

Franciszek Olejniczak

Uniwersytet Warszawski Wydział Orientalistyczny,

Katedra Arabistyki i Islamistyki

Freie Universität Berlin Fachbereich Geschichts- und

Kulturwissenschaften, Interdisciplinary Studies of the Middle East

KALIGRAFFITI TRYPOLISU I MISRATY: DIALOG SZTUKI Z TOŻSAMOŚCIĄ

Abstrakt

Niniejszy artykuł jest wynikiem badań przeprowadzonych w Libii przez Studenckie Koło Naukowe Kultur Wschodu UW. W ich następstwie autor dokonuje przeglądu udokumentowanych przykładów *kaligraffiti* występujących w Trypolisie i Misracie. Jednocześnie analizuje zebrany materiał badawczy w kontekście zarówno procesu tworzenia nowej tożsamości w Libii po obaleniu rządu Mu'ammara al-Kaddafiego, jak i nawiązywania przez artystów do poszczególnych elementów kulturowych świata arabskiego oraz islamu. Dostarcza także nową perspektywę umożliwiającą rozumienie arabskiego *graffiti* poprzez teorię sceny wizualnej i reżimu widoczności. Wnioski nie tylko potwierdzają badania zagraniczne z poprzednich lat, ale także pokazują, jak istotne dla działań państwowotwórczych są procesy kulturowe. Dodatkowo artykuł omawia wybrane cechy społeczeństwa libijskiego (konserwatyzm, przywiązanie do islamu, silny republikanizm), których świadomość pomaga lepiej zrozumieć miejscową kulturę.

Słowa kluczowe: graffiti, kaligraffiti, Libia, scena wizualna, reżim widoczności

Abstract

This article is the result of research conducted in Libya by the Eastern Cultures Students' Research Group of the University of Warsaw. As a result, the author reviews documented examples of calligraffiti found in Tripoli and Misrata. At the same time, the collected research material is analysed in the context of both the identity formation process in Libya after the overthrow of Mu'ammara al-Qaddafi's government and the artists' references to various cultural elements of the Arab world and Islam. It also provides a new perspective on understanding Arabic graffiti through the theory of the visual scene and the visibility regime. The conclusions not only confirm previous international research but also demonstrate the importance of cultural processes in state-building efforts. Moreover, the article highlights a few characteristics specific to Libyan society (conservatism, attachment to Islam, staunch republicanism), an awareness of which helps to gain a deeper understanding of the local culture.

Keywords: graffiti, caligraffiti, Libya, visual scene, visibility regime

Kto był kiedykolwiek w galerii sztuki, zna pewne osobliwe uczucie. Z samego początku przechodzi się przez mechaniczną czynność zakupu biletów, sprawdzenie potencjalnych zniżek, być może konieczność oddania ubrania do szatni, czy skorzystania z szafki na klucz. Dopiero potem zaczyna się część główna atrakcji – przekracza się spokojnie próg pierwszego pomieszczenia z wystawą, a w nim uderza widok wielobarwnych zbiorów, malowideł, rzeźb, lub instalacji. Jednak co uważniejszy konsument kultury w XXI wieku dostrzec może inny aspekt opisanej sytuacji. Oto zza wszystkich obrazów wyziera biel, czerń, inny jednolity kolor, czy też po prostu goły beton. Szczególnie popularnym rozwiązaniem galeryjnym jest właśnie takie pozostawienie pomalowanych na białło ścian, które istnieją jako oczywiste tło dla dzieł sztuki zgromadzonych na sali. Zabieg ten znany powszechniej jako *White Cube* (ang. biały sześcian) zyskał na popularności w XX wieku, dominując w przestrzeniach muzealnych oraz galeryjnych, ponieważ z braku alternatywy¹. Każdy inny wystrój wnętrza zdaje się bowiem ingerować estetycznie w eksponaty.

Taki porządek rzeczy ma swoje logiczne uzasadnienie. Podobnie jak cisza jest wymagana przy wsluchaniu się w muzykę, tak białe tło istnieje po to, żeby nasilić przekaz konkretnego dzieła sztuki. Ma ono „wybić” je z otoczenia i nadać mu pewną nienaturalność, wręcz wrogość względem widowni, dzięki której można je zauważyć i poznać. Warto skupić się jednak chwilowo na innej perspektywie. Tło ma na celu oddzielać każde płótno, którego granice stanowią ramy. Takie dzieła sztuki nie mają między sobą żadnej relacji, pozostają zawieszone w bezmiarze monochromatycznych murów budynku. Innymi słowy, każde z nich interpretować można jako odrębny obiekt. A co, gdyby obrazy wychodziły do widowni? Jaki efekt można by uzyskać, gdyby tylko te wszystkie eksponaty nie zostały podane w hermetycznej oprawie, a wręcz przeciwnie – tworzyłyby spójny ekosystem? Gdyby całe środowisko, a z nim i widzowie byłiby częścią składową dzieła sztuki. Takie zjawisko zaobserwować można na przykładzie *kaligraffiti* w libijskich miastach Trypolisie i Misracie. Co więcej jest ono efektywnie wykorzystywane przez artystów w wyrażaniu tożsamości swojej i lokalnej społeczności.

¹ Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, The Lapis Press, San Francisco 1986, s. 80.

Historia kaligrafitti

Na początku warto się jednak przyjrzeć, w jaki sposób zarówno kaligrafia, jak i *graffiti* były obecne w kulturze arabskiej oraz muzułmańskiej. *Kaligrafitti* arabskie ma trzy źródła, które tworzą pewnego rodzaju trzypoziomową głębię interpretacyjną wewnątrz tej sztuki. Pierwszym źródłem inspiracji tej formy estetycznej jest przede wszystkim klasyczna kaligrafia arabska, która rozwinęła się z potrzeby zapisywania Koranu od VIII/IX wieku. Warto podkreślić w tym miejscu, że samo słowo, rozumiane jako zjawisko, ma w kulturze muzułmańskiej wyjątkowe znaczenie. Według islamu Koran jest bezpośrednim odwzorowaniem słów Boga, a tym samym jego słowa otaczane są szczególnym szacunkiem, ponieważ zarówno ich znaczenie, jak i forma (tj. język arabski) pochodzą od Boga².

Za drugie chronologicznie źródło kaligrafitti w krajach arabskich uznaje się współczesną kaligrafię arabską, która wykorzystywana była i jest w oderwaniu od religijnych treści. Prace artystów takich jak Hassan Massoudy (Mass'udi) nie miały być odczytywane, czasem nie niosły ze sobą żadnego znaczenia. Skupiano się raczej na samym aspekcie wizualnym kaligrafii, tworząc abstrakcję oraz wykorzystując ją do malowania podobizn z liter, które miały przywołać na myśl kształty np. zwierząt, czy roślin³.

Ostatnią i prawdopodobnie najbardziej widoczną płaszczyzną inspiracji *kaligrafitti* jest kultura globalna oraz stanowiące jej części kultura hip-hop i *graffiti*, które zyskały na popularności dzięki rozwojowi Internetu na przełomie XX i XXI wieku. Z *graffiti* mocno związana jest z kolei sztuka uliczna, która wymyka się łatwej kategoryzacji oraz urynkowaniu, w swojej treści zaś często nawiązuje do sprzeciwu wobec autorytaryzmu.

Te trzy elementy stanowią trzon arabskiego *kaligrafitti*, które łączy ze sobą szeroko rozumiany Wschód reprezentowany przez kaligrafię arabską oraz Zachód w postaci kultury globalnej (np. hip-hopu). *Kaligrafitti* wymyka się łatwym podziałom na sztukę Wschodu i Zachodu, odcina się od wartościowania obu kultur⁴. Połączenie lokalnego kon-

² Hela Zahar, *Arabic Calligrafitti: A Political Liminal Practice in Street Art's Visual Scene*, „Street Art and Urban Culture” 2022, nr 2 (8), s. 61–62. Doi: <https://doi.org/10.25765/sauc.v8i2.606>.

³ *Ibidem*.

⁴ Siobhan Shilton, *Identity and 'Difference' in French art: el seed's Calligrafitti from street to Web*, [w:] *Post-Migratory Cultures in Postcolonial France*, red. Kathryn Kleppin-



Fot. 1. Źródło: <https://elseed-art.com/projects/madinati-tunisia/> [12.05.2024].

tekstu z globalną kulturą hip-hopową wzmacnia międzykulturowe znaczenie jednego i drugiego. Innymi słowy, dochodzi do synergii dwóch stylów, które wzajemnie się wzbogacają⁵.

Przykładem takiej właśnie zależności jest sztuka, którą tworzy El Seed, urodzony we Francji tunezyjski artysta. Dziełem, na które w tym kontekście warto zwrócić uwagę, jest dekoracja meczetu w Kabisie (Fot. 1), którego minaret został przez artystę ozdobiony obszernym *kaligrafitti* będącym cytatem z Koranu: „O ludzie! Oto stworzyliśmy was z mężczyzny i kobiety i uczyniliśmy was ludami i plemionami, abyście się wzajemnie znali”⁶. Jak wskazuje sam autor – słowa te mają stanowić nawołanie do pokoju⁷.

El Seed zauważa kolejną ważną cechę *graffiti* w ogóle. Nie jest w nim tak kluczowa relacja między dziełem sztuki a odbiorcą, jak ma to miejsce np. w galerii, czy na wystawie. O wiele istotniejszą okazuje się interakcja dzieła z miejscem jego powstania. *Graffiti* lub *kaligrafitti* komentują swoją lokację, stają się tej lokacji przedłużeniem – dodatkową płaszczyzną każdego budynku i każdej ściany, na której się znajdują⁸.

Zgodnie z tym zamierzeniem umieszczenie *kaligrafitti* w widocznym, charakterystycznym i odpowiednim tematycznie miejscu może wpływać o wiele intensywniej na lokalną społeczność, odbiór dzieła oraz estetykę otoczenia. Jednak ciekawy wydaje się w przypadku sztuki El Seeda również inny wymiar, który odgrywa ważną rolę w stanowieniu znaczenia muralu, czy *kaligrafitti*. Jest nim mianowicie umiejscowienie w czasie.

Dekoracja meczetu w Kabisie powstała w roku 2012, niedługo po wydarzeniach tzw. arabskiej wiosny w Tunezji. Stanowiące istotę tej pracy nawoływanie do pokoju i solidarności można uznać więc za pewnego rodzaju komentarz polityczny. Co więcej, znaleźć można też drugą perspektywę, którą przekazuje dzieło. Ustanawia ono pewnego rodzaju pomnik, czy też miejsce pamięci – bez względu na intencje autora. O ile to pierwsze znaczenie działa niejako krótkoterminowo, o tyle to drugie wchodzi w szerszą perspektywę czasową. Upraszczając, pozostawia komunikat na przyszłość, wykorzystując pamięć o przeszłości.

ger, Laura Reeck, Liverpool University Press, Liverpool 2018, s. 243.

⁵ *Ibidem*, s. 244.

⁶ Koran, Sura 13, tłum. Józef Bielawski.

⁷ Tunisia Madinati, <https://elseed-art.com/projects/madinati-tunisia/>, data odczytu 2 września 2024.

⁸ Siobhan Shilton, *op. cit.*, s. 246.

Reżim widoczności i scena wizualna

Analizując *graffiti* warto przyrzeć się dwóm terminom, które wprowadziła Hela Zahar biorąc za przykład właśnie sztukę El Seeda. Pojęciami tymi są reżim widoczności (ang. *visibility regime*) oraz scena wizualna (ang. *visual scene*). Reżim widoczności oznacza swego rodzaju podstawę, na której odbywają się wszystkie zachowania wizualne danej społeczności. Poprzez zachowania wizualne należy rozumieć to, jaką sztukę tworzy się w danym społeczeństwie, oraz – co ważniejsze – to, czy dzieła są widoczne społecznie, wystawiane i udostępniane publicznie. W związku z tym warto spojrzeć nie tylko na tę sztukę, która jest doceniana i obecna społecznie. Równie istotne informacje o społeczności może przekazać brak określonych elementów w przestrzeni publicznej oraz charakter ich wykluczenia. Innym ważnym w kontekście reżimu widoczności jest fakt, iż ma on charakter pewnej dynamiki społecznej. Innymi słowy, nie jest on ani odgórny, ani niezmienny, a wręcz przeciwnie – można go nieustannie zmieniać, modyfikować oraz negocjować⁹.

Scena wizualna obejmuje natomiast wszystkie elementy, które otaczają dane dzieło sztuki. Co ważne, jak wspomniano w kontekście malarstwa El Seeda, nie są to jedynie obiekty fizyczne, do których odwołuje się *graffiti*. Za scenę wizualną może służyć również sposób interpretacji, umiejscowienie w czasie oraz wszelkie inne abstrakcyjne właściwości dotyczące dzieła sztuki. Należy sobie zadać jednak pytanie „W jaki sposób scena wizualna różni się od kontekstu?”. Kontekst jest węższą kategorią motywowaną z reguły potrzebą zrozumienia dzieła. Stanowi narzędzie do zrozumienia go. Scena wizualna z kolei obejmuje całe otoczenie – pozornie niezwiązane z produktem wizualnym, ale wpływające na jego odbiór¹⁰.

Graffiti w Libii

Podobnie jak reszta regionu Libia w latach 2010–2012 doświadczyła serii protestów antyrządowych, które lawinowo rozprzestrzeniały się, począwszy od Tunezji. W Tunisie w roku 2010 samospalenia dokonał Muhammad Bouazizi, co rozpoczęło formalnie bunty przeciwko władzy w Tunezji. Podobne sytuacje miały miejsce np. w Egipcie, Arabii

⁹ Hela Zahar, *op. cit.*, s. 64.

¹⁰ Ibidem, s. 65–66.

Saudyjskiej czy Syrii. Można natomiast stwierdzić, że właśnie w Libii eskalacja zaszła najdalej. Po protestach w lutym 2011 roku przez cały kraj przetoczyła się fala buntów, która doprowadziła ostatecznie do interwencji państw NATO, śmierci Mu'ammara al-Kaddafiego i trwających do dziś serii wojen domowych i regionalnych konfliktów.

Sztuka *graffiti* w Libii, ale również innych państwach arabskich, zyskała na popularności szczególnie w trakcie arabskiej wiosny. Stało się tak, ponieważ *street art* jest stosunkowo łatwo dostępną formą ekspresji artystycznej, która, jak wspomniano, dzięki nawiązywaniu do kultury hip-hopowej pozwalała wyrażać niezadowolenie i sprzeciw społeczny. Nagłaśnia ona problemy społeczne takie jak niesprawiedliwość, nierówność, czy izolacja, jednocześnie będąc medium, dzięki któremu ludzie mogą swobodnie wyrażać swoją tożsamość. W tym celu *graffiti* używa np. tagów, które są jednocześnie najprostszą formą malunków naściennych. Polegają one przede wszystkim na krótkich, charakterystycznych napisach, które nawiązują do artysty lub grupy społecznej, mniejszości, miejsca, etc.

Praktyka tworzenia *graffiti* w trakcie protestu nie jest unikatowa dla żadnego państwa, gdyż większość współczesnych protestów wykorzystuje tę sztukę jako element oporu. Tym samym *graffiti* w kulturze kojarzy się przede wszystkim z estetyką protestu¹¹. Wykorzystanie *graffiti* podczas arabskiej wiosny polegało m.in. na zaznaczeniu obecności protestujących. Tak samo, jak protestujący fizycznie okupowali Plac Tahrir w Kairze, tak zdecydowali się również na zajmowanie przestrzeni miejskiej w warstwie wizualnej¹².

Walka z samym *graffiti* powstałym podczas arabskiej wiosny stała się względnie nieefektywna z jednego ważnego powodu. Medium przewodnim ekspozycji *graffiti* stał się bowiem Internet – media społecznościowe i komunikatory, które pozwalały masie protestujących dzielić się informacjami, organizować kolejne formy protestu i przestrzegać się nawzajem przed interwencjami sił bezpieczeństwa. W związku z tak prędkim i bezprecedensowym przepływem informacji zamazywanie danego *graffiti* nie dawało wymiernego efektu. Malowidło to wszakże natychmiastowo uwieczniano w formie wpisu w Internecie, na blogu czy grupie na Facebooku¹³.

¹¹ John Lennon, *Assembling a Revolution: Graffiti, Cairo and the Arab Spring*, „Cultural Studies Review” 2014, 20(1), s. 240. Doi:10.5130/csr.v20i1.3203.

¹² *Ibidem*, s. 243–244.

¹³ Charlotte Schriwer, *Graffiti Arts and the Arab Spring*, [w:] *Routledge Handbook of the Arab Spring*, red. Larbi Sadiki, Routledge, London-New York 2015, s. 380.



Fot. 2. Źródło: Zbiory SKN KKW UW.

Ciekawą kwestią, którą należy wspomnieć ogólnie w kontekście *graffiti* w Libii, a szczególnie mówiąc o *kaligraffiti*, jest aspekt języka oraz tematyki zawartej w libijskim *street arcie*. W latach 2011–2015 większość dzieł powstawała oczywiście w języku arabskim, ale można odnaleźć w większych miastach pokaźną liczbę takich, które zostały zapisane w języku angielskim. Ma to związek z kilkoma zjawiskami. Przede wszystkim ze względu na napięte relacje z USA w czasach dyktatury Mu'ammara al-Kaddafiego zakazano nauczania języka angielskiego we wszystkich instytucjach publicznych, co doprowadziło do stopniowego obniżenia stopnia jego znajomości. W konsekwencji język angielski uzyskał status antyrządowego¹⁴. Ten fakt w połączeniu z rozwojem Internetu oraz globalizacją doprowadził do wykorzystania angielszczyzny w twórczości ulicznej¹⁵.

Graffiti w Libii porusza w swych komunikatach szereg problemów, nadziei, analiz i obserwacji. Wśród nich najliczniejszą grupę stanowią

¹⁴ Hend M. Ghouma, *Graffiti in Libya as Meaningful Literacy*, „Arab World English Journal” 2015, 6(1), s. 402. Doi: <https://dx.doi.org/10.24093/awej/vol6no1.30>.

¹⁵ Warto dodać, że w Libii występuje liczna mniejszość Amazigh. Języki z grupy tamazight nie są jednak reprezentowane w sztuce, tak jak ma to miejsce np. w Maroku czy Algierii.

niewątpliwie oczekiwania polityczne, które związane są z dziedzictwem rewolucji z 2011 roku oraz dalszym rozwojem wciąż młodej republiki. W parze z takimi postulatami idą żądania społeczne: zmniejszenia nierówności, poprawienia działania służby zdrowia, systemu edukacji, sądownictwa etc., a także ekonomiczne, które skupiają się na komentowaniu wysokiej inflacji, destrukcji po wojnie czy ubóstwie¹⁶.

Kaligrafitti (Fot. 2) znajduje się w dzielnicy Trypolisu Faszlum. Miejsce to jako jedno z pierwszych w roku 2011 powstało przeciwko rządowi. Prawdopodobnie właśnie z tego okresu pochodzi cały mural. W centralnej jego części znaleźć można flagę Libii z wypisanym *tak-birem* (nieformalnym wyznaniem wiary – Bóg jest wielki/*Allah akbar*) oraz datą protestu (17 lutego). Naokoło obramowanego symbolu można zauważyć stylizowane na dukt kuficki napisy (od góry, zgodnie z ruchem wskazówek zegara): „Naszym żądaniem jest wolność” (*Matlubina al-hurijja*), „Libia”, „Nie poddamy się! Wygrywamy albo ginimy” (*Nahnu lan nastaslim, nanstasir au namut*), „Niech żyją rewolucjonisci Faszlum” (*Tahijja li suwar faszlum*). Należy zwrócić uwagę na jedną rzecz, która powtarzać się będzie w wielu innych *kaligrafitti*. Jest nią fakt, że napis „Libia” po arabsku jest symetryczny pod względem kształtu. To sprawia, że będzie wykorzystany na wiele kreatywnych sposobów w następnych przykładach.

W tym przypadku napis został zaaranżowany na kształt meczetu, którego skrajne litery *lam* (l) i *alif* (a) przekształcono w minarety (Fot. 3). Całe dzieło wykonane jest w libijskich barwach narodowych (czerwony, czarny i zielony). Na podobny zabieg zdecydował się twórca, który zaprezentował Trypolis wyrastający niejako z napisanej po arabsku nazwy kraju; podobnie wystylizował skrajne litery na minarety (Fot. 4).

Jak wspomniano obok języka arabskiego w *graffiti* i *kaligrafitti* wykorzystuje się także w ograniczonym zakresie język angielski. Dwa *kaligrafitti* z Misraty przedstawiają napisy „Libya” (Fot. 5) oraz „Libya free” (Fot. 6), co wydaje się nieskomplikowanym przekazem wyrażającym przywiązanie do rozbudzającej się tożsamości narodowej. Pytanie, które prowokują te dwa przykłady, jest następujące: jeżeli jest to wyrażenie tożsamościowe, to dlaczego nie użyto języka arabskiego? Zasugerować można dwie odpowiedzi, które częściowo wiążą się ze wspomnianym wcześniej statusem języka angielskiego. Pierwszą możliwością jest chęć umiędzynarodowienia komunikatu. W tym wypadku adresatem dzie-

¹⁶ Hend M. Ghouma, *op. cit.*, s. 401–402.



Fot. 3. Źródło: <https://libyanstreetart.blogspot.com/2011/10/caligraphic-libya.html> [15.05.2024].



Fot. 4. Źródło: Zbiory SKN KKW UW.



Fot. 5. Źródło: Zbiory SKN KKW UW.

ła nie jest osoba urodzona i wychowana w Libii, a opinia publiczna za granicą. Podobny zabieg pojawia się obecnie w przypadku Palestyny, a także ruchach narodowowyzwoleńczych w Tybecie czy Kurdystanie. Drugą opcją jest również pragnienie oderwania państwa i jego roli z czasów Al-Kaddafiego od decyzji o tożsamości narodowej. Innymi słowy, przedstawienie nazwy państwa w formie niekoncesjonowanej prawnie przez reżim sygnalizuje inne rozumienie tożsamości od ówczesnej promowanej przez państwo.

W przypadku kolejnego *graffiti* szczególnie ważnym elementem dzieła (Fot. 7) jest umiejscowienie go wzdłuż ulicy Ramadana as-Suwajhiliego, która była miejscem najcięższych starć w Misracie między siłami rządowymi a rebeliantami. Samo *graffiti* można zobaczyć jedynie, gdy podejdziesz do niego wystarczająco blisko i będzie patrzyło pod określonym kątem. Wówczas *kaligrafiti* widoczne jest zza witryn sklepowych wzdłuż wspomnianej ulicy.

Główna część omawianego *kaligrafiti* to biały napis o treści „rewolucja 17 lutego, Bóg z Tobą wspaniała [rewolucjo]!” (*Saura 17 fibrair, Allah ma'ak al-madżida*) (Fot. 7). Na prostopadłej, przylegającej ścianie znaleźć można kolejny napis „Elitarny regiment” (*Katiba an-nahba*) (Fot. 8), który upamiętnia walczących żołnierzy rewolucji. Ostatnim tego typu napisem jest „Niech żyje wolna Libia. Zwycięstwo i chwała męczennikom” (*Aszat libia hurra an-nasr wa-l-madżd li szuhada*) (Fot. 9). Wszystko to wskazuje na patriotyczny wymiar *graffiti*, które jednocześnie upamiętnia bohaterów arabskiej wiosny.



Fot. 6. Źródło: Zbiory SKN KKW UW.



Fot. 7. Źródło: Zbiory SKN KKW UW.



Fot. 8. Źródło: Zbiory SKN KKW UW.

Nie należy zapominać jednak, że istnieją również *kaligrafiti* mające znaczenie czysto estetyczne. Przykładem tego jest dekoracja jednego z mostów w Trypolisie, która ma na celu przede wszystkim upiększyć przestrzeń miejską (Fot. 10). Jej napisy są nieczytelne i ułożone w często mylący sposób, a to przez stylizację literę *mim* (m) na *waw* (w) lub dodanie znaków diakrytycznych, co sugeruje, że litery powinny być odczytywane jedynie w warstwie estetycznej. Podobne działanie, polegające na dekorowaniu przestrzeni urbanistycznej w miejscach takich jak mosty i opuszczone bloki, prowadzą inni artyści w Trypolisie, jak Amin Al-Zajat czy Suhajb Tantusz¹⁷.

¹⁷ 9 Libyan Graffiti Kaligrafiti Artists You Need to Know, <https://libyanwanderer.com/9-libyan-graffiti-calligrafiti-artists-you-need-to-know/>, data odczytu 4 września 2024.

Zakończenie

Na podstawie omówionych wyżej przykładów można dojść do kilku interesujących wniosków. W pierwszej kolejności należy zwrócić uwagę na to, że tematyka *kaligraffiti* w Libii jest przede wszystkim skupiona na tożsamości oraz procesach państwowotwórczych. Te procesy zachodzą odolnie, w kontrze do centralnie sterowanych narracji obecnych w czasach rządów Al-Kaddafiego. Jednocześnie widoczne są związki z religią (choćby przez cytaty z Koranu czy wizualne nawiązania do meczetów), gdyż w społeczeństwie Libii dominują poglądy konserwatywne¹⁸.

W tym momencie istotną kwestią jest rozpatrzenie zjawiska *kaligraffiti*, ale też samego *graffiti* na tle terminu reżimu widoczności. Warto zwrócić uwagę przede wszystkim na to, jakie problemy nie są obecne w sztuce *graffiti* na terenie Libii. Tematy takie jak nadużycia religii i problemy społeczne wynikające z teże są w sztuce libijskiej praktycznie nie-reprezentowane. Szczególnie dotyczy to praw kobiet, przemocy seksualnej i ról płciowych¹⁹. Pożądana i premiowana społecznie jest twórczość dotycząca patriotyzmu oraz upamiętniania ofiar rewolucji.

W kwestii tożsamości *kaligraffiti* pomogło jednak wzmocnić tożsamość libijską poprzez powiązanie globalnej kultury z tradycją arabską oraz przytoczoną wcześniej estetyką buntu. Co więcej, *kaligraffiti* przyspieszyło pewne procesy kulturowe w taki sposób, żeby odpowiadały nowej administracji państwowej. W trakcie wojny domowej przypominało o jedności kraju, nie tylko politycznej, ale także kulturowej i historycznej. Innymi słowy – umieszczało społeczeństwo libijskie w określonym miejscu i czasie.

Innym wnioskiem, który łączy się z ramami teoretycznymi dotyczącymi sceny wizualnej, jest efemeryczność samej sztuki *kaligraffiti*. Łatwo je zamazać, zniszczyć albo zmienić, a taka cecha uwidacznia się, przyjmując wspomniany termin sceny wizualnej. Zauważywszy, że dziełem sztuki w przypadku *kaligraffiti* jest nie tylko obiekt skupienia, ale także każdy element mu towarzyszący, wzbogacający rozumienie samej sztuki, prędko można dostrzec, że każda zmiana wprowadzona w otoczenie zmienia znaczenie dzieła. Biorąc za przykład *graffiti* obecne przy ulicy Ramadana as-Suwajhiliego – gdyby zabudować ten teren wieżowcami, czy zmienić przebieg ulicy, sztuka uliczna utraciłaby pew-

¹⁸ Hend M. Ghouma, *op. cit.*, s. 401.

¹⁹ *Ibidem*.

na część swojego oryginalnego znaczenia. Z pewnością zyskałaby nowe, wynikające z innych doświadczeń na płaszczyźnie zarówno estetycznej, jak i znaczeniowej. Taka perspektywa stawia znak zapytania w kwestii ochrony zabytków i dziedzictwa kulturalnego. Jeżeli chce się zachować zabytek, daną kulturę, czy też jej miejsca pamięci, czy nie powinno się wówczas otoczyć opieką również środowiska, które do ich powstania się przyczyniły?

Kaligrafitti, swoiste połączenie globalnej kultury z elementami sztuki arabskiej, niewątpliwie stanowi wartościowe narzędzie dla społeczności, którego aktualną tożsamość utrwala i kształtuje. Brak archiwizacji wybranych dzieł, trwająca wojna domowa, a także niski poziom cyfryzacji w Libii utrudnia jednak badania w tym zakresie, co skutkuje stosunkowo małą liczbą źródeł na ten temat. Prowadzone w przyszłości badania powinny wziąć pod uwagę rolę, jaką odgrywa ten rodzaj sztuki w kształtowaniu się arabskich rodzajów tożsamości. Niezwykle pomocne byłyby w tym zakresie studia nad relacjami między przestrzenią miejską a lokalną społecznością. Przeprowadzenie ich rzuciłoby światło na proces twórczy w realiach konfliktu w Libii. Ten ostatni sprawił wszakże, że lokalna społeczność nie ma możliwości skupiać się na sztuce, a do społeczności międzynarodowej wiedza o artystach z Libii nie trafia. Należy mieć jednak nadzieję, że *kaligrafitti*, które przetrwa wojnę domową, stanie się bogatą podstawą tożsamości i kultury libijskiej w wolnej od wojny republice.