
Monika Machowska
Jagiellonian University

Dialog muralizmu z przestrzenią miasta, na przykładzie twórczości Judy Baca

Wprowadzenie

Współczesne murale stanowią wielowymiarowe zjawisko, łączące w sobie aspekty geograficzne, społeczne, artystyczne i ideologiczne. Ich rosnąca popularność, czego przejawem są liczne konkursy oraz powstające w przestrzeniach miast szlaki street artu uzasadniają potrzebę podejmowania badań, dalece wykraczających poza kwestie estetyczne. Podejście interdyscyplinarne może zaoferować pełniejsze zrozumienie sposobów kształtowania przez mural przestrzeni fizycznej i kulturowej, a także ukazać unikalne sieci powiązań twórcy, widza i miejsca.

Celem niniejszego artykułu jest zaprezentowanie użyteczności takiego podejścia w oparciu o studium muralu „The Great Wall of Los Angeles” autorstwa Judy Baca, amerykańskiej artystki z grupy Chicano. Stanowi on szczególnie przykładowy świadomy wybór lokalizacji dzieła oraz dialogu prowadzonego pomiędzy uwarunkowaniami przyrodniczymi, materialną tkanką miasta i dziedzictwem mniejszości etnicznej. Na rzecz podjęcia tytułowego tematu przemawia także nieobecność w polskiej literaturze twórczości tej artystki i aktywistki, która w latach 80. ubiegłego wieku opracowała nowatorską metodę angażującą lokalne społeczności w transformację przestrzeni publicznej, poprzez wspólnotowe projektowanie i wykonywanie wielkoformatowych prac. Budynki, kanały burzowe rzeki Los Angeles i ich otoczenie stanowiły dla niej „podobrazie” przemawiające do odbiorców na równi z tematyką dzieł i ich ideologicznym przesłaniem. Jak wskażą kolejne akapity, aspekt geograficzny nie może być pominięty nie tylko twórczości samej Bacy,

ale także w rozważaniach o szerszym charakterze, poświęconych muralizmowi i muralom.

Jak powyżej zasygnalizowano, niniejszy artykuł stanowi studium przypadku, o charakterze deskryptywno-analitycznym. Cechuje go rys etnograficzny, którego walor interpretacyjny pozwala uchwycić szerszy kontekst fenomenowi murali. Przybliża twórczość Bacy, wprowadza w zjawisko muralizmu mniejszości Chicano na przykładzie najbardziej rozpoznawalnej obecnie pracy artystki, zlokalizowanej w aglomeracji Los Angeles. „The Great Wall of Los Angeles” stał się bowiem z niszowego i mało znanego dzieła atrakcją turystyczną, zaliczaną dzisiaj do materialnego dziedzictwa Kalifornii, co zaowocowało prowadzonymi od ponad dekady pracami konserwatorskimi i przygotowaniem do budowy lokalnego centrum interpretacyjnego. Jednocześnie jego unikalność jest ściśle związana z określonym kontekstem geograficznym i przyrodniczym.

Podstawę dla poniższych analiz stanowiły publikacje anglojęzyczne, oficjalna strona ośrodka SPARC, wywiady z artystką, dane ze źródeł administracji federalnej i lokalnej, artykuły i monografie naukowe oraz strony internetowe.

Chicano i ruch etnicznego muralizmu

Dalsze rozważania należy rozpocząć od krótkiego wprowadzenia. Słowo mural pochodzi z języka hiszpańskiego oznaczając – „ścienny”. Według „Słownika języka polskiego PWN” murałem jest „wielkie malowidło wykonane bezpośrednio na ścianie budynku” (Drabik, Sobol, 2010).

Konrad Kowal zwraca uwagę na wpływ sztuki ulicznej na przekształcanie i recepcję przestrzeni miejskiej oraz nadawanie jej unikalnego charakteru, który składa się na „genius loci”. Według niego murale cechuje specyficzna monumentalność i wyraźny rys artystyczny. To zaplanowane dzieła komunikujące się z widzem rozbudowaną tematyką, nawiązującą do lokalnej historii i kultury (Kowal *Czym się różni...*). Dla Marka Krajewskiego do dystynktywnych cech murali należy zaliczyć ich organiczny związek z miejscem, w którym powstały, a także zaangażowanie społeczne lub polityczne na rzecz konkretnej wspólnoty. Podkreśla on, że cechy te sprawiają, iż „murale można odróżnić od wielkoformatowej reklamy (działanie perswazyjne, często o manipulacyjnym charakterze, na czyjaś korzyść), propagandy (ordynowana odgórnie forma perswazji, której celem jest formowanie zbiorowości przez władzę), graffiti (działanie celebryckie twórczość, a nie zbiorowość), czy od zabiegów estetyzacyjnych (ich celem jest nie tyle działanie na rzecz wspólnoty, ile raczej jej uwodzenie, oparte na utożsamieniu tego, co ładne, z tym, co dobre)” (Krajewski, za: Wołodźko, 2013: 30).

Od swoich początków muralizm Chicano był powiązany z lokalnością oraz społecznym i politycznym aktywizmem tej mniejszości etnicznej. Charakteryzowały go egalitaryzm, wyjście poza galerie, codzienna dostępność i czytelność dla odbiorców. To powody dla których legalne i nielegalne prace malarskie licznie pojawiały się na ulicach kalifornijskich miast, a do grona ich twórców należało wielu artystów nieprofesjonalnych.

Warto w kilku zdaniach doprecyzować, czym jest grupa Chicano oraz ich tożsamość, tzw. „Chicanidad”. W najszerszym ujęciu terminy te odnoszą się do latynoskiej podgrupy, Amerykanów meksykańskiego pochodzenia (Mexican Americans), najliczniej zamieszkujących Południe i Zachód USA, szczególnie stan Kalifornia. Oficjalne dane biura statystycznego, pochodzące ze spisów powszechnych podawały, że Latynosi w 2023 roku liczyli 65.2 milionów, 19% całej populacji kraju (Lopez i in. 2024), a w 2021 roku pośród nich 60% stanowiły osoby pochodzenia meksykańskiego (Moslimani, Noe-Bustamante, 2023). Społeczność Chicano charakteryzuje wewnętrzna różnorodność, pokoleniowe przekształcenia tożsamości etnicznej, afirmacja tradycji kraju przodków. Niebagatelny wpływ na konstruowanie poczucia odmienności, poza czynnikami obiektywnymi, jak pochodzenie, posługiwanie się językiem hiszpańskim, znajomość dialektów rodzimych z terenów Meksyku i katolicyzm, miały i nadal mają interakcje z innymi grupami mniejszościowymi, a przede wszystkim dominującą w USA kulturą WASP (White Anglo-Saxon Protestants).

W latach 40. XX wieku w odpowiedzi na narastającą dyskryminację osób pochodzenia latynoskiego, pośród społeczności Chicano narodził się Ruch Chicano (Chicano Civil Rights Movement, w skrócie Chicano Movement lub El Movimiento), który najsilniej zaznaczył swoją obecność w dyskursie publicznym w latach 60. i 70. (Kratz, 2021). Istotnym elementem walki o prawa obywatelskie było ideowe zaangażowanie artystów w „pokojową rewolucję” i prowadzenie agitacji w sferze kultury. Miało się to zrealizować na dwa sposoby. Po pierwsze, poprzez tworzenie centrów kulturalnych, dzięki którym przygotowywano warunki do konsolidacji imigrantów, przekazywano informacje i edukowano. Co niezwykle istotne, pozwalały one na przejęcie kontroli nad tym, jak jest opowiadana i interpretowana historia mniejszości. Cechą charakterystyczną tych miejsc był bardzo prężny ruch amatorskich pracowni grafiki i sitodruku oraz rozwinięcie masowej produkcja plakatów i posterów (Dooley, 2014).

Drugim elementem walki o uznanie i zachowanie tożsamości był muralizm. Technika muralu została współcześnie rozpowszechniona w Ameryce dzięki artystom meksykańskim, którzy po rewolucji lat 1910–1917 tworząc dzieła na zamówienie państwa sięgali do historii, metafor i dziedzictwa Meksyku. Początek Chicano Mural Movement w USA datuje się na lata 1968–1970 (Sperling Cockroft, Barnet-Sanchez, 1993: 27), a za pierwszą pracę uznaje

malowidło wykonane przez Antonio Bernala w 1968 roku, na budynku Teatro Campesino w Del Rey, w Kalifornii (Fuentes, 2011). Dominujące motywy obejmowały symbole życia i śmierci nawiązujące do religii chrześcijańskiej (krwawiące serce Chrystusa, Matka Boska z Guadalupe) i kultów prekolumbijskich (np. Coatlicue, azteckiej bogini ziemi), odwołania do sytuacji społeczno-politycznej (ucisku, dyskryminacji), motywy flagi i godła meksykańskiego, twarz metyska, a także elementy latynoskiej kultury miejskiej. Ich forma miała być nie tylko czytelna, ale także wzbudzać emocje u odbiorców, stanowiąc swoistą etniczną kronikę „pauperum”. Z czasem coraz częściej sięgano po tematy przekraczania granicy USA, jej militaryzacji (drut kolczasty jako metafora bólu) oraz sprzecznych doświadczeń towarzyszących Chicano, którzy musieli znaleźć sposób na życie zawieszone między dwiema kulturami (meksykańską i kraju przyjmującego).

Ten nurt muralizmu, w przeważającej mierze wykonywany w mieście, o mieście i dla miasta (społeczność Chicano przede wszystkim jest skoncentrowana w miastach) do dzisiaj cechuje głęboko społeczny charakter. Należy wyraźnie podkreślić, że nie można go oderwać od wydarzeń historycznych i warstwy socjoekonomicznej, ponieważ zawsze stanowił komentarz zakonwiczony w określonym czasie i miejscu. Przykładem tych powiązań jest geneza powstania Parku Chicano w San Diego, obszaru miasta, na którym w 1970 roku, w ramach sprzeciwu wobec planowanej zabudowy lokalna społeczność dokonała tzw. Chicano Park Takeover (Anguiano, *The Battle of...*). Była to trwająca nieprzerwanie 12 dni i nocy okupacja terenu przyszłej inwestycji, jej porządkowanie, samowolne nasadzenia drzew i kaktusów, którym towarzyszyło tworzenie licznych murali na estakadach wielopasmówki Interstate 5 i 69. Warto dodać, iż 8 października 2022 roku oficjalnie rozpoznano tę kolekcję jako element dziedzictwa, tworząc Chicano Park Museum and Cultural Center, którego zadaniem jest ochrona i katalogowanie nieustannie podlegającej przemianom grupy malowideł ściennych pod gołym niebem (Anguiano, *The Battle of...*). Funkcjonują one w ogólnodostępnej przestrzeni miasta i jednocześnie stanowią jedną z największych obecnie galerii murali na świecie. Symbolizują walkę o poszanowanie praw obywatelskich, będąc wizualnym archiwum dziedzictwa materialnego i niematerialnego mniejszości etnicznej zamieszkującej dzielnicę Barrio Logan Heights. Co dla niniejszego artykułu jest szczególnie istotne, ich adekwatna interpretacja wymaga zastosowania interdyscyplinarnej perspektywy, biorącej pod uwagę fakt, iż geograficzny walor miejsca, rzutuje na pełniejsze odczytanie przesłania murali. Sponsorowane przez państwową administrację inwestycje z 1970 roku miały bowiem na celu fragmentację dzielnicy zdominowanej przez populację Chicano, rozbicie ich hermetycznej wspólnoty. Podobne praktyki miały miejsce w Los Angeles, gdzie w 1959 roku przymusowo

wysiedlono tysiące Chicano podczas budowy kompleksu stadionu Dodgers (Shatkin, 2018).

Judy Baca i metoda twórcza SPARC

Judith Francisca Baca urodziła się w Los Angeles 20 września 1946 roku, w ubogiej rodzinie o korzeniach meksykańskich, która w drugiej dekadzie XX wieku wyemigrowała do stanu Kolorado, a następnie przeniosła się do Kalifornii. Baca dorastała w kwartałach zdominowanych przez ludność latynoską i afroamerykańską, wychowywana przez samotną matkę, ciotki i babkę. Była pierwszą osobą w rodzinie, której udało się zdobyć wyższe wykształcenie: obroniła dyplom w naukach o sztuce w 1979 roku, na wydziale sztuki California State University Northridge (Judy Baca). Miała też okazję uczestniczyć w prestiżowych warsztatach w pracowni El Taller Siquieros w Meksyku, skierowanych dla muralistów pochodzenia latynoskiego. Będąc studentką podjęła pracę nauczycielki, jednak zwolniono ją ze względu na uczestnictwo w pokojowych protestach przeciwko wojnie w Wietnamie w East Los Angeles w 1970 roku, w ramach tzw. National Chicano Moratorium. Baca jest obecnie uznaną muralistką i aktywistką społeczną, a od 1984 roku wykładowczynią szkół i uczelni Kalifornii, promującą działania artystyczne, często o charakterze inicjatyw oddolnych i akcji afirmatywnych (Judy Baca). We wspólnym projekcie UCLA i Cesar Chavez SPARC Digital/Mural Lab używa mediów elektronicznych do uwidocznienia w przestrzeni publicznej grup wykluczonych. W 2012 roku Los Angeles Unified School District uczynił Bacę patronką jednej ze szkół znajdujących się w pobliżu jej rodzinnego domu. W roku 2021 wybrane prace artystki posłużyły jako motyw przewodni globalnej kolekcji odzieży i butów firmy Vans (*There's More to...*).

Doświadczenia podczas realizacji muralu „Mi Abuelita” w 1970 roku, w Boyle Heights stały się impulsem do opracowania autorskiej metody procesu twórczego, którą Baca rozwinęła przy „The Great Wall of Los Angeles” i stosuje od niemal 5 dekad. Nazwała ją „Imaging of Content” (wyobrażanie treści) i usystematyzowała w ramach działań powołanego przez siebie w 1974 roku City of Los Angeles Mural Program, przekształconego w Social and Public Art. Resource Center (SPARC). Niezależna formuła organizacyjna miała stawić czoło cenzurze towarzyszącej projektom opłacanym przez administrację publiczną. Dla społeczności, z którą Baca pracowała, ważne było ukazanie ich prawdziwego życia, natomiast urzędnicy unikali wszelkich dyskusyjnych i wywołujących kontrowersje tematów, wielokrotnie stosując naciski i grożąc wycofaniem funduszy (Judy Baca).

Od 1976 roku SPARC tworzył miejsca pamięci, celebrujące ważne wydarzenia i dziedzictwo lokalnych społeczności. W 1988 roku burmistrz Los

Angeles Tom Bradley zaprosił Bacę do współpracy przy stworzeniu miejskiego programu murali „Neighborhood Pride”, który był skierowany do ponad 1 800 młodych osób i zakończył się realizacją ponad 100 malowideł. Do dzisiaj SPARC sfinalizował powstanie ponad 400 murali (Baca, 2005: 153–169). Od roku 2000 działania centrum kilkakrotnie doceniły Ford Foundation Animating Democracy i Rockefeller Foundation, a na dalsze prace nad murałem „The Great Wall of Los Angeles” pozyskano środki z National Endowment for the Arts. W 2025 roku powołano do życia stowarzyszenie Friends of the Great Wall of Los Angeles, którego statutowym celem jest min. finansowe wspieranie muralu (*The Great Wall...*).

Jak już zasygnalizowano, Baca wraz ze współpracownikami opracowała wielopoziomowy, inkluzywny proces koncepcyjny „Imaging of Content”, w którym uczestniczą zarówno profesjonaliści, jak i osoby nieposiadające kierunkowego wykształcenia. Pierwszy jego etap polega na przeprowadzeniu szerokich wstępnych badań dotyczących samego tematu pracy. Uczestniczą w nim naukowcy, historycy, eksperci, ale także osoby, dla których może być elementem codziennego doświadczenia. Pomiędzy członków powołanego do działania zespołu rozdzielane są materiały, stanowiące punkt wyjścia do krytycznych dyskusji. Następnie zbierane są wywiady ze świadkami historii lub ich rodzinami, artefakty będące nośnikami pamięci. Celem tak obszernego przygotowania jest zrozumienie, w jaki sposób dany fenomen rezonuje w przestrzeni, w której powstanie mural, w jego dalszym sąsiedztwie, społeczeństwie i kulturze. Ważny jest także walor emocjonalny, określenie uczuć i skojarzeń towarzyszących zdarzeniom oraz kontekst post-pamięci. Spotkania moderują pisarze, poeci, artyści, gromadząc najważniejsze metafory, które zostaną później zawarte w muralu.

Drugim etapem jest nadanie efektom jeszcze szerszego kontekstu: poszukiwanie przyczyn danego zdarzenia i jego skutków, opisanie towarzyszących mu relacji społecznych, sytuacji gospodarczej, politycznej oraz ujawnienie alternatywnych punktów widzenia.

Trzeci krok stanowi wizualizacja muralu, przebiegająca w formie burzy mózgów i wstępnych szkiców. Ma ona nadać fizyczną postać wygenerowanym metaforom i faktom historycznym. Propozycje są przeglądane przez zespół sędziów kompetentnych, złożony z artystów i przedstawicieli lokalnej społeczności, który zawęży ich liczbę, dokonując wyboru podczas dyskusji, mając na względzie postulat inkluzywności. Proces ten jest powtarzany przy coraz bardziej zaawansowanych etapach projektu, kolejno: małoformatowych obrazach, wyborze kolorów i na koniec pełnoskalowym, ostatecznym szkicu muralu.

Finałem tych długotrwałych przygotowań jest etap kolektywnego malowania pod nadzorem głównego projektanta. Od swoich pierwszych realizacji Baca chętnie angażuje amatorów, szczególnie młodzież ze środowisk

kryminogennych i już mającą za sobą pierwsze kolizje z prawem. SPARC funduje niewielkie stypendia, przyświeca mu bowiem cel wspierania programów resocjalizacyjnych i przywracania tym osobom sprawczości.

Praktycznym przykładem tej metody jest zrealizowanie w 1990 roku przez Bacę cyklu 4 paneli na zamówienie społeczności Guadalupe w Kalifornii. Przygotowując projekt spędziła w terenie kilka tygodni, poznając przestrzeń i angażując w prace koncepcyjne mieszkańców. Przeprowadziła wywiady z osobami z różnych grup społecznych, zatrudniając młodzież do poszukiwania i zbierania informacji na temat rodzinnych historii związanych z życiem w Guadalupe. Ostatecznie powstały kolejne części muralu: „The Founders of Guadalupe” przedstawiający historię miasta i jego okolicy, „The Ethnic Contributions” ukazujący konflikty na tle etnicznym oraz lokalną różnorodność, „The Farmworkers of Guadalupe” poświęcony rolnictwu i jego pracownikom oraz „The Future of Guadalupe”, impresja na temat teraźniejszości, wyrażająca nadzieję na dobrą przyszłość dla mieszkańców (Judy Baca).

Na koniec warto dodać, że Baca chętnie określa siebie mianem „artystki miejskiej”: „Widzę siebie jako artystkę miejską. To tkanka miasta mnie najbardziej ciekawi (...). Pragnę przekształcać jej fizyczną formę tak samo, jak tworzyć miejsce, które będzie odbiciem ludzi, którzy w nim żyją. Postrzegam siebie jako narzędzie oddające głos podzielanym sentymentom” (Sperling Cockcroft, Barnet-Sanchez, 1993: 82). Jednocześnie fundamentalnym założeniem tworzenia nowych murali jest dla niej korzystanie z wielu perspektyw, także kulturowych i estetycznych. Jak pisze: „W publicznej przestrzeni miasta nie może zadziałać sztuka tworzona z jednej, określonej perspektywy. Podczas gdy walka o lokalizację (nowych murali) codziennie się pogłębia, społeczności z różnych kultur apelują o użycie jej w zupełnie nowy sposób. To rodzi także pytanie o typy wrażliwości, porządku i rozumienie piękna, które funkcjonują w różnych kulturach” (Gonzales, 2019: 306).

Mural „The Great Wall of Los Angeles”

Wyjątkowym przykładem opisanego powyżej podejścia, które realizuje się na przecięciu miejskości, sztuki, społeczności i dziedzictwa jest jeden z najdłuższych murali świata – „The Great Wall of Los Angeles”, pierwotnie zatytułowany „The History of California”. Do jego powstania przyczyniło się ponad 400 osób z różnych środowisk, w różnym wieku: od amatorów, którzy nie mieli do tej pory do czynienia ze sztuką, po artystów, historyków, etnologów i naukowców. Zajmuje on ponad 840 metrów betonowej ściany kanału przeciwpowodziowego o wysokości 4 metrów i jest utrzymaną w realistycznej stylistyce wielokulturową historią Kalifornii od czasów prehistorycznych po 1950 rok (*The Great Wall...*). Prace koncepcyjne nad nim

rozpoczęto w 1974 roku i od tego czasu cyklicznie, w ramach szkół letnich dodawane są kolejne fragmenty malarskiej opowieści. Dla artystki równie ważny jak rezultat końcowy był sam proces powstawania dzieła, który nie odbywał się w oderwaniu od sąsiadujących społeczności. Wyszła z założenia, że zaproszone do współpracy osoby są opiekunami pamięci alternatywnych historii, które mural może odsłaniać w procesie interaktywnego, renegocjowanego „odpamiętywania”. Odpowiadając na postulat, by tematyka i obecność murali nie była „narzucana”, lecz „wyrastała” z lokalnych doświadczeń, skupiła się na budzących kontrowersje i przemilczanych wydarzeniach, które wraz z uczestnikami odkrywała m.in. w procesie pogłębionych wywiadów przeprowadzanych z najstarszymi mieszkańcami dzielnicy. Pierwsze sekcje powstawały przez kolejne cztery letnie sezony, aż do oficjalnego odsłonięcia w 1980 roku.

Dokładna lokalizacja muralu to Coldwater Canyon Avenue, we wschodniej części kampusu Valley College. Geograficznie należy do obszaru San Fernando Valley, w jednostce administracyjnej Valley Glen. Jest on namalowany bezpośrednio na betonowych ścianach kanału przeciwpowodziowego, Tujunga Flood Control. Malowidło znajduje się pomiędzy terenem lokalnej szkoły i pasem zielonych nieużytków. Praca nie została ukończona, w założeniu ma angażować kolejne pokolenia młodzieży i lokalnych mieszkańców. Jest to, jak deklaruje SPARC: „największy pomnik poświęcony międzyrasowej harmonii” (*A Personal Message..*) i pierwszy publiczny projekt wykonany przez centrum.

W latach 1976–1983 mural był całkowicie zalewany 5 razy, a jego zniszczenia pogłębiało ostre słońce i zanieczyszczenie powietrza. Długo nieremontowana, łącząca ulice drewniana kładka dla pieszych, z której można było oglądać malowidła, ze względów bezpieczeństwa została rozebrana. Kanał na długim obszarze jest także oddzielony od ścieżki spacerowej ogrodzeniem, co negatywnie rzutuje na możliwość jego prezentacji szerszej publiczności i mimo, że w ostatnich latach wzmianki o nim pojawiły się w przewodnikach turystycznych, nie doświadczył jeszcze masowego ruchu zwiedzających. Prace konserwacyjne dzieła w pierwszych latach XXI w. oszacowano na niemal pół miliona dolarów i ostatecznie częściowo przeprowadzono w latach 2009–2011. W 2017 roku mural został włączony na listę National Registry of Historic Places w kategorii „History of California” (*Valley Glen’s Great Wall...*). Sfinalizowano także konkurs na nową kładkę realizowaną przez SPARC dzięki funduszom własnym i dotacjom miasta (Glen Council, 2014). Ma zawierać elementy naniesione przez rzekę i poddane recyngowi, by symbolizować łączność lokalnej przyrody z historiami ludzi, którzy tu mieszkają (SPARC in LA, 2014). W północnej części muralu umieszczono znacznik w postaci fragmentu kamiennego muru z jego tytułem.

Baca wielokrotnie podkreślała, iż kolejne dekady jej aktywności na polu sztuki i społecznego aktywizmu potwierdzały użyteczność przyjętej metody i siłę kolektywnego mediowania pomiędzy skonfliktowanymi grupami i tematami, zarówno dla rozwoju więzi społecznych jak i manifestacji obecności Chicano w przestrzeni Kalifornii. Bardzo ważny aspekt przygotowań stanowi przemyślany wybór lokalizacji malowideł. Przestrzeń miejska posiada bowiem swoje unikalne konteksty, komunikujące alternatywne opowieści, składające się na całość funkcjonowania społecznego. Najważnym zadaniem sztuki wkraczającej w tkanę miast ma być, w jej przekonaniu, odsłanianie i łączenie wszystkich narracji, z poszanowaniem praw grup marginalizowanych, jednocześnie uprawomocniając ich obecność. Jak twierdzi, jej misją jest „nadanie formy pomnikom, które wyrastają w sąsiedztwach i wraz z ludźmi, którzy w nich żyją współtworzą monumentalną sztukę miejsca podzielanej pamięci” (Judy Baca).

Relacja przestrzeni, społeczności i ich historii

Jak wskazano powyżej, w praktyce SPARC stosowane są elementy badań miejskich, szczególnie w odniesieniu do analizy funkcjonowania i historycznych przemian sąsiedztwa planowanych murali. Koordynatorom projektów przyswaja idea kompleksowego zrozumienia tematów przewodnich przyszłych prac i ich organiczna integracja zarówno z warstwą fizyczną, znaczeniową oraz dziedzictwem miejsca. To powód, dla którego na różnych etapach „Imaging of Content” ośrodek korzysta z doświadczenia nie tylko artystów, ale badaczy reprezentujących różne dyscypliny nauki. W kolejnych akapitach zostaną przeanalizowane wybrane fragmenty „The Great Wall of Los Angeles”, by uzasadnić metodologiczną i poznawczą wartość uwzględniania perspektywy bliskiej badaniom geografii społecznej. Tak interdyscyplinarne ujęcie umożliwia pełniejsze odczytanie genezy powstania i przekazu murali Chicano w Kalifornii.

Gest wyboru miejsca nie był dla Bacy w 1974 roku przypadkowy. Otrzymała od lokalnej administracji zezwolenie na rozpoczęcie prac i wolność twórczą na tym terenie ze względu na zakładaną tymczasowość powstającego dzieła, regularnie zalewanego wezbraną wodą. W jej oczach już sama lokalizacja stanowiła jedną z fundamentalnych opowieści przekazywanych przez mural. Miała symbolizować pozycję władzy, okaleczenie rzeki, próbę jej uprzedmiotowienia i okiełznania w momencie, gdy zaczęła stanowić dla rosnącego miasta przeszkodę w eksploatacji przyrody i rozwoju przestrzennym. W 2005 roku artystka napisała: „Metafora definiująca czym jest ten mural, to tatuaż na bliźnie, śladach po płynącej tu kiedyś rzece” (Baca, 2005: 158). To celowe ujarzmienie i wycofywanie się natury, symboliczna

reprezentacja „uciszanych” i niewygodnych historii, nad którymi dominująca większość chce przejąć kontrolę. Baca nie chciała, by zniknęły tak, jak płynąca tu kiedyś Los Angeles River. Artystka wspominała swoją pierwszą wizytę w okolicy: „Kiedy zobaczyłam tę ścianę, wyobraziłam sobie na nim długą opowieść o alternatywnej historii Kalifornii: takiej, w której jest miejsce dla ludzi z różnych grup etnicznych, kobiet, mniejszości, wciąż nieobecnych w konwencjonalnych publikacjach. Ukazanie historii Kalifornii poprzez jej wielokulturową społeczność było dla mnie odkryciem. Takim samym, jak dla członków mojego zespołu. (...) Każdego roku nasza wizja się rozszerzała, wraz z obrazami, które pokrywały coraz dłuższe fragmenty muru. Gdy impresje dotyczące miejsca, naszych własnych historii przyjęły materialną formę, staliśmy się rodziną. Praca nad osiągnięciem wspólnego i trudnego celu zmieniała rozumienie ‘innego’, a co najważniejsze, nas samych” (*A Personal Message...*).

Baca wielokrotnie postulowała projektowanie murali nie tylko z perspektywy artysty zainteresowanego estetycznym walorem konkretnej przestrzeni, ale też aktywisty biorącego pod uwagę czynniki społeczne, środowiskowe i kulturowe, które były z nią nierozzerwalnie związane: „Nie byłam pracownikiem socjalnym, choć mylnie byłam tak odbierana, nie byłam w roli nauczyciela, choć posiadam takie kwalifikacje. Nie tworzyłam w oparciu o warsztat zwykle stosowany przez artystów. Tyle samo nauczyłam się od innych, ile nauczyłam ich sama” (*A Personal Message...*).

„The Great Wall of Los Angeles” w najbardziej czytelnej warstwie najstarszych sekcji nawiązuje do geograficznej, przyrodniczej i kulturowej różnorodności Kalifornii. Analizując jego wpływ na Valley Glen, wyraźnie widać, iż zapoczątkował trwający niemal 50 lat proces budowy lokalnej wspólnoty. Oswajał tereny, które znajdowały się do tej pory na granicy nieużytków, nadając im zupełnie nowe znaczenia. W obrębie miejskiego środowiska stworzył platformę ekspresji etnicznej dumy i wielokrotnie stawał się pretekstem obywatelskiego zaangażowania w celu zdobycia środków na jego konserwację i kontynuację.

Pierwsze sceny muralu poświęcono czasom prehistorycznym i ukazaniu geograficznego i przyrodniczego bogactwa terenów Kalifornii. To ukończone latem 1976 roku pejzaże „Pre-historic California 20 000 B.C.” oraz „The La Brea Tar Pits”, na którym uwieczniono zwierzęta z epoki. Kolejne fragmenty nawiązywały do czasów przedkolonialnych i były poświęcone ludności rodzimej zamieszkującej te tereny, jej zwyczajom, wierzeniom i życiu codziennemu w bliskim związku z naturą. Są to: „Chumash Village 1000 A.D.”, „Indigenous Plants”, „Chumash Animal Spirits”. Warto nadmienić, iż w muralu znajduje się co najmniej 12 scen ukazujących okoliczne plemiona w różnych okresach historycznych, a Baca jako jedna z niewielu artystów w całej federacji odważyła się już w 1980 roku publicznej upomnieć

o nieratyfikowane traktaty, na mocy których doszło do masowego przesiedlania ludności rodzimej i pozbawienia ich prawa do ziemi.

W dalszych sekwencjach malowidła pojawia się wizualizacja oparta o istniejące już przekazy historyczne: epoka podboju Kalifornii przez pierwszych Europejczyków: „Portola Expedition 1769”, „Legend of Califa” oraz proces budowania misji chrystianizacyjnych – „Junipero Serra”. Uzupełnia je perspektywa lokalnych plemion – „Indigenous Perspective”.

W tym samym roku wykonano dwie sekcje, które bezpośrednio odnoszą się do historii miasta Los Angeles, założonego głównie przez Metysów i Mulatów: „Founders of Los Angeles 1781”, „Mulatto & Mestizo Descent” i „Mexican Hacienda”. Jest to bardzo ważny wątek muralu, ponieważ działania polityczni ruchu Chicano często sięgają do narracji „bycia u siebie” i ograbienia z zajmowanych terenów przez białych kolonistów, po przyłączeniu Kalifornii do federacji w 1850 roku. Do okresu meksykańskiego nawiązują „Mexican Rule 1822” i „Mexican-American War”. Dumę z bycia „pierwszymi Kalifornijczykami” wyobraża scena „Californios”, na której mieszkańców stanu reprezentują meksykańscy kowboje, tzw. Vangeros.

Cennym wkładem etnicznej narracji dotyczącej relacji z grupą większościową są sceny zawarte w „Development of Suburbia”. Ukazują pejzaż archetypicznej rodziny klasy średniej, białych Amerykanów, mieszkających w idyllicznym domku, posiadających samochód. Za tym wyobrażeniem ukryto pogłębiający się od lat 50. XX w. proces masowej migracji ze starych centrów miast na ich obrzeża, a w konsekwencji ubożenie całych kwartałów i zasiedlanie ich przez osoby niżej sytuowane. Ten los dotknął Los Angeles Downtown, w którym liczną populację stanowią obecnie osoby z grupy Latino. Na nowych mieszkańców wskazuje oddzielona murem „od dobrobytu” rodzina meksykańskich imigrantów. Kolejny wątek, to wspomniany w akapicie poświęconym Chicano Park proces dzielenia latynoskich kwartałów, który wywołał manifestacje sprzeciwu. Zobrazowano je nawiązaniem do 1950 roku – Division of the Barrios&Chavez Ravine” w Los Angeles (*The Great Wall...*).

Jak wskazano na powyższych przykładach, mural jest ściśle związany z przemianami historycznymi następującymi zarówno w przestrzeni geograficznej, jak i społecznej regionu. Prowadzi dialektyczną i wielowarstwową narrację za pomocą nasyconych znaczeniami metafor. Już sama lokalizacja dzieła, jego skala i co znamienne, odporność na wpisane w nią zniszczenie, komunikuje długie trwanie Chicano i ochronę ich tożsamości mimo trudnych warunków życia. Należy podkreślić fakt, iż jego walor treściowy dominuje wartości estetyczne, ponieważ wykonywali go w większości artyści nieprofesjonalni, kolektywnie, w prostej technice i za pomocą najtańszych materiałów.

SPARC opracowując projekt „The Great Wall of Los Angeles” udzielił głosu także innym mniejszościom etnicznym Kalifornii, pozwalając wybrzmieć

historiom grupy japońskiej, chińskiej, Afroamerykanom. Transponowanie na szerszy poziom doświadczenia dyskryminacji i okresów prześladowań sprawiło, że jego wydźwięk nabrał charakter uniwersalnego dziedzictwa, a z upływem czasu został formalnie rozpoznany jako zabytek i punkt orientacyjny w dolinie San Fernando (The Historical Marker Database). Rosnące zainteresowanie i rehabilitacja twórczości Chicano w aglomeracji tworzy klimat do komercyjnego wykorzystania muralu i jego sąsiedztwa, co ma miejsce w San Diego, w okolicy Chicano Park.

Podsumowanie

W polskiej przestrzeni nauki temat muralizmu Chicano, a szczególnie twórczości Judy Baca jest niedoreprezentowany. W sposób ograniczony pojawił się w postaci wzmianki o centrum SPARC w artykule Małgorzaty Bąkowskiej, która z perspektywy architektonicznej dokonała krótkiego wprowadzenia do tematu murali w Kalifornii (Bąkowska, 2006: 92), pomijając jednak istnienie jednego z największych murali świata, „The Great Wall of Los Angeles”.

Cel niniejszego artykułu stanowiło nie tylko uzupełnienie tej luki, ale przede wszystkim przeprowadzenie wieloaspektowej analizy znaczenia i roli murali, sięgając po przykład artystki, która swoje malarskie interwencje traktuje jako narzędzie aktywizmu, nakierowanego na umacnianie tożsamości mieszkańców i przeobrażenie tkanki miejskiej w miejsca znaczenia społecznego.

Sztuka mniejszości Chicano już u swoich podstaw zakładała konieczność wkroczenia w przestrzeń publiczną. Przez dekady zarówno artyści profesjonalni, jak i amatorzy przekształcali dzielnice kalifornijskich miast w galerie sztuki pod gołym niebem. Ich działaniami kierowała potrzeba uwidocznienia i uznania długotrwałej obecności na tych terenach Amerykanów o meksykańskich korzeniach oraz walka z ich dyskryminacją. Na organiczny element tego rodzaju działalności składało się wchodzenie w dialog z kontekstem lokalnym, przestrzenią geograficzną i społeczeństwem. Jeden z najbardziej obecnie znanych murali Chicano, „The Great Wall of Los Angeles” stanowi metaforę mniejszościowej rezyliencji, apoteozę sprawczości wykluczonych. Był dla nich szansą na wyartykułowanie doznanych krzywd, a nawet zainicjował zagospodarowanie i nobilitację zaniedbanej dotąd okolicy.

Baca jest tylko była twórczynią spójnej, nowatorskiej metodologii pracy twórczej, pionierką w sensie interdyscyplinarnego podejścia do projektowania i lokalizowania sztuki w przestrzeni publicznej, ale na zawsze wpłynęła na kształtowanie się dziedzictwa Chicano. Powołane przez nią centrum SPARC kieruje programy malowania murali do ubogiej młodzieży, członków gangów, osób kolorowych, marginalizowanych oraz wzmacnia lokalne

społeczności i moderuje rozpoznanie istotnych dla nich celów (Doss, 1992: 63–81). Dla artystki, ta działalność jest przesycona tworzeniem wielowymiarowych połączeń, w których tkwi realna siła. Jak powiedziała – „To baza, z której wypływa działanie” (Sperling Cockroft, Barnet-Sanchez, 1993: 79).

Muralistka wielokrotnie podkreślała, że projektowanie sztuki w mieście wymaga nie tylko troski o estetyczny walor konkretnej przestrzeni (bycia twórcą), ale o rozpoznanie czynników środowiskowych i kulturowych, które są z nią związane (Abarbanel, 2021, Judy Baca). To interdyscyplinarne podejście, otwierające nowe możliwości pracy badawczej stało się inspiracją do zaprezentowania przez autorkę artykułu tytułowego studium przypadku. Fenomen murali analizowany i operacjonalizowany w kontekście transformacji miasta, procesów kulturowych, budowania pamięci, może stanowić podstawę do podjęcia działań rewitalizacyjnych, czy interwencji społecznych.

Na koniec warto dodać iż szczególnie typ ingerencji w przestrzeń publiczną, jakim jest tworzenie wieloformatowych prac dopomina się przyjęcia szerokiej perspektywy i zastosowania zróżnicowanego warsztatu badawczego do oceny zarówno już istniejących, jak i potencjalnych realizacji. W dobie specyficznej mody na „muralizację” polskich miast, samorządowego mecenatu szlaków i przewodników street artu, jako elementu promocji i wspierania ruchu turystycznego, coraz ważniejsze jest wprowadzenie wieloetapowego, inkluzywnego i transparentnego procesu decyzyjnego. Tak wyróżniające się prace mają realny wpływ na kształtowanie percepcji miasta, co przekłada się na doświadczenie codzienności jego mieszkańców. Punktem odniesienia dla podobnych inicjatyw mogłyby stać się przybliżone w powyższych akapitach rekomendacje i niemal 50-letni dorobek centrum SPARC.

Bibliografia

- Abarbanel, S., R. (2021, 1 grudnia). A Legacy in Plain Sight: The Murals of Judy Baca. *UCLA Magazine*. Pozyskano z: <https://newsroom.ucla.edu/magazine/judy-baca-murals-public-art> [dostęp: 30.10.2025].
- Anguiano, M. *The Battle of Chicano Park: A Brief History of the Takeover*. Pozyskano z: <https://chicano-park.com/cpscbattleof.html> [dostęp: 30.10.2025].
- A Personal Message from Judy F. Baca. Pozyskano z: <https://sparcinla.org/programs/greatwallinstitute/> [dostęp: 30.10.2025].
- Baca, F., J. (2005). The Human Story at the Intersection of Ethics. *Aesthetics and Social Justice. Journal of Moral Education*, Vol. 34 (2), 153–169.
- Bąkowska, M. (2006). Murale Kalifornii, *Architektura Krajobrazu*, nr 3–4, 88–95.
- Dooley, M. (2014, 16 stycznia) The Enduring Power of Posters to Promote and Provoke. *Print*. Pozyskano z: <https://www.printmag.com/design-inspiration/power-of-posters/> [dostęp: 30.10.2025].

- Doss, E. (1992). Raising Community Consciousness with Public Art: Contrasting Projects by Judy Baca and Andrew Leicester. *American Art*. Vol. 6 (1), 62–81.
- Drabik, L., Sobol, E., red. (2010), *Słownik języka polskiego PWN*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Fuentes, Ed. (2011, 15 listopada). The Mural is the New Chicano, Pozyskano z: <https://www.pbssocal.org/history-society/the-mural-is-the-new-chicano> [dostęp: 30.10.2025].
- Glen Council. (2014, 5 lutego). *Great Wall of Los Angeles Finally Gets Its Bridge*. Pozyskano z: <https://www.greatervalleyglencouncil.org/great-wall-los-angeles-finally-gets-bridge> [dostęp: 30.10.2025].
- Gonzales, J., A. (2019). *Chicano and Chicana Art. A Critical Anthology*. Duke University Press.
- Judy Baca. Pozyskano z: <https://www.judybaca.com/about/> [dostęp: 30.10.2025].
- Kowal, K. Czym się różni mural od graffiti. Pozyskano z: <https://mural.com.pl/czym-sie-rozni-mural-od-graffiti/> [dostęp: 30.10.2025].
- Kratz, J. (2021, 23 września). *El Movimiento: The Chicano Movement and Hispanic Identity in the United States*. Pozyskano z: <https://prologue.blogs.archives.gov/2021/09/23/el-movimiento-the-chicano-movement-and-hispanic-identity-in-the-united-states/> [dostęp: 30.10.2025].
- Lopez, M., H., Krogstad, J., M., Passel, J., S. (2024, 12 września). *Who is Hispanic?* Pozyskano z: <https://www.pewresearch.org/short-reads/2024/09/12/who-is-hispanic/> [dostęp: 30.10.2025].
- Moslimani, M., Noe-Bustamante L. (2023, 16 sierpnia). *Facts on Hispanics of Mexican origin in the United States, 2021*. Pozyskano z: <https://www.pewresearch.org/race-and-ethnicity/fact-sheet/us-hispanics-facts-on-mexican-origin-latinos/> [dostęp: 30.10.2025].
- Shatkin, E. (2014, 17 października). *The ugly, violent clearing of Chavez Ravine before it was home to the Dodgers*. Pozyskano z: <https://laist.com/news/la-history/dodger-stadium-chavez-ravine-battle> [dostęp: 30.10.2025].
- SPARC in LA News. (2014). *Great Wall of Los Angeles Interpretative Green Bridge*. Pozyskano z: <https://sparcinla.org/projects/great-wall-of-la-interpretative-green-bridge/> [dostęp: 30.10.2025].
- Sperling Cockcroft, E., Barnet-Sanchez, H. (1993). *Signs from the Heart, California Chicano Murals. California: Social and Public Resource Center*. Venice, California: Social and Public Art Resource Center.
- The Great Wall of Los Angeles*. Pozyskano z: <https://sparcinla.org/programs/greatwall-institute/> [dostęp: 30.10.2025].
- The Historical Marker Database. *The Great Wall of Los Angeles*. Pozyskano z: <https://www.hmdb.org/m.asp?m=155522> [dostęp: 30.10.2025].
- There's More to Judy Baca Than Her 'Great Wall Of Los Angeles' Mural. The Proof is at MOLAA*. (2021, 3 grudnia). Pozyskano z: <https://www.arts.ucla.edu/single/theres-more-to-judy-baca-than-her-great-wall-of-los-angeles-mural-the-proof-is-at-molaa/> [dostęp: 30.10.2025].

Valley Glen's Great Wall Mural Nominated for National Historic Register. (2017, 19 marca).
 Pozyskano z: <https://www.greatervalleyglencouncil.org/valley-glens-great-wall-mural-nominated-national-historic-register/> [dostęp: 30.10.2025].
 Wołodźko, A. (2013). *Czytając mury*. Gdańsk: Instytut Kultury Miejskiej.

Streszczenie

Niniejszy artykuł przedstawia interdyscyplinarną analizę zjawiska muralizmu Chicano w Kalifornii, w oparciu o studium przypadku „The Great Wall of Los Angeles” autorstwa Judy Baca. Wielowymiarowość fenomenu murali, które łączą w sobie aspekty artystyczne, geograficzne, społeczne i kulturowe stanowiła punkt wyjścia do zwrócenia uwagi na korzyści wynikające z rozszerzenia perspektywy badawczej. Artykuł cechuje podejście deskryptywno-analityczne, wzbogacone o elementy etnograficzne, pozwalając opisać rolę murali w rehabilitacji obszarów marginalizowanych i procesach przeobrażania przestrzeni publicznej w miejsca znaczenia społeczne-go. Stworzone przez Bacę centrum SPARC wypracowało metodę twórczą, bazującą na aktywizmie obywatelskim i współpracy różnorodnych środowisk. Wspiera lokalność, upamiętnienie przez edukację i partycypację, włącza w publiczny dyskurs elementy konfliktowego dziedzictwa, a także konsoliduje społeczności w kryzysie. „The Great Wall of Los Angeles”, obecnie kluczowy punkt krajobrazu społecznego w Valley Glen, był pierwszym murałem zrealizowanym przez SPARC pod kierownictwem artystki, który zademonstrował pozytywny wpływ metodologii „Imaging of Content”, zastosowanej już do niemal 400 prac na obszarze Kalifornii. W kontekście rosnącej popularności murali w przestrzeni polskich miast, wypracowane przez SPARC rozwiązania mogą stanowić cenne wskazówki do oceny już istniejących, lub planowanych wielkoformatowych realizacji malarskich.

The dialogue between muralism and urban space: The case of Judy Baca's work.

Abstract

The following paper is an attempt to present an interdisciplinary analysis of the phenomenon of Chicano muralism in California. To this end, it employs the example of Judy Baca's mural, “The Great Wall of Los Angeles”. The multifaceted nature of murals—which combine artistic, geographical, social, and cultural aspects—served as a starting point to highlight the benefits of broadening the research perspective. The article takes a descriptive-analytical approach, enriched with ethnographic elements, allowing for an exploration of the role of murals in rehabilitating marginalized areas, transforming public spaces into places of social significance. The SPARC center, founded by Baca, developed a creative method based on civic activism and collaboration among diverse communities. It supports locality, commemoration through education and participation, incorporates elements of contested heritage into public discourse, and consolidates communities in crisis. “The Great Wall of Los Angeles,” now a key feature of the social landscape of Valley Glen, was the first mural completed by SPARC under Baca's leadership, demonstrating the positive impact of the “Imaging of Content” methodology, which has now been applied to nearly 400 works across California. In the context of the growing popularity of murals in

Polish cities, the solutions developed by SPARC may serve as valuable guidelines for evaluating both existing and planned large-scale painting projects.

Słowa kluczowe: aktywizm, Chicano, dziedzictwo, Kalifornia, mniejszości etniczne, muralizm, przestrzeń publiczna

Key words: activism, Chicano, heritage, California, ethnic minorities, muralism, public space

Monika Machowska, studentka Religioznawstwa, absolwentka Etnologii i Antropologii Kulturowej, Amerykanistyki oraz Migracji Międzynarodowych na Uniwersytecie Jagiellońskim. Jej główne zainteresowania badawcze obejmują tematykę sztuki współczesnej, dziedzictwa kulturowego, a także migracji i grup mniejszościowych w USA.

Monika Machowska, M.A, in Ethnology and Cultural Anthropology, American Studies, International Migrations at the Jagiellonian University in Cracow, Poland. Currently a student of Religious Studies at the Jagiellonian University focusing on modern art, cultural heritage, ethnicity and migrations in the U.S.