მთელი ქალაქი. ეს სამეული ქმნიდა გრაფიტს სრული გაგებით და საფუძველს უყრიდა ამ მიმდინარეობას.

ამავე პერიოდში რაიტერებმა (ქუჩის მხატვრებმა) დაიწყეს არა მხოლოდ ხატვა, არამედ მთელი ობიექტების აღმართვა სახელდახელო საშუალებებით. გამოჩნდა პირველი ინსტალიაციები, რომლებსაც სტუდიის მხატვარი ჯონ ბალდესარი და მისი მეგობარი იოზეფ ბოისი არაკანონიერად ასრულებდნენ ქუჩებში, რაც ძალიან სწრაფად იპყრობდა პუბლიკის და პრესის ყურადღებას.

1960–იანი წლების ბოლოს მოძრაობა ფილადელფიიდან შევიდა ნიუ-იორკში. ყველაფერი დაიწყო მანხეტენში, კვარტალ „Washington Heights“-ში. ნიუ-იორკის მაცხოვრებლები გრაფიტს ძირითადად ხედავდნენ ღარიბი კვარტლების კედლებსა თუ მეტროს გასასვლელებში და აღიქვამენ მას, როგორც საფრთხისა და დაცემის მაგალითს. სახელებისა და ლოზუნგების ამოკაწერა ასოცირდებოდა –

ვანდალების მიერ, საკუთარი ინდივიდუალობის გამოსახატავად შესრულებულ, უგემოვნებო და აგრესიულ აქტთან. 1970 წლამდე ნიუ-იორკის მაცხოვრებელთა უმეტესობა ვერ იტანდა გრაფფიტს და უყურებდა მას, როგორც უკანონო ქმედებას.

დროთა განმავლობაში გრაფფიტი შეიცვალა და ნელ-ნელა მოიპოვა აღიარება საზოგადოებაში, მაგრამ მასთან ერთად დაწესდა მკაცრი სანქციები სამართალდამცავი ორგანოების მხრიდან.

ყოველივე ამან ბიძგი მისცა გრაფფიტის ხელოვნების გასვლას მთელ ქალაქში. ზეწოლა ახდენდა მნიშვნელოვან და ზოგჯერ ფატალურ ეფექტს ბევრი რაიტერის მხატვრულ შემოქმედებაზე. თუმცა ყველა როდი ეგუებოდა ამ ფაქტს, ხდებოდა განვითარების ახალი გზების ძიება, ჩნდებოდა მრავალრიცხოვანი განშტოებები. გრაფფიტის მიმდევრები პირობითად დაიყვნენ: ბომბერებად და რაიტერებად. ბომბერს პატივისცემის მოპოვება შეეძლო – სახიფათო ადგილას შესრულებული ნახატების რაოდენობისა და ინდივიდუალური ხელწერის ხარჯზე; რაიტერი კი უპირატესობას ანიჭებდა ხატვის ხანგრძლივ და მშვიდ პროცესს. 1970-იან წლებში მოძრაობას გაეხსნა „მეორე სუნთქვა“ და დღეს მას აქვს „ქუჩის ხელოვნების“ სტატუსი, რომელიც გვხვდება ყველგან – ქუჩაში, რეკლამაში, ტანსაცმელზე თუ სხვადასხვა ყოფით საგნებზე.

სთრიტ-არტი შეგნებულად იცავს წონასწორობას ხელოვნებისა და ვანდალიზმის, თავისუფალი თვითგამოხატვისა და აღვირახსნილი ხულიგნობის, ნებდართულისა და დანაშაულებრივის, ესთეტიკურისა და სამართლებრივი ველის ზღვარზე.

ქუჩის მხატვრებისთვის პრინციპულად მნიშვნელოვანია, გრაფიკული ტეგების დატანის ხარჯზე მითვისებული, საქალაქო სივრცის დამოუკიდებელი დამპყრობლების რეპუტაციის შენარჩუნება.

ჩვეულებრივ, ხელში აეროზოლის ბალონით აღჭურვილი, ქურთუკში გამოწყობილი, თვალებზე ბალახონ ჩამოფარებული ქუჩის მხატვრისთვის შესაძლებელია ორი პერსპექტივა:

1. მისი ნამუშევრების გალერიის კოლექციაში ან ძვირადღირებული პოლიგრაფიული გაფორმების მქონე ალბომში მოხვედრა;

2. დაპატიმრება, მსხვილი ფულადი ჯარიმა და კიდევ თვეების მანძილზე თავისუფლების აღკვეთაც კი.

სთრით–არტი ეს ბუნტის პათოსური ესთეტიზაციაა, ამბოხებაა არა ცალკეული სისტემური ხარვეზის, კონკრეტული პერსონაჟის ან ინსტიტუტის კორუმპირებულობის წინააღმდეგ, არამედ გამოსვლაა ყველაფრის და ყველას – კაპიტალისტური წყობის, ექსპლუატაციის, რასობრივი და კლასობრივი უთანასწორობის, პოლიციის მხრიდან სისასტიკის და მსხვილი დევლოპერების თვითნებობის, უმუშევრობის სტაბილურად ზრდის, სოციალური დაუცველობის და ა.შ. წინააღმდეგ. ეს აჯანყებაა პროგრამის, თანმიმდევრული რიტორიკის და მკაფიო ადრესატის გარეშე, რომელიც მიმდინარეობს სტიქიურად, კონკრეტულ მომენტში, ორგანიზებული წინააღმდეგობის გაუფორმებლად.

ასეთი ამბოხება არც თუ ისე იშვიათად გამოიყენება პირადი კარიერის ზრდის მიზნით. ზოგიერთი ქუჩის მხატვარი სთრით–არტს მიმართავს სარეკლამო პოპულარიზაციისთვის, რათა გააცნოს პოტენციურ სპონსორებს თავისი მანერის თავისებურებანი და ამით მიიზიდოს ისინი მომავალი კომერციულად მომგებიანი პროექტების რეალიზაციისთვის უკვე ქუჩის სივრცის გარეთ.

გრაფიტი, როგორც ხელოვნების ფორმა და შეხედულებების გამოხატვის საშუალება მოქნილია, ყოველისმომცველია და თავისუფალია ცენზურისგან. ეს ერთგვარი ანონიმური ვიზუალური დიალოგია მწერალსა და საზოგადოების სხვა წევრებს შორის. გრაფიტის ავტორები როგორც წესი იმალებიან ფსევდონიმების, მეტსახელების, კოდების და სიმბოლოების მიღმა. არსებობს მრავალი, ათასზე მეტი სხვადასხვა სტილი, თუმცა შეიძლება გამოიყოს გრაფიტის შვიდი ფუნდამენტური ფორმა, რომლებიც ხასიათდებიან სირთულით, განთავსებით, ზომებით.

გრაფიტის უმარტივესი ფორმა TAGS – ტეგი, რაიტერის ფსევდონიმის მოხატვა, 1971 წელს გავრცელდა ყველგან – სახლებზე, ასფალტებზე, მეტროს ვაგონების კედლებზე და ა.შ. მისი გამოჩენა ერთი თავზე ხელაღებული ახალგაზრდის სახელს უკავშირდება. „ჯულიო 204“ იყო პირველი, რომელმაც საკუთარი ფსევდონიმის გვერდით განათავსა თავისი ქუჩის ნომერი, ხოლო ვაშინგტონ–ჰაიტესის რაიონში, 183–ე ქუჩაზე მცხოვრები უბრალო 16 წლის ბიჭი

„ტაკი 183“, წარწერებს ტოვებდა ქალაქის სხვადასხვა უბანში და ამით, თავისი კვარტლის ფარგლებს მიღმა აღიარებული რაიტერი და ბევრის მიბაძვის ობიექტი გახდა. ტეგი გამოიყენება იმ მიზნით, რომ „გამოჩნდეს“ რაიტერის სახელი, რაც უფრო ხშირად მით უფრო დიდია რაიტერის „დიდება“. ტეგების უმრავლესობა ერთმანეთის მსგავსად გამოიყურება, თუმცა გათვითცნობიერებული ადამიანისთვის იგი, როგორც თითის ანაბეჭდი, თავისთავად უნიკალური რაიტერის ყველა ელემენტის ნაზავია.

ტეგის შედარებით უფრო განვითარებული ფორმა THROW-UPS - (ფროუ-აპს) – „ესკიზი“, ბალონის საშუალებით სწრაფად დაიტანება ზედაპირებზე. რაიტერები ჩვეულებრივ იყენებენ bubble letters (ასოები-ბუშტუკები), ორ ფერს, ერთს კონტურისთვის მეორეს შევსებისთვის იმისთვის რომ დაწერონ სახელი 2–3 ასოსგან.

ასოების უფრო მეტ რაოდენობას და უფრო ზედმიწევნით დეტალურ შესრულებას იყენებენ გრაფიკის შედარებით წარჩინებულ ფორმაში PIECES - (პისეს) – „ნაჭრებში“. „Super Kool 223“ - ეს მას მიაწერენ პირველი ნიმუშის შექმნას 1972 წელს, „fat cap“ ტექნოლოგიის საშუალებით (3 სმ. და მეტი სისქის ფართო ხაზი) ის მიხვდა რომ ამ ხერხით შეძლებს დაფაროს დიდი ზედაპირი სწრაფად და უპრობლემოდ. „ნაჭრების“ შემდეგ დაიბადა კიდევ რამოდენიმე ფორმა:

TOP TO BOTTOMS – თავიდან ბოლომდე, რომელიც მიეკუთვნება „ნაჭრებს“, ის ფარავს ვაგონის ნაწილს თავიდან ბოლომდე და არა მთელ სიგრძეზე;

END TO ENDS – ნაპირიდან ნაპირამდე – ფარავს ვაგონს ერთი ბოლოდან მეორემდე მაგრამ არა მთელ სიმაღლეზე;

WHOLE CARS – მთელი ვაგონი - ეს მთლიანად შეღებილი მეტროს ვაგონია – ზემოდან ქვემოთ და ერთი ნაპირიდან მეორემდე ფანჯრების ჩათვლით. პირველი მთელი ვაგონი 1973 წელს Flint 707 –მ შეასრულა 3D – ში. მთელი ვაგონი საკმაოდ დიდი ზედაპირია, რომელზეც იხარჯება საშუალოდ 20 ბალონი საღებავი და შვიდ საათზე მეტი დრო. ასე რომ ეს სამუშაო ხშირად სრელდებოდა რაიტერების ჯგუფის მიერ, რომლებიც განაწილებულნი იყვნენ გამოცდილების და ჯგუფში მდგომარეობის მიხედვით. დიზაინი – კონსტრუქცია, კონტურები, ფერები იგეგმებოდა რეიტერების მიერ წინასწარ ესკიზების ჟურნალში. რაიტერები,

რომლებიც გააკეთებდნენ მთელ ვაგონს იყვნენ დაფასებულნი. განსაკუთრებით მაშინ როცა ვაგონი შესრულებული იყო „კარგ სტილში“. ეს ვაგონები მართლაც გადაიქცნენ გრაფიკის შედეგებად, ისინი ითავსებდნენ: კარიკატურებს, გზავნილებს, სხვადასხვა სცენებს და ამერიკული პოპ კულტურიდან აღებულ კარგად ცნობილი მულტფილმების პერსონაჟებს;

WHOLE TRAINS – მთელი მატარებელი - პირველი გრაფიკით მოხატული მთელი მატარებელი იყო (the freedom train)"თავისუფლების მატარებელი", რომლიც გადაღებული იქნა მეორე დღესვე.

რეიტერების მიერ გამოყენებული სტილები და ტექნიკები მოიცავდნენ – ველურ სტილს – თითქმის წაუკითხავ სტილს გადახლართული ასოებით, 3D-ს , ცვლად ფერებს, ტეხილ ასოებს, გოთიკურ და კომპიუტერულ შრიფტებს და ძველი სტილების ახალ მოდიფიკაციებს.

გრაფიკისგან შორს მდგომი ადამიანებისთვის ხშირად ყველაფერი გაურკვეველი იყო. მოძრაობის სწრაფმა და არა კონტროლირებადმა ზრდამ გამოიწვია ამ საქალაქო ხელოვნების ახალი ესთეტიკური ენის მიმართ კულტურული ინსტანციების გარკვეული ყურადღება კრიტიკოსებიდან გაღრეებამდე.

1980–იანი წლების დასაწყისი ხასიათდებოდა შთამბეჭდავი რაოდენობის გამოფენებით, სადაც ხდებოდა ახალგაზრდა რაიტერების მხატვრებად აღიარება. 1981 წელს, პრესტიჟიულ ჟურნალ „არტ ფორუმში“ დაიბეჭდა ამ მიმდინარეობისადმი მიძღვნილი ვრცელი სტატია; გამოფენა "PSI New York/New Wave"–ში ცნობილი მხატვრების: ჟან–მიშელ ბასკიას, ჯოზეფ კომუტის, უილიამ ბერროუზის, ნენ გოლდინის, ენდი უორჰოლის და ლოურენს ვაინერის გვერდით იმ დროისთვის პოპულარული რაიტერებიც იღებდნენ მონაწილეობას. პირველი „ქუჩის მხატვრები“ წარმატებით ფენდნენ თავიანთ ნამუშევრებს ნიუ–იორკის საუკეთესო გალერეებში თუ ევროპის ბევრ ცნობილ მუზეუმში. რამაც ხელი შეუწყო გრაფიკის, როგორც თანამედროვე ხელოვნების დამოუკიდებელი სახის „ლეგალიზებას“. დღეს მსოფლიოში არის რამდენიმე მუზეუმი (მაგ. გრონინგენი ჰოლანდიაში), რომელიც ფენს და აღიარებს გრაფიკის, როგორც სახვითი ხელოვნების ნაწილს.

ბევრ ქვეყნებში გრაფიტი კანონით აკრძალულია. თუმცა მიუხედავად ამისა არსებობს გაგება „ლეგალური“ და „არალეგალური“ კედელი. პირველს მიეკუთვნება ის კედლები, რომლებსაც ქალაქის მთავრობა უთმობს გრაფიტის მწერლებს, ხელმძღვანელობს რა მისწრაფებით გააფორმოს ქალაქის ესა თუ ის ნაწილი და გამოაჩინოს თავისი დემოკრატიულობა თავისუფალი ხელოვნების მიმართ. მაგრამ როგორც ამბობენ აკრძალული ხილი ტკბილია, ამიტომ შუალადით ან დილით ადრე მწერლები გამოდიან „სამუშაოზე“ და მთლიანად ეძლევიან თავიანთ ფანტაზიებს, ხატავენ „არალეგალურ“ კედლებს.

აღსანიშნავია, რომ ამ მიმართულების შესწავლისთვის, ტრისტან მანკოს რედაქციით გამოცემული ძირითადი წიგნების "ტრაფარეტული გრაფიტი" (2002 წ.) და "გრაფიტის სამყარო" (2004 წ.) გარდა 2000-იანი წლების დასაწყისში გამოქვეყნდა, მსოფლიო სთრით-არტის განხილვის ფუნდამენტურობაზე პრეტანზიის მქონე, სახელმძღვანელოების მთელი დასტა. მათ შორის გამოყოფას იმსახურებს ჯულია რეინეკეს "პოსტ-გრაფიტი: ქუჩას, ხელოვნებასა და კომერციას შორის" (2007 წ.), რასელ ჰაუზის "ტრაფარეტის ნაცია: გრაფიტი, თანამეგობრობა და ხელოვნება" (2008 წ.), კარლო მაკკორმიკის და ეტელ სენოს "ხელყოფა" (2010 წ.), პატრიკ ნგუენის "ქუჩის შემდეგ" (2010 წ.). ამ წიგნთა უმეტესობა წარმოადგენს ილუსტრირებულ კატალოგს მსოფლიო სთრით-არტის "შედეგების" ან რიო-დე-ჟანეიროდან კეიპტაუნამდე წარმოშობის, სკანდალურად ცნობილი ქუჩის მხატვრების ინტერვიუების ნაკრებით.

ჟანრული მრავალფეროვნების მიუხედავად, სთრით-არტში ჭარბობს მსხვილი კორპორატიული კაპიტალის ფინანსური ინტერესების გამომსახველი არსებული სიმბოლური წყობის შემარყველი საერთო იდეოლოგიური და სტრატეგიული ინსტალაცია.

სწორედ ამიტომ, ჯონ რაისის მიერ 2007 წელს, სთრით-არტის შესახებ გადაღებულ ინფორმაციულ დოკუმენტურ ფილმს დაარქვეს "ბომბი". ფილმი გვიამბობს სთრით-არტის საყოველთაო გავრცელების თავისებურებებზე – ფილადელფიიდან კეიპტაუნამდე და ნიუ-იორკიდან ტოკიომდე. ფილმის გმირები სხვადასხვა კონტინენტიდან, განსხვავებული ეთნოკულტურის კონტექსტიდან გამოსული და განათლების სხვადასხვა დონის მქონე ქუჩის მხატვრებია. აქ არიან

სორით–არტის, როგორც აღიარებული ვეტერანები (Cornbread ფილადელფიიდან, Taki 183–ის წარმომადგენელი ნიუ–იორკიდან, ქალაქის ვირთხების Blek le Rat ხატვით სახელგანთქმული Banksy პარიზიდან, დუეტი Os Gêmeos რიო–დე ჟანეიროდან, ობამას გამოსახულებიანი პოსტერით სახელგანთქმული Shepard Fairey), ისე უსახელო არაბი მოზარდები პარიზის გარეუბნებიდან, რომლებიც ამტკიცებენ "მე ვსვამ ტეგს – ნიშნავს მე ვარსებობ" და სორით–არტს აღიქვამენ, როგორც პოსტინდუსტრიული მეგაპოლისისთვის ოპტიმალური ცხოვრების ფორმას. თანამედროვე ხელოვნების ანტოლოგიაში მოხვედრილი ქუჩის მხატვრები და უსახელო გრაფიტიტისტები თავიანთი "დაბომბვებით" ცდილობენ სიმბოლურად გაანადგურონ ზევიდან დადგენილი სოციალური იერარქიები, წესები, აკრძალვები, დებულებები. ფილმში გამოკითხულ ყველა ქუჩის მხატვარს, მიუხედავად მათი ნაციონალური და სოციალური განსხვავებისა, აერთიანებს ხისტი შეუწყნარებლობა თავსმოხვეული სოციალური სცენარებისა და რიტუალების მიმართ.

სორით–არტზე გადაღებული ბევრი ფილმი ატარებს თამაშის ხასიათს, მაგალითად, ადამ ბხალა ლუს "ბომბი სისტემას" (2002 წ.) ან დოკუმენტური ფილმი "ბომბი ბერლინი! სპეცწინადადება" (2010 წ.) – ხაზს უსვამს ქუჩის ხელოვნების დამბომბველ ზეამოცანას. აქ დაბომბვის ქვეშ ერთმნიშვნელოვნად იგულისხმება არა რეალურად საომარი ოპერაცია, არამედ ექსტრავაგანტური მეტაფორა. პირველ რიგში ის ამტკიცებს ხელოვნების სოციალური ფუნქციის პირველობას და მეორეც გამოყავს ხელოვნება მისთვის ტრადიციული მუზეუმ–გალერეის სივრციდან და შეჰყავს ქუჩის ცოცხალ, არაპროგნოზირებად კონტექსტში. ამასთან სორით–არტს ლოგიკურ ზღვრამდე მიჰყავს და ხორცს ასხამს უტოპიურ პროექტებს, რომლებიც ასტიმულირებენ XXI საუკუნის ხელოვნების იდეურ–ესთეტიკურ ძიებებს.

სოციალური პრაგმატიკის თვალსაზრისით სორით–არტს შეუძლია შეასრულოს: პოლიტიკური შეტყობინების ფუნქცია, მომენტალურად გამოეხმაუროს სიახლეების ველის აქტურალურ მოვლენებს; კრიმინალური შიფრის ფუნქცია, მიუთითოს ბანდიტური გარჩევების წარმართვის ადგილზე, შეინახოს ხსოვნა დანაშაულებრივ დაჯგუფებებს ან მათსა და სამართალდამცავთა შორის ბრძოლაზე; და ბოლოს, სუბკულტურული გზავნილის ფუნქცია, რომელიც

კეთდება არაფორმალური ახალგაზრდული დაჯგუფებების (პანკები, ემო, ანტიფა, რეპერები, სკინხედები) მისამართით, მათივე თუნდაც გასაიდუმლოებული სიმბოლიკის გამოყენებით.

სთრით-არტი სივრცული ექსპანსიის ხელოვნებაა, რომელიც იჭრება ქალაქის ტოპოგრაფიაში და მიისწრაფის დაიპყროს საქალაქო სივრცის რაც შეიძლება მეტი მასშტაბული ნაკვეთები, დატოვოს იქ კვალი ტეგებით, აბსურდული წარწერებით თუ ფსევდო ან ანტი რეკლამით.

სთრით-არტის არსენალში ჭარბობს რეპრეზენტაციის ორი ძირითადი მანერა. კომპაქტური მანერა გულისხმობს, რომ მხატვრის სახელიანი ტეგი წამიერად დაიტანება საქალაქო სივრცის მოფარებულ ნაკვეთზე, ექსპანსიური მანერა, ან როგორც მას ეძახიან "ველური სტილი" კი ურბანული ობიექტის ზედაპირზე ტოვებს გაურკვეველ ფერად მასად შეწებებულ ასოებს ან ნიშნებს. პირველი მანერა არ მოითხოვს განსაკუთრებული განათლების ცენზს და პოპულარულია მარგინალური, ეთნიკური ან კრიმინალური დაჯგუფებების წარმომადგენლებში, რომლებიც მოხატავენ საკუთარ კეთილმოუწყობელ რაიონებს და წერტილოვნად უტევენ პრივატიზირებულ ან მუნიციპალურ საზოგადოებრივ ტრანსპორტს.

მეორე მანერა პოპულარულია ძირითადად განვითარებული მხატვრული გარემოს მქონე მსოფლიოს მეგაპოლისების ბოჰემურ-არტისტულ კვარტლებში მაცხოვრებელთა შორის (ლონდონი, პარიზი, ბერლინი, ნიუ-იორკი, სან-ფრანცისკო, ტოკიო და სხვა). თავისი ინვესტიციური მიმზიდველობის და ტურისტული პრესტიჟულობის გამო ასეთ კვარტლებში შეიმჩნევა მოსახლეობის შევიწროვება და მსხვილი დეველოპერების მიერ ათვისებული ამ ელიტური უძრავი ქონების გადაცემა შეძლებული კაპიტალისტური მესაკუთრებისთვის. მეორე მანერაში მომუშავე ქუჩის მხატვარს მოეთხოვება მხატვრული განათლების შედარებით მაღალი დონე, რადგან აქ ყველაფერი ეფუძნება მრავალ გამოძახილს და პარალელებს პოპ-არტთან, ლენდ-არტთან, ტრანსავანგარდთან ან აქციონიზმთან, ჟან-მიშელ ბასკიას და კიტ ხერიგის, რიჩარდ სერას და ხრისტოს, პიტერ ვეიბელის, ვალი ექსპორტის და ბარბარა კრიუგერის ნამუშევრებთან.

თუ პირველი მანერა – ხელისმოწერა-ტეგის დატანა – უპირველესად ასრულებს მემორიალურ ფუნქციას, ტოვებს სამახსოვრო კვალს ადამიანის ან

მოვლენის შესახებ, მეორე მანერა – ქალაქის ფაქტურის მჭიდრო მოხატვა – ატარებს მკაფიო აგიტაციურ და პროპაგანდულ ხასიათს. სთრით–არტი აგიტაციას უკეთებს საკუთრების უფლების განუყოფელ გადაცემას საჯარო საქალაქო სივრცისთვის, სახელმწიფო ან ტრანსნაციონალური კაპიტალისტური კორპორაციების დამოუკიდებელი თანამეგობრობებისთვის.

ქუჩის მხატვარი – მუდმივად იცვლის თავისი კრეატიული ძალის მოდების წერტილს, რეგულარულად გადადის ერთი მეგაპოლისიდან მეორეში, კონტინენტიდან კონტინენტზე. ასე მაგალითად, ცნობილმა სთრით–არტისტმა Above-მ 2002 წლიდან 2010 წლამდე მოასწრო მუშაობა პარიზში, ბერლინში, რეიკიავიკში, ლოს-ანჯელესში, სიეტლში, რიო-დე-ჟანეიროში, კუბაში და ა.შ. მუდმივ გეოგრაფიულ "ჯირითში" აიგო ბენკსის, BLU-ს, მაიკლ კირბის ვარსკვლავური კარიერებიც. ასეთი ნომადიზმი არა მარტო მთელი მსოფლიოს დაპყრობის სურვილის და საკუთარი მანერის თავისებურების ყველგან რეკლამირების შედეგია, არამედ არის ინტერნაციონალობაზე სთრით–არტის ფუნდამენტირებული ხაზის გამოვლინება. მხატვრულმა იერიშმა ერთ ქუჩაზე უნდა მოიპოვოს მსოფლიო გამოხმაურება

ქუჩის ხელოვნება მიისწრაფის შეარჩიოს ქალაქის ინფრასტრუქტურის ის ფრაგმენტები, რომლებიც ატარებენ პოლიტიკური ტრაგედიის ან ეთნიკური კონფლიქტების ანაბეჭდს. არსობრივად სთრით–არტი ხელყოფს სიმბოლურ "ხსოვნის ადგილებს" (პიერ ნორას ტერმინი), რომლებიც თანამედროვე კულტურული ცნობიერებისთვის, გარკვეულ წილად, წარმოადგენენ ხელახალ ტრამვეზს. ამასთან სთრით–არტი არ მიისწრაფის თერაპიულად "მოხსნას" ისტორიული წარსულის მტკივნეული ეპიზოდები ან შეარბილოს მათი დამთრგუნველი შედეგები. პრეტენზიას არ გამოთქვამს მოსამართლის როლში ყოფნაზე.

სთრით–არტი მიუთითებს ნეგატიური კოლექტიური გამოცდილების მქონე ზონებზე და ქმნის ვიზუალურ სახეს მძლავრი კომპენსატორული იარაღით. ასე მაგალითად, 2007 წელს ლონდონის კოლექტივმა "გეტტო სანტი"-მ მობილიზება გაუკეთა სთრით–არტის მსოფლიო ვარსკვლავებს – ბენკსის, BLU-ს, Ron English-ს, Swoon-ს და სხვებს – რათა მათ "შეეღებათ" ისრაელის ტერიტორიის მდინარე

იორდანის მარჯვენა ნაპირისგან გამყოფი, ბიფლემის უსაფრთხოების კედლის ბეტონის მონაკვეთი.

ყველაზე ცნობილი ობიექტი, რომელმაც შეინარჩუნა სთრით-არტის კრიტიკული ძალისხმევა უახლესი ისტორიის გააზრების თვალსაზრისით არის ბერლინის კედელი, რომელსაც ცივი ომის ეპოქის მიმდინარეობის მანძილზე ხატავდნენ ყოველგვარი პროკლამაციებით და ტექსტებით. 1989 წელს, დანგრევის წინ, ბერლინის კედელი იქცა გრაფიკით დაფარულ "საბრძოლო ფურცლად". ამ დროს გაითქვა სახელი რუსმა სთრით-არტისტმა დიმიტრი ვრუბელმა ფრესკით, რომელშიც ასახულია ბრეჟნევისა და ხონეკერის ძმური კოცნა. კედლის დაშლისას განადგურებული ფრესკა აღადგინეს ბერლინის მუნიციპალიტეტის ხელშეწყობით ბერლინის კედლის დაცემის ოცი წლის თავზე 2009 წელს.

თავისი ინტერნაციონალური ამბიციის მიუხედავად, სთრით-არტს გააჩნია მკაფიო ნაციონალური თავისებურებები. ასე მაგალითად, სთრით-არტის ლათინოამერიკული (ან კალიფორნიული) ვერსია მონდომებით აერთიანებს ამ რეგიონისთვის დამახასიათებელ ეთნოკულტურულ სიმბოლიკას პოსტინდუსრიული საზოგადოების ემბლემებთან და ამით ქმნის ლოკალურის და გლობალურის მოულოდნელ ჰიბრიდს.

თავის მხრივ სთრით-არტის ევროპული (განსაკუთრებით ბერლინის) ხაზი ნაკლებად შეფიქრიანებულია ეთნოკიტჩისა და გლობალური მიდგომების შერევით. აქ იგი განიცდის საქალაქო სივრცის ანტროპოლოგიურ ცვლილებებს. საცხოვრებელი სახლების ფასადებზე ქუჩის მხატვრები ათავსებენ პრაქტიკულად ყოველგვარ ანტროპომორფულ მახასიათებლებს მოკლებულ, გროტესკულ, სიურეალისტურ ნახატებს მახინჯი არსებების გამოსახულებით.

ბერლინის მოდურ არტისტულ კვარტლებში, ისეთებში როგორებიცაა პრენცლაურ-ბერგი, ფრიდრიხსხაინი ან კროიცბერგი – ბეტონის კედლებზე გამოხატული, უსიამოვნო შესახედაობის მონსტრები (რომელბიც წააგვანან უცხოპლანეტელებს ან მრავაფეხა არსებებს) თვითგამყოფილად უცქერენ გამვლელებს ოვალური, გადმოკარკლული თვალებით და თითქოს აფრთხილებენ მათ: "ჩვენ, სხვები, გითვალთვალებთ თქვენ!". ბერლინის სთრით-არტში შეიძლება მოინახოს ბოროტი ან მხიარული ურჩხულების მთელი კოლექცია, ამიტომ აქ

აქტუალურია კითხვა: "ვის ეკუთვნის ქალაქი, რეალურ ადამიანებს თუ დახატულ მონსტრებს?"

მიუხედავად იმისა, რომ დროდადრო სთრით-არტი მიმართავს კოლექტიური მეხსიერების ტრავმატულ ასპექტებს, უმეტეს შემთხვევებში ის მუშაობს აქტუალური თანამედროვეობით. თავისი არსით სთრით-არტი ქმნის თანამედროვე ცხოვრების დიზაინს, შესრულებულს არა პროფესიული, სპეციალურად განსწავლული ადამიანების მიერ, არამედ უსახელო თვითნასწავლთა ძალისხმევით, რომლებიც საქალაქო სივრცეს ექცევიან, როგორც პოლიგონს. იმის მიხედვით ჭარბობს ამ დიზაინში საპროტესტო თუ გასართობი შემადგენელი, შეიძლება საუბარი პოლიტიკურ სთრით-არტზე ან მის სარეკლამო-კომერციულ ვარიანტზე.

აქტუალური პოლიტიკური დიზაინის შექმნისას, სთრით-არტი საუბრობს თავად თანამედროვეობის სახელით მის შიშებზე და იმედებზე, ფობიებსა და მისწრაფებებზე. თავად ფაქტი იმისა, რომ ქუჩის მხატვარი იგონებს თანამედროვეობის დიზაინს ღამით, სიბნელეში ახორციელებს მირბენას საქალაქო სივრცის მონიშნულ ზონაში, ეხმაურება ჯორჯო აგამბენის ტრაქტატში "რა არის თანამედროვეობა?" გამოთქმულ იდეას, რომ თანამედროვეობა იქმნება არა სინათლეზე, არამედ სიბნელეში.

სთრით-არტის მიერ შემოთავაზებული, ქუჩების დაბრუნების განმათავისუფლებელი პროექტი უპირისპირდება "თანამედროვე ხელოვნების" პროექტს, რომელიც ქუჩის მხატვრის თვალსაზრისით ეფუძნება მხატვრული ბიზნეს-ელიტის კორუმპირებული ინტერესების დაცვას. აპოლოგეტისთვის "თანამედროვე ხელოვნების" სისტემაში დანახული სთრით-არტის ნაწარმოები იქნება მეორადი და არაორიგინალური, რადგან ის ექვემდებარება მედიალურ რეპროდუქციას და კომერციულ ტირაჟირებას. ქუჩის მხატვრის ჟესტი, იქნება ეს მისი "საავტორო" ხელმოწერა-ტეგი თუ მრავალ მეტრიანი ტრაფარეტული გრაფიტი, იცავს საკუთარი ინდივიდუალობას და უნიკალობას, რადგან ასეთი ჟესტი არ უნდა იყოს მომენტალურად "ტექნიკურად გამრავლებული", და როგორც ბენიამინის ამბობდა: "მან მომენტალურად არც უნდა მოიტანოს კომერციული სარგებელი".

რადგან სთრით-არტის ამოცანაა არა იმდენად თანამედროვე დიაგნოზის დასმა, რამდენადაც ის, რომ თავად იქცეს თანამედროვედ, ქუჩის მხატვრები აუცილებლად ეჯახებიან "მიმდინარე მომენტის" და "თანამედროვეობის პროექტის" დიალექტიკას. 2000-იან წლებში, როცა, როგორც მიღებულია მოდერნისტულმა პროექტმა პრაქტიკულად ამოწურა საკუთარი თავი ან აღმოჩნდა კრიზისულ ფაზაში, მიმდინარე მომენტი თავისი პრაგმატიკით და მოთხოვნებით ხშირად აღარ ემთხვევა ამ პროექტს, არ არის მასში ჩართული, არამედ ამოვარდნილია მისგან ან ეწინააღმდეგება მას. სთრით-არტი მიმართულია სწორედ მიმდინარე მომენტისკენ, ითვალისწინებს მის კონიუნქტურას და ხაზს უსვამს მის ცრურწმენით ხასიათს; უფრო ზუსტად, სთრით-არტი აპირებს გახდეს მიმდინარე მომენტის ამომწურავი რეპრეზენტაცია. ამასთან სთრით-არტი ხდება ანტიმოდერნისტული ტენდენციის მაგალითი: მას ამომრავებს რწმენა (უსაფუძვლო) იმისა, რომ ურბანული ცნობიერებით დაბადებული არქექტიპიური ფოლკლორული სახეების დატანის შემდეგ მეტროს მატარებლებზე ან შენობაზე, რომელიც საჭიროებს კაპიტალურ რემონტს ეს მატარებლები არ იქნება შეცვლილი ახალი მაღალტექნოლოგიური შემადგენლებით, და არ მოხდება შენობების რეკონსტრუირება საოფისე ცათამბრჯენებად.

ამით სთრით-არტი უპირისპირებს მიმდინარე მომენტის სტატიკურ სუვერენობას (და ქალაქის მორფოლოგიის სუვერენობას მის აბსოლუტურ კონსტანტებთან, ლეგენდებთან, გადმოცემებთან და ცრურწმენებთან) მოდერნიზაციური განვითარების დინამიკასთან. ანტიმოდერნიზმის პათოსში არის სთრით-არტის ძალაც და სისუსტეც. უს უპირობოდ წერს საკუთარ თავს ხელოვნების ფუნქციონირების "ესთეტიკურ რეჟიმში" (ჟაკ რანსერის ტერმინი), ანუ წარსდგება ესთეტიკური აქტივობით, ცხოვრების პოლიტიზირებული ფორმით. მაგრამ ამასთან სთრით-არტი არ გარდაიქმნება პროგრამულ და ადეკვატურ პოლიტიკურ გამონათქვამად, გასაგებად დასახული მიზნებით და კოლექტიური წინააღმდეგობის ამოცანებით.

სთრით-არტი ეჭვქვეშ აყენებს მხატვრის არამატერიალური შრომის გაგებას და იცავს მატერიალური, თითქმის მალიარის შრომის პირველობას. ქუჩის მხატვრის შრომა შეიძლება ავხსნთ, როგორც იმ სამუშაოს გაცნობიერებულად

შეჩერება, რომლითაც მხატვარს შეუძლია საკუთარი თავის ჩაწერა მსოფლიო მხატვრული ელიტის უზრუნველყოფილ და რესპექტაბელურ ფენაში.

დღესაც არ არის ერთგვარი ქუჩის ხელოვნების ფენომენისადმი საზოგადოების დამოკიდებულება. ზოგისთვის ეს კვლავ ვანდალიზმით აღსავსე აქტია, რაც ქალაქის ესთეტიკური სახის და ქონების გაფუჭებასთან ასოცირდება; ზოგისთვის კი საყოველთაო სივრცეში, ნებისმიერ თემაზე საკუთარი განცდების გახსნილად გამოხატვის შესანიშნავი საშუალებაა.

პირველ რიგში აღსანიშნავია, რომ სთრიტ-არტი არ არის გათვლილი კონკრეტული მნახველისთვის, მის სანახავად არ არის საჭირო დრესკოდი, ბილეთი ან სახელდახელოდ გამოგზავნილი მოსაწვევი, ის ეკუთვნის სოციუმს, ანუ დგას იქ, სადაც ხელოვნება ყოველდღიურად უნდა იდგეს.

ჩვენს სივრცეში, თბილისის მიწისქვეშა გადასასვლელებსა და შენობების კედლებზე ხშირად შევხვდებით სთრიტ-არტს – სხვადასხვა პოზიციის გამომხატველ გრაფიკულ წარწერებს, ტრაფარეტებს, სტიკერებს, პლაკატებს და ა.შ. ქუჩის მხატვრების ეს სპონტანური გამოფენა, ურბანული ხელოვნება საზოგადოებასთან მუდმივი კომუნიკაციის საშუალებაა.

ერთი შეხედვით ქუჩის ხელოვნება მარტივია, ნებისმიერ ადამიანს შეუძლია გააკეთოს სტენსილი ან დახატოს მარტივი ფიგურები, თუმცა, როგორც კონცეპტუალური არტი, ის ძალიან მრავალშრიანი და რთულად განსახორციელებელია. მარტივი ფიგურატივიზმის უკან უნდა იდგეს ძალიან მახვილი სლოგანი ან იდეა, რომ საზოგადოების ყურადღება მიიქციოს და ცნობიერებაში აღიბეჭდოს. ქუჩის ხელოვანისთვის დასაშვებია, რომ შენ, საზოგადოების წარმომადგენელი, გაგალიზიანოს, დაგაფიქროს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Дмитрий Голынки-Вольфсон., Стрит-арт: теория и практика обживания уличной среды., *Художественный журнал*, №81. 2006.
2. Чистякова М.Г., Стрит-арт в контексте вызовов современности., Барнаул., Известия Алтайского госуниверситета., №2/1 (70), 2011.
3. Орлова Э.А., Субкультуры в структуре современного общества. Субкультурные объединения молодежи., М., 1987.
4. Медведева О. П., Искусство граффити., Ростов-на-Дону., 2005.
5. Шмелева Т.В., Неинституциональная коммуникация в современном городе., Тезисы. Коммуникационная инфраструктура современного города., 2012.