

## Banksy i sztuka

Łukasz Biskupski

**BANKSY: „TA REWOLUCJA TO ATRAPA”**

**B**anksy jest obecnie bodaj najstynniejszą i najlepiej opłacaną twórcą z kręgu sztuki miasta (*urban art, street art*). Zapoznanie się z jego twórczością najlepiej zaczynać od strony internetowej [www.banksy.co.uk](http://www.banksy.co.uk). Brytyjczyk jest ulubieńcem mediów i notki o nim pojawiają się w prasie z dużą częstotliwością (por. Collins, 2008). Mimo wielu spekulacji prasowych, jego tożsamość pozostaje niepotwierdzona – wiadomo tylko, że urodził się w 1974 roku i pochodzi z okolic Bristolu, gdzie pojawiały się jego pierwsze prace. (Rzetelną relację z debat na temat tożsamości Banksy’ego, jak i chronologiczną listę jego prac znaleźć można w Wikipedii: <http://en.wikipedia.org/wiki/Banksy>.) Prawie nie udziela wywiadów, nie udostępnił swojej fotografii, a ze światem zewnętrznym komunikuje się ustami swojego menedżera Stephena Lazariadesa będącego również fotografem i właścicielem galerii Laz.inc., która mieści się w dawnym sex shopie w Soho i sprzedaje, jak można przeczytać na stronie internetowej, prace artystów uznanych, ale ignorowanych przez wielkie galerie ([www.laz.inc.com](http://www.laz.inc.com)). Banksy tak wyjaśnia to w jednym z trzech wydanych na własną rękę albumów:

Jeśli chcesz coś powiedzieć tak, żeby ludzie cię słuchali, musisz założyć maskę. Jeśli chcesz być szczerym, musisz żyć w kłamstwie. Bycie sobą i tak jest przereklamowane. Nie pomaga. Ludzie mówią: „jestem po prostu sobą” jakby to było jakieś, kurwa, osiągnięcie. To żadne osiągnięcie, to po prostu brak szczerości i tchórzostwo (Banksy, 2005).

Banksy zaczynał w drugiej połowie lat 90. od malowania tradycyjnego graffiti. Przygodę z szablonem (techniką, która stała się jego znakiem rozpoznawczym) rozpoczął gdy, jak twierdzi, przyłapany przez Straż Ochrony Kolei na malowaniu na wagonach długo ukrywał się pod jednym z nich, przyglądając się naniesionemu szablonowo numerowi pociągu. Pierwszym zakrojonym na szeroką skalę projektem szablonowym Banksy’ego był „Rat Art” – seria szczurów terrorystów, które dokonywały zmasowanego ataku na miasto. Szczury (poza tym, że RAT – szczur to anagram słowa ART – sztuka) to dla Banksy’ego symbol wszystkich zmarginalizowanych przez globalizujący się świat. Szczury, jak pisze Banksy w swoim albumie:

„Istnieją bez pozwolenia. Poluje się na nie, są zniechęcone i prześladowane. Żyją pośród brudu w cichej desperacji. A one ciągle są w stanie powalić całe cywilizacje na kolana. Jeśli jesteś brudny, niekochany i nic nie znaczysz, to szczur jest twoim symbolem” (Banksy, 2005).

Wprowadzone w przestrzeń publiczną szczury Banksy’ego łamią wszelkie reguły – wspinają się na znaki z napisem „uwaga: farba antywspinaczkowa”, czy też grają w piłkę pod stosownym zakazem. Są bezkarne, bo, jak głosi transparent trzymany przez jednego z nich – szczur jest „bezwartościowy” i nikt się nim nie zainteresuje, podobnie jak bezdomnym jadącym bez biletu. Żyją obok pędzących przechodniów jak niewidzialne (mają przecież tylko kilkanaście centymetrów wzrostu), niezauważany jest też trzymany przez jednego z nich transparent z napisem: „to nie jest wyścig”. Jednocześnie wykluczenie rodzi w nich bunt. Dokonują desantu na

spadochronach, żeby rozsadzić miasto od wewnątrz za pomocą młotów pneumatycznych, nożyc do metalu, palników gazowych, tomów. Rozcinają namalowane kłódki, wysadzają drzewa, włamują się do sejfów, wycinają dziury w chodniku i rozlewają kwas. Niektóre z nich przygotowują nawet atak moździerzowy na brytyjski parlament.

Wątek sprzeciwu wobec opresyjnej i brutalnej władzy podejmują inne, już mniej jednorodne prace Banksy'ego. W nich jego bronią są humor i wyobraźnia. Artysta wprowadza w przestrzeń publiczną ubranych w charakterystyczne stroje żołnierzy brytyjskiej Gwardii Królewskiej sikających na ścianę lub przyłapanych w trakcie pisania na niej „god save the queen” [pisownia oryginalna – Ł.B.] czy też rysujących anarchistyczne symbole. Spod jego szablonów wychodzą rewolucjoniści rzucający kwiaty zamiast koktajli Mołotowa i komandosi w rynsztunku bojowym rysujący pacyfę. Na celowniku artysty-partyzanta jest również policja. Zapelnia on miasto postaciami policjantów całujących się, wciągających kilkudziesięciometrową ścieżkę kokainy; jeden z nich wyprowadza na smyczy mieszczańskiego pudelka. Część z projektów Banksy'ego dotyczy problemu zdegradowanej przestrzeni miejskiej. Mają one głównie funkcję estetyzacyjną. Jako przykład tego typu działania może posłużyć praca, w której Banksy wykorzystał podobieństwo kształtu połaci odpadniętego tynku do konia i namalował dosiadającego go małego chłopca.

Bristolczyk tworzy również subwersywne znaki. Zaprojektował szablon przypominający oficjalne państwowe ogłoszenia, który głosił: „By order national highway agency, the wall is designated graffiti [pisownia oryg. – Ł.B.] area”. Wyglądał on na tyle przekonująco, że traktowany był przez grafficiarzy (a często i samych dzielnicowych) jako prawdziwy; miejsce w ten sposób oznaczone szybko zapelniono się tradycyjnymi graffiti. Akcje takie, z jednej strony, starają się zwrócić uwagę mieszkańców na martwe i niepożądane przestrzenie, a z drugiej – zmienić przypisane do nich znaczenia, przemycając przy okazji krytyczne komunikaty. Podobnie, i już zupełnie dosłownie, mówi Banksy o wielu niewygodnych społecznie i politycznie sprawach. Problem tortur stosowanych przez armię amerykańską unaocznia malując na ścianie budynku w centrum Londynu olbrzymiej wielkości więźnia z Guantanamo z workiem na głowie lub, w formie performansu, oszukując strażników i podrzucając w Disneylandzie dmuchaną kukłę w charakterystycznym pomarańczowym kombinezonie. Kwestię degradacji przestrzeni miejskiej ukazuje artysta malując w „podejrzany” zaułku zakapturzoną figurę przypominającą dealera narkotyków, stojącą pod szyldem z napisem „informacja turystyczna”.

Równie ważną część aktywności Banksy'ego stanowi krytyka korporacji i konsumpcji przy wykorzystaniu antyreklam (*subvertising*) (Biskupski, 2008). Dokonuje on wielu przeróbek znaków towarowych kierując się hasłem „brandalismu” (połączenie słów *brand* i *vandalism*): „Każda reklama w przestrzeni publicznej, która nie pozwala ci zdecydować, czy chcesz patrzeć czy nie – jest twoja. Może ją zmieniać i jej używać w dowolny sposób. Pytać o pozwolenie, to tyle, co pytać, czy można zatrzymać kamień, którym się właśnie dostało w głowę” – pisze w swoim albumie (Banksy, 2005).

## Pomiędzy sztuką publiczną a urban art

Opisane powyżej interwencje Banksy'ego w przestrzeń miejską wpisują się w problematykę podejmowaną przez sztukę publiczną. Odwołuję się tu do takiego rozumienia tej kategorii, która podkreśla dążenia przedstawicieli tej praktyki do uwolnienia się od oficjalnych instytucji sztuki oraz wskazuje publiczny interes jako punkt odniesienia jej działań.

(...) głównym celem [sztuki publicznej – Ł.B.] jest (...) stwarzanie przyczyn, pretekstów i kontekstów do dyskusji i debat przez wprowadzanie do przestrzeni publicznej takich dzieł, działań czy interwencji, które pokazują to, co w niej nieobecne, a co jednocześnie tę przestrzeń określa, co sprawia, iż ma ona taki a nie inny charakter. Sztuka w publicznym interesie swoim przedmiotem czyni więc to, co ukryte, nieobecne, przemilczane, wykluczone z oficjalnego dyskursu, a co jednocześnie dyskurs ten konstytuuje, jest przyczyną wykluczenia i nierówności, co narzuca nam tożsamość i określa, czym jest zdrowy rozsądek (Krajewski, 2005:75).

Przykładami form tak rozumianej sztuki publicznej mogą być demonstracje uliczne, aktywizm polityczny, jak na przykład działalność ruchu Reclaim the Streets wykorzystującego takie praktyki artystyczne jak happening czy performans do prowadzenia ekologicznej akcji przeciw używaniu samochodów (Klein, 2001: 311 i następne), czy właśnie sztuka miasta (*urban art*, *street art*) wraz z postgraffiti, które można uważać za jej odmianę. Używam przedrostka „post-”, żeby podkreślić odrębność graffiti rozumianego jako część *urban art* od graffiti tradycyjnego rozumianego jako aktywność graficzna wykluczonych mieszkańców ubogich dzielnic Nowego Jorku. Estetyka tego drugiego, wraz ze wzrostem jej globalnej popularności, zaczęła być wykorzystywana w wielu nowych zjawiskach artystycznych w przestrzeni miejskiej. W ten sposób graffiti przemieniło się w postgraffiti lub lepiej (żeby nie mnożyć bytów ponad miarę) stało się częścią *urban art*.

Sztukę ulicy charakteryzuje przede wszystkim zabawna forma, dokładne projektowanie działań oraz wątki krytyczne, co odróżnia ją od graffiti tradycyjnego. Twórcy *street artu* nie należą do artystycznego *establishmentu* i, bardzo często, działają poza prawem. Równie ważny jest, występujący niemal we wszystkich przypadkach ich artystycznej praktyki, olbrzymi ładunek humoru i kreatywności oraz kolektywny i grupowy, a przy tym anonimowy, charakter podejmowanych przez nich działań. Najpowszechniejszą techniką stosowaną przez jej przedstawicieli jest szablon (zob. Manco, 2002). Można powiedzieć, że *urban art* realizuje założenia zawarte w koncepcji sztuki publicznej w stopniu dużo większym niż jej odmiany związane z oficjalnymi instytucjami sztuki. Sztuka miasta posiada zdolność tworzenia przestrzeni publicznej oraz potencjał krytyczny – jest przestrzenią, gdzie przyjmujemy tożsamości polityczne, a – jak twierdzi Rosalyn Deutsch – warunkiem koniecznym zaistnienia sztuki publicznej jest właśnie jej uczestnictwo lub nawet kreowanie przestrzeni politycznej (Deutsch, 2002). W mniejszym stopniu jednak, niż oficjalne formy sztuki publicznej, zagrożona jest utowarowieniem czy sprowadzaniem do narzędzia autopromocji artysty.

Owo przyjmowanie tożsamości politycznej w przypadku Banksy’ego przybiera formę wprowadzania w przestrzeń miejską i tym samym w dyskurs publiczny niewygodnych dla władzy tematów (tortury, wykluczenie społeczne) czy, jak w przypadku tworzenia fałszywych znaków, problematyzowania tego, co „z jednej strony jest warunkiem technicznej koordynacji, efektywności i celowo-instrumentalnej racjonalności współczesnych systemów społecznych, ale z drugiej nas uprzedmiotawia (...)” (Krajewski, 2005:67). Tak, na przykład, jak w przypadku panoptycznego reżimu kamer przemysłowych (motyw często pojawiający się w twórczości Banksy’ego). Te cechy jego twórczej praktyki korespondują z działalnością wielu artystów sztuki publicznej, przypominając pod pewnymi względami chociażby prace Krzysztofa Wodiczki. Tym, co może wyróżniać Banksy’ego – rzecz jasna oprócz chwytliwej estetyki czerpiącej z zasobów popkultury do celów krytycznych – jest nieinwazyjność, nieobecność jakichkolwiek śladów przemocy symbolicznej w stosunku do nieuprzywilejowanych. Kategoria interwencji opisuje zdarzenie, które narusza ład – wydarza się coś nadzwyczajnego, co zakłóca porządek

codzienności, co domaga się jakiejś interwencji właśnie, w celu jego naprawienia. Interwencja nie jest jednak, w przypadku Banksy'ego, ingerencją, nie rości on sobie prawa do „majstrowania” przy relacjach społecznych. Banksy po prostu relacje te pokazuje, wystawia na widok publiczny. Stąd jego twórczość proponuję opisać za pomocą kategorii „interwencji unaoczniającej”.

## Banksy'ego gry z przestrzenią galerii

Bardziej szczegółowo chciałbym się skupić na tym fragmencie twórczości bristolczyka, który dotyczy dyskursu o sztuce zarówno w jego aspekcie estetycznym, jak i instytucjonalnym oraz ekonomicznym. Tu bowiem, moim zdaniem, w sposób najbardziej wyraźny splatają się kluczowe wątki dotyczące „fenomenu Banksy'ego”. Wkraczając w świat instytucjonalnej sztuki, Banksy rozpoczął niebezpieczne balansowanie na linii rozwieszony pomiędzy dwoma tożsamościami: anonimowego artysty ulicznego, przemawiającego z korzystnej, w pewnym sensie, pozycji ofiary oraz ikony popkultury, co pozwoliło mu wykorzystać kontestatorski *image* jako atrakcyjną strategię marketingową. Wychodząc z podziemia prosto na niebezpieczną ścieżkę przetartą przez Marcela Duchampa, Andy Warhola i Britney Spears, Banksy rozpoczął niebezpieczny flirt z popularnością, który grozi utratą zdolności krytycznej.

Pierwsza wystawa, czy też może lepiej antywystawa, Banksy'ego *Turf War* odbyła się w lipcu 2003 roku w opuszczonym magazynie na przedmieściach Bristolu ([http://www.artofthestate.co.uk/Banksy/Banksy\\_Turf\\_War\\_Photos\\_001.htm](http://www.artofthestate.co.uk/Banksy/Banksy_Turf_War_Photos_001.htm)). Artysta zaprezentował tam swoją strategię *brandalismu* (*brand* oznacza nie tylko znak handlowy, ale również *znakowanie* na przykład bydła). Na ciałach krów, owiec i świń namalował odpowiednio: twarz Andy Warhola, więzienny pasiak i wzór kratki zarezerwowanej dla angielskiej policji, tworząc łatwe do odczytania metafory. Dodatkowo na ekspozycji znalazły się szablony oraz przeróbki obrazów olejnych ze znanymi motywami, powieszzone na tle staroświeckiej tapety (między innymi zmodyfikowane „ukrzyżowanie” i Madonna z Dzieciątkiem). Ostatnim elementem wystawy były pary rzeźb inspirowane sloganem reklamowym sieci Tesco: „Kup jedno, drugie dostaniesz za darmo” (*Buy one, get one free*) – jedna znajdowała się w hali, drugą „ofiarowano” miastu. Znalazła się wśród nich, między innymi, trawestacja *Myśliciela* Augusta Rodina, czyli *Pijak* (*Drinker*) z przyczepionym do głowy drogowym pachołkiem.

W kolejnych wystawach Banksy kontynuował strategię ekspozycyjną z *Turf War* – przeróbki obrazów czy rzeźb zestawiał z płótnami i szablonami z motywami z jego prac ulicznych. W październiku 2005 roku w Londynie zorganizował ekspozycję *Crude Oils*. Zainscenizował zrujnowane muzeum zbezczeszczonej sztuki, po którym, wśród szkieletów strażników i rozbitych rzeźb, przechadzały się sto sześćdziesiąt cztery żywe szczury. Następnie, na fali pierwszego sukcesu odbyła się we wrześniu 2006 roku w Los Angeles wystawa *Barely Legal*. Na jej lokalizację wybrana została hala fabryczna na przedmieściach, którą zaaranżowano tak, by wyglądała jak wiktoriański pokój mieszczański. Odwołując się do angielskiego powiedzenia *an elephant in the room* – nazywającego problem, którego nie chce się zauważyć – Banksy wystawił żywego słonia pomalowanego we wzór z tapety, tak że zwierzę zlewało się z tłem. Poza tym na wystawie znalazły się kolejne skażone dzieła sztuki: *Nenufary* Moneta, na których domalowany został wózek na zakupy wrzucony do stawu, jak również wytatuowane obrazy wychodzące z ram czy rzeźby greckie pomazane flamastrami.

Banksy zastępował również akcjami na polu *reversal shopliftingu*, polegającymi na podrzucaniu obiektów do różnych instytucji, na którym zaistnieli również Packard Jennings – podrzuc-

jący figurki Mussoiiniego w supermarketach Wai-Martu; Front Wyzwolenia Barbie; Ryan Watkins-Hughes zamieniający etykiety puszek zawierające warzywa na reprodukcje własnych fotografii; Cildo Meireles, który wprowadził, w latach 70., do obiegu butelki Coca-Coli z ideologicznymi, antyamerykańskimi hasłami, czy Zbigniew Libera z *Lego* (Krajewski, 2006: 175). W październiku 2003 roku, w Tate Britain w Londynie, niezauważony Banksy dowiesił własny obraz przedstawiający krajobraz wiejski odgradzony taśmą policyjną. Towarzyszyła mu tabliczka z napisem: „Banksy, 1975. Crimewatch UK zrujnował krajobraz nam wszystkim. 2003. Olej na płótnie” (<http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/arts/3201344.stm>). W 2004 roku do Luwru podrzucił wizerunek Mony Lisy ze *smileyem* „:”) zamiast twarzy, a do Natural History Museum – gablotę z miniaturowym szczurem trzymającym puszkę *sprayu*. Kolejne głośne akcje artysty miały miejsce w marcu 2005 roku w Nowym Jorku, kiedy podrzucił swoje obrazy w Brooklyn Museum (*Żołnierz ze sprayem*), American Museum of Natural History (*Withus Oragainstus*), Museum of Modern Art (*Puszka Zupy z Wyprzedaży*), Metropolitan Museum of Art (*Masz Piękne Oczy*) i maju tego samego roku w British Museum w Londynie, gdzie podrzucił rzekomą skamielinę *Człowiek pierwotny idzie do sklepu* (obiekt został włączony do kolekcji muzealnej); w sierpniu 2006 roku namalował pacyfistyczne obrazy na murze granicznym w pobliżu Ramallah; również w 2006 roku podmienił w supermarketach 500 egzemplarzy płyty Paris Hilton.

## Banksy a instytucje sztuki

Zdaje się, że Banksy opanował trudną sztukę krytykowania instytucji artystycznych nie wklajając się jednocześnie w aporie wewnątrz tego świata. Możliwe jest to jednak jedynie dzięki usytuowaniu na zewnątrz pola sztuki. Traktuje on świat sztuki jako całość, jako jedną z kluczowych manifestacji określonego, neoliberalnego sojuszu wiedzy, władzy i gustu. Przestrzeń muzeum jest mu tak samo obca jak przestrzeń miasta – obie zdominowane są przez ekskluzywne struktury. Dopiero poprzez swoje interwencje Banksy dokonuje aktu oswojenia, przechwycenia nieprzyjaznej przestrzeni stosując w obu przypadkach tę samą strategię: „Jeśli chcesz przetrwać jako graffitiarz, kiedy wchodzisz do wnętrza, jedynym wyjściem jest kontynuować malowanie na rzeczach, które do Ciebie nie należą, podobnie jak na ulicy” (Banksy, 2005). Dystyngtywną cechą graffiti dla Banksy’ego nie jest zatem używana technika ani przestrzeń, w której się maluje, ale postawa, działanie z pozycji wykluczonego.

Banksy głosi pochwałę graffitiarstwa jako opozycji dla autonomicznego pola twórczości artystycznej. W przypadku interpretacji reprezentowanego przez niego sposobu tworzenia i komunikowania użyteczne wydają się te z instytucjonalnych ujęć sztuki, które nie koncentrują się na sposobach konstytuowania dzieł sztuki, ani te, które badają możliwości kwestionowania wewnętrznych relacji w polu sztuki, lecz te – jak w przypadku teorii Pierre’a Bourdieu – które analizują społeczne warunki możliwości oraz naturę różnych nastawień estetycznych i walk o tytuły szlachectwa kulturowego. Można bowiem powiedzieć, że Banksy dokonuje, jeśli nie społecznej krytyki nastawienia zwanego dyspozycją estetyczną, to przynajmniej krytyki iluzji estetycznego dystansu właściwego koncepcji czystej estetyki. Czyni to wskazując na ich dwuznaczne konsekwencje etyczne.

Bourdieu uznaje koncepcję czystej estetyki i czystego spojrzenia za historyczny wynalazek związany z pojawieniem się autonomicznego pola twórczości artystycznej, będącego opozycją dla estetyk wiążących jakości estetyczne z poznawczymi i aksjologicznymi, których przykładem

jest „moralne i duchowe oko” społeczeństw *quattrocenta* (Bourdieu, 2006:11). Czysta estetyka, estetyka dominująca w społeczeństwie mieszczańskim, wraz z właściwym sobie autonomicznym polem twórczości, narzuca określony model percepcji artystycznej, który Bourdieu nazywa dyspozycją estetyczną, czyli:

(...) jedynym społecznie uznawanym za „stosowny” sposobem odnoszenia się do przedmiotów społecznie desygnowanych jako dzieła sztuki, czyli jako dzieła wymagające i jednocześnie zasługujące na podejście zgodne z intencją wyłącznie estetyczną, zdolną je rozpoznać i ukonstytuować jako dzieła sztuki (...) (Bourdieu, 2006:41).

Dzieła sztuki czystej niejako domagają się, żeby postrzegać je zgodnie z intencją estetyczną – „(...) jako samych w sobie oraz dla siebie samych, w swojej formie, a nie funkcji (...) (Bourdieu, 2006:11). Wymaga od widza „zdolności do natchnionego spotkania”, co zakłada między innymi zerwanie ze zwykłą postawą wobec świata, zawieszenie jakichkolwiek związków ze sferą pozartystyczną (potwierdzając tym prawo tego widza do tytułu szlachectwa kulturowego). Tak więc estetyzm implikuje swego rodzaju „agnostycyzm moralny”, skoro neguje postrzeganie dzieła w kategoriach etycznych.

Banksy estetykę „zanieczyszcza”. I to w dosłownym tego słowa znaczeniu, jak w przypadku wystawy *Crude Oils*. Pokazuje, że artystyczna bezinteresowność opiera się *de facto* na bardzo brudnych etycznie fundamentach: przemocy, niesprawiedliwości czy niszczeniu przyrody, żeby odwołać się do kilku motywów z jego interwencji. Bristolczyk nie mówi (i nie działa) jednak ani z pozycji moralisty, ani artysty, ani tym bardziej intelektualisty. Jego twórczość nie wynika z krytycznego przemyślenia radykalizmu w sztuce. Jest on artystą populistycznym czy też popularnym lub, jak zdecydował polski tłumacz Bourdieu, ludowym.

Estetyka ludowa charakteryzująca się gustem barbarzyńskim jest przeciwieństwem estetyki czystej, swoistym negatywem estetyki kantowskiej. Mówiąc najprościej – jej główną cechą jest uznawanie ciągłości pomiędzy sztuką a życiem, co przejawia się w podporządkowywaniu formy funkcji (czyli odrzuceniu wszelkich „udziwnień” na rzecz zrozumiałości). Inaczej niż u Kanta nie można tu mówić o różnicy pomiędzy „bezinteresownością” będącą gwarantem kontemplacji a „interesem zmysłów” określającym przyjemność i „interesem rozumu”, który określa „dobro”:

„Członkowie klas ludowych zaś, oczekujący od każdego obrazu, by pełnił jakąś *funkcję*, choćby miała to być funkcja znaku, zdradzają we wszystkich swoich sądach odniesienie, często bezpośrednie, do norm moralności czy też upodobania” (Bourdieu, 2006: 55).

## Tradycja krytyki instytucjonalnej

Banksy, jako twórca ludowy, kieruje się przeciw „grupie trzymającej władzę” nad światem sztuki, a za to – ku ludziom. Neguje autonomię dzieła sztuki (domalowując wózek sklepowy na obrazie Moneta) i atakuje instytucje sztuki.

„Życie jest niesprawiedliwe, pełne kalek i oszustów. W świetle tego malowanie wydaje się bezcelowym sposobem spędzania czasu. Przeciętny hydraulik robi więcej dla ludzkości niż jakiś gość, który maluje sztukę abstrakcyjną albo widoki morza pełne łódek. Graffiti ma przynajmniej szansę, żeby znaczyć dla ludzi coś więcej. Służyło temu, żeby zaczynać rewolucje, kończyć wojny i ogólnie jest głosem ludzi, których się nie słucha.

Graffiti jest jednym z narzędzi, których się używa, kiedy nie ma się prawie nic. I nawet jeśli nie stworzysz obrazu, który rozwiąże problem biedy na świecie, to może przynajmniej spowodujesz, że ktoś się uśmiechnie, gdy zatrzyma się, żeby się odlać” (Banksy, 2001:1).

Można powiedzieć, że Banksy formułuje „program minimum” postulatu połączenia sztuki z życiem. Dążenie to, jak twierdzi Peter Burger, było cechą wspólną wszystkich europejskich prądów awangardowych. Wielką Awangardę zdefiniować można jako samokrytykę sztuki, jako atak na status sztuki w społeczeństwie mieszczańskim. Nie neguje ona jakiegos minionego przejawu sztuki, lecz instytucję sztuki jako wyniesioną ponad praktykę życiową człowieka: „Awangardiści – pisze Burger – dążą zatem do zniesienia sztuki – zniesienia w Heglowskim znaczeniu tego słowa – nie chodzi o zniszczenie sztuki, lecz o przeprowadzenie jej do praktyki życiowej, gdzie – choć w zmienionej postaci – byłaby przechowana” (Burger, 2006: 61). Postulatem przedstawicieli sztuki awangardowej jest zatem stworzenie nowego porządku społecznego, różnego od racjonalnie-mieszczańskiego (ówczesnego) *status quo*. Jak zauważa Grzegorz Dziamski, Burger powtarza w ten sposób poglądy francuskich sytuacjonistów, którzy wyprowadzili skrajne konsekwencje z programowych deklaracji awangard początku XX wieku. Dziamski tak rekonstruuje ich poglądy:

„Dada zadała śmiertelny cios tradycyjnej koncepcji kultury, a surrealizm wypracował środki pozwalające przenieść sztukę w świat życia codziennego; teraz należy wykonać kolejny krok i porzucić sztukę jako obszar symbolicznej ekspresji wybranych jednostek. Ten nowy rodzaj twórczości, który zastąpi sztukę, powinien być nastawiony na bezpośrednią, a nie jedynie symboliczną zmianę rzeczywistości, nie powinien też ograniczać się do wąskiego grona specjalistów (Artystów), lecz objąć wszystkich ludzi przekształcających swoje codzienne życie w pełną pasji przygodę” (Dziamski, 2008)

Sytuacjoniści postulowali zastosowanie wyobraźni do bezpośredniego przekształcania rzeczywistości – całej rzeczywistości. Jak to ujął Gilles Ivain (Ivain, 1958: 151): „Każdy będzie żył w jego własnej katedrze. Będą tam pokoje rozbudzające bardziej żywe fantazje niż jakikolwiek narkotyki. Będą domy, w których niemożliwe będzie się nie zakochać”.

W przypadku sytuacjonistów przybrało to formę odrzucenia wszelkich związków i skojarzeń z instytucją sztuki i przekształcenia się w aktywizm społeczny i polityczny. Inną drogę przyjęli przedstawiciele neoawangardy, którzy nie chcieli zupełnie zrywać ze światem sztuki nie porzucając jednocześnie awangardowych postulatów. Burger negatywnie oceniał ich krytyczny potencjał: „Kiedy dzisiaj – pisał Burger w 1974 roku – artysta sygnuje i posyła na wystawę rurę piecową, nie obnaża już rynku sztuki, lecz włącza się w niego; nie burzy wyobrażenia o twórczości indywidualnej, lecz je potwierdza” (Burger, 2006: 65). Autor „Teorii awangardy” uważał, że zabiegi neoawangardowe nie były już w stanie osiągnąć takiej siły protestu, jak chociażby gesty dadaistyczne. Efekty, jakimi posługiwali się awangardiści, straciły już moc szokowania, znoszenia autonomii sztuki. Środki za pomocą których pragnęli oni dokonać zniesienia sztuki same zyskały status sztuki: „neoawangarda instytucjonalizuje awangardę jako sztukę” (Burger, 2006:73). Klęskę ponieśli również ruchy artystyczne, które chciały zerwać z instytucją. Wielu radykalnych artystów działających od lat 70. starało się stworzyć alternatywne przestrzenie sztuki (*artist run*), takie jak na przykład „Women Artist in Revolution” w Nowym Jorku, skupiający artystki feministyczne. Szybko jednak okazało się, że same te inicjatywy stały się przykładem procesu „instytucjonalizacji krytyki” (Nairne, 2003).

Banksy, poruszając się na marginesie instytucji sztuki (ingerując w te instytucje z zewnątrz), pasożytując na nich, zdaje się czynić coś innego niż kontrkulturowi poszukiwacze schronienia przed niesprawiedliwym światem instytucji w zaciszu artystycznego podziemia. Jego interwencje są również czymś odmiennym od działań przedstawicieli krytyki instytucjonalnej. Sytuując się na zewnątrz, demonstracyjnie ignoruje wewnętrzne problemy pola sztuki. Jest to praktyka różna od tych, które realizowali krytycy instytucji począwszy od połowy lat 60. Banksy'ego nie interesują analizy struktury i logiki działania muzeum i galerii – historii wieszania, ramowania czy różnych rodzajów podmiotowości (bezcielesne oko *versus* widz), zaprogramowanych w przestrzeni wystawienniczej (O'Doherty, 1986; O'Doherty, 2005). Jego interwencje nie są nastawione na radykalną reorganizację porządku muzealnego, jak to miało miejsce w przypadku Daniela Burena, Hansa Haacke, Michaela Ashera czy Marcela Broodthaersa. Paradoskalnie, dzięki niewyrafinowaniu swoich interwencji, Banksy unika tego, na co skazana jest krytyka instytucjonalna – poruszanie się wewnątrz pola sztuki. Andrea Fraser w tekście podsumowującym historię i dziedzictwo krytyki instytucjonalnej, odwołując się do Pierre'a Bourdieu, wskazuje, że instytucja sztuki to nie tylko zinstytucjonalizowane organizacje i dzieła sztuki, ale wszystko, co składa się na habitus sztuki – „ucieleśnioną koniecznością, przemienioną w dyspozycję generującą praktyki i percepcję zdolną nadać sens praktykom tak wytworzonym” (Bourdieu, 2005: 215 i następane):

„[instytucja sztuki] jest również zinternalizowana i ucieleśniona w ludziach. Jest zinternalizowana w kompetencjach, modelach konceptualnych i trybach percepcji, które pozwalają nam produkować, opisywać i rozumieć sztukę albo po prostu rozpoznawać sztukę jako sztukę czy to jako artyście, krytykowi, kuratorowi, historykowi sztuki, dilerowi, kolekcjonerowi lub gościowi w muzeum. I przede wszystkim istnieje ona w interesach, aspiracjach i kryteriach wartości, które kierują naszymi działaniami i definiują nasze poczucie tego, co wartościowe” (Fraser, 2005:281).

Dlatego, jak argumentuje Fraser, możliwość działania artystów poza instytucjami sztuki jest fikcją i zamiast walczyć z instytucją należy wspomagać jej pierwiastki autorefleksyjne – należy dążyć do zinstytucjonalizowania krytyki, aby obronić świat sztuki przed instrumentalizacją dyskursu o sztuce przez sferę polityki i rynku, które promują takie neoliberalne fikcje, jak autonomia świata sztuki, co służy jedynie wspomaganemu przemysłowi sztuki (Fraser, 2005:283). Jak podsumowuje Fraser:

„My jesteśmy instytucją. I chodzi o to, jakiego rodzaju instytucją jesteśmy, jakie wartości wyznajemy, jakie praktyki nagradzamy i do jakiego rodzaju nagród aspirujemy” (Fraser, 2005:283).

Czy Banksy należy do instytucji dokonując swoich interwencji? Bristolczyk zdaje się powtarzać gest dawnych radykałów artystycznych, atakując całą instytucję sztuki. Monet i Rodin nie są dla niego wybranymi z historii obiektami polemiki, lecz jedynie rekwizytami „artystyczności”, podobnie jak beret, Marsylianka i wieża Eiffla są sygnałami „paryskości” w filmach. Jego wystawy są zaś przykładem alternatywnej przestrzeni wystawienniczej i polemiką z ideologią przestrzeni galeryjnej. Przypominają to, co Brian O'Doherty nazywa „gestami” działającymi, między innymi w ten sposób, że zapomnieniu ulega wszystko oprócz samej wystawy. Przykładem gestu jest *Miles of String* Duchampa – aranżacja wystawy prac surrealistów w Nowym Jorku w 1942 roku, w przestrzeni której Duchamp rozciągnął sieć ze sznurka niemal uniemożliwiając widzom poruszanie się (O' Doherty, 1986:69–73 oraz rozdział 4 *The Gallery as a Gesture*);



(por. Guzek, 2005: 484). W przypadku Banksy’ego jednak gest jest wyłącznie chwytem, nie ma nic z wrogości i obraźliwości modernistycznych gestów Artauda. Jednak mimo wszystko nie zaliczyłbym go do piętnowanych przez Burgera neoawangardzistów, którzy instytucjonalizują awangardę jako sztukę. Banksy pozostaje poza instytucją, ale jednocześnie powtarza jałowe już chwytawy awangardy. Stało się bowiem tak, że już całe społeczeństwo doszło do miejsc, które pierwsi odkryli dadaiści, *Fontanna* trafiła pod strzechy, a *performance* wszedł do standardowego repertuaru krytycznych praktyk twórczych.

„Tam, gdzie możliwości tworzenia są nieskończone, tam nieskończenie trudne jest nie tylko tworzenie autentyczne, lecz także jego naukowa analiza” pisał Burger. Wyrażał też wątpliwość, czy ów stan dysponowalności wszystkimi tradycjami dopuszcza jeszcze w ogóle teorię estetyczną w takim sensie, w jakim z teoriami estetycznymi spotykamy się od Kanta do Adorna. Konsekwencją przyjęcia takiego stanowiska jest uznanie, że jedynym zasadnym kontekstem dla sztuki staje się rynek, a heurystycznie produktywne analizy powinny skupiać się na uwarunkowaniach instytucjonalnych.

## De-pakując Banksy’ego – utowarowienie twórczości

Przykład Banksy’ego dobrze ilustruje tezę o „zużyciu” się awangardowych gestów twórczych. Bardziej godnym elementem analizy fenomenu twórcy jest zatem jego strategia radzenia sobie ze swoim uwikłaniem jako marki wypromowanej poprzez bunt. Bristolczyk wydaje mi się najciekawszy w momencie, w którym, powtarzając po części gesty Andy’ego Warhola, rozpoczyna grę ze swoim postępującym uwikłaniem instytucjonalnym i ekonomicznym. Wraz ze wzrostem popularności, twórczość Banksy’ego stała się bowiem częścią przemysłu antykapitalistycznego, egzemplifikowanego przez przysłowiowe już gadżety z Che Guevarą. Artysta traktuje siebie jednak jak szkło powiększające, wyolbrzymiające aż po granice absurdu reguły oraz mechanizmy rynku i konsumpcji.

Banksy stawia znak równości pomiędzy sferą sztuki a innymi sferami życia społecznego, pokazując ich ekonomiczno-polityczne uwikłanie – muzeum i supermarket to dla niego przestrzenie z jednego porządku. Rozszerzając przestrzeń obrazu poza jego obramowanie, podrzucając eksponaty do muzeów i płyty Paris Hilton do supermarketów ingeruje w to, co stanowi opakowanie dzieł sztuki (ramy i ściany galerii) oraz opakowanie produktów (sklep). Tym samym poddaje je krytyce w akcie ich „de-pakowania”. Marek Krajewski tak wyjaśnia ten neologizm: „opakowanie czyni widzialnym kontekst odpowiedzialny za jego wynalezienie, multiplikowanie, rozpowszechnianie. De-pakowanie oferuje refleksję na kontekstem, w którym zostały wytworzone” (Krajewski, 2006: 171). A co wylania się po „zdepakowaniu” Banksy’ego?

Banksy, krytykując utowarowienie, stosuje te same strategie, co muzea i galerie nastawione na masową publiczność. Przestrzeń muzealna stała się dziś prawomocnym elementem przemysłu rozrywkowego, a wizyta w muzeum zaczęła należeć do tego samego porządku, co turystyka, robienie zakupów bądź wizyty w parku rozrywki. W przypadku muzeum wiązało się to z zaszczepieniem przeciw „śmiertelnej chorobie modernizmu”, czyli z pominięciem czynnika obecności oraz porzuceniem „niewidzialnego scenariusza” wizyty (jak to było w przypadku *white cube*). Strategią nowego muzeum jest gromadzenie atrakcji przyciągających publiczność – od interaktywnych wystaw po kawiarnię, chwytliwe gadżety w muzealnym sklepie i dobre jedzenie w muzealnej restauracji. Widz stanął w centrum zainteresowania, a wizytę w muzeum zaczęto traktować holistycznie, jako doświadczenie angażujące wszystkie zmysły i całe ciało,

a nie tylko wzrok. Wynalezienie instalacji stało się świetnym chwytem marketingowym, aplikowanym w coraz bardziej spektakularnych megawystawach (*blockbuster*) i atrakcyjnych muzeach (Miller, 2003). Antywystawy Banksy'ego opierają się na tych samych mechanizmach, a on sam stosuje wiele chwytów z zakresu marketingu marki – korzysta nawet z usług agencji public relations JBPR. Na przykład miejsce wystawy *Barely Legal* w Los Angeles było utrzymywane w tajemnicy aż do dnia jej otwarcia. Mimo że magazyn na przedmieściach był bardzo trudny do odnalezienia, na wernisażu pojawiły się takie gwiazdy, jak Keanu Reeves, Jude Law, Angelina Jolie i Brad Pitt – zostali oni jednak zaproszeni przez specjalistów od wizerunku Banksy'ego.

Bardziej oczywistymi przykładami uwikłania Banksy'ego jest jednak rynkowy los jego prac. Mimo że on sam uważa się za artystę ulicznego, a organizowane przez niego wystawy odbywają się w przestrzeniach pozainstytucjonalnych, to ostatnimi laty wyprodukował kopie swoich słynnych prac na płótnie i papierze, tak żeby można było je wieszać na ścianach. Lazarides zaś utrzymuje dobry kontakt z domem aukcyjnym Sotheby's poświadczając autentyczność sprzedawanych tam prac Banksy'ego i pośrednicząc tym samym w przepływie kapitału pomiędzy nim a rynkiem. Począwszy od 2006 roku zauważalny jest prawdziwy boom popularności. Jedną z najbardziej prestiżowych galerii komercyjnych Andipa Gallery postanowiła w kwietniu 2007 roku otworzyć wystawę z pracami Banksy'ego, poszukując sposobu na przebicie sukcesu, jaki odniosła prezentując prace Damiena Hirsta (na początku 2008 roku odbyła się tam kolejna wystawa prac Bristolczyka). Ciekawe jest, że przedstawiciele Andippy postanowili wpisać Banksy'ego w tradycyjny kontekst instytucji sztuki – przyjęli zasadę „No street art policy” kupując i wystawiając na sprzedaż wyłącznie sygnowane płótna i grafiki. Z drugiej strony – Banksy systematycznie odrzuca propozycje Nike i innych korporacji, by zrobić dla nich reklamę.

## Banksy – ironista?

Nie jest to zatem krytyka „czysta” i niewikłania, skoro sposób jej formułowania nie odbiega od tego, który właściwy jest temu, co kwestionowane. Strategię Banksy'ego można jednak traktować jako strategię przewrotną (subwersywną), wykorzystującą mechanizmy marketingowe mające przyciągnąć widzów, zwłaszcza tych niezwiązanych na co dzień ze światem sztuki, i media w celu zakomunikowania treści krytycznych. Artysta demonstruje swoje uwikłanie i konieczność przestrzegania reguł gry neoliberalnej rzeczywistości. Przestrzega ich, jednocześnie biorąc je w nawias. A roztwór pozwala mu na poszerzenie marginesu krytycyzmu. Jest produktem, marką, którą się zarządza (ostatnio wydano przewodnik śladami Banksy'ego po Londynie, Bull, 2007), podchodzi jednak ironicznie do tego produktu cały czas kwestionując swoją autentyczność. Inaczej niż na przykład marka jeansów, która zupełnie poważnie komunikuje wartości związane z niezależnością.

Co ciekawe, funkcję krytyczną najlepiej realizują prace *street artowe*. Wprawdzie nawet one nie są w stanie uniknąć utowarowienia, ale w ich przypadku w najbardziej wyrazisty sposób ukazują się paradoksy tego procesu. Na przykład w styczniu 2008 roku właściciel ściany, na której Banksy namalował jedno ze swoich graffiti, sprzedał je na aukcji internetowej eBay za 200 tys. funtów, z tym że nabywca musi na własny koszt je z tej ściany usunąć. Bardziej nawet spektakularny przykład dotyczy jednego z wczesnych murali Banksy'ego nienoszących jeszcze znamion indywidualnego, autorskiego stylu. Malowidło ścienne zostało wystawione na aukcji internetowej z ceną minimalną w wysokości 400 tys. dolarów – dom, na którego ścianie namalowane było dzieło nabywca, jak zachwalał sprzedający, otrzyma za darmo. W 2006 roku

druk z okładką albumu zespołu Biur autorstwa Banksy'ego sprzedał się za 30 tys. funtów. Pół roku później inny egzemplarz z tej samej serii osiągnął już cenę 300 tys. funtów. Z kolei jeden z druków z Kate Moss w 2005 roku kosztował 3 tys. dolarów, w październiku 2006 roku osiągnął już jednak cenę 17 tys., a w grudniu tego samego roku 60 tys. dolarów.

Prace Banksy'ego sprzedawane są w domach aukcyjnych, galeriach i na aukcjach internetowych za astronomiczne kwoty. Jednocześnie jednak w internetowej galerii *Pictures on Walls* limitowane edycje jego druków sprzedawane są poniżej 150 dolarów za sztukę ([www.picture-sonwalls.com](http://www.picture-sonwalls.com)). Jak to ujął Nick Walker w rozmowie z dziennikarzem: „Kiedy sprzedajemy prace poniżej ich prawdziwej wartości rynkowej, to robimy to na żądanie artysty, a nie dlatego, że jesteśmy głupi” (Collins, 2008). Z kolei w „sklepie” na swojej stronie internetowej Banksy oferuje do ściągnięcia swoje prace w dużej rozdzielczości zupełnie za darmo, co przypomina takie działania, jak założenie przez berlińskich dadaistów agencji reklamowej czy agencji turystycznej „Wycieczki Dada”, które nigdy nie zyskały żadnego znaczenia (Elger, 2005:18). To jest jego sposób na oskarżenia o cynizm.

„Zostałem nazwany sprzedawczykiem (*sellout*), ale ja przecież rozdaje tysiące swoich prac. Ile więcej chcecie? (...) Myślę, że było mi prościej w podziemiu – i byłem w tym dobry. Pieniądze, które dają mi dzisiaj moje prace powodują, że czuję się trochę nieswojo. Ale to łatwo rozwiązać – przestajesz jęczeć i wszystko rozdajesz. Myślę, że nie da się robić sztuki o biedzie na świecie, a potem wypakowywać sobie gacie forszą – jak dla mnie to zbyt gruba ironia. (...) Uwielbiam sposób, w jaki kapitalizm znajduje dla każdego miejsce – nawet dla jego wrogów. Przemysł niezgody (*discontent industry*) zdecydowanie przeżywa swój rozkwit. Spójrzcie na Michaela Moore'a (*I mean, how many cakes does Michael Moore get through?*)” (Collins, 2008).

Banksy, zinterpretowany w kategoriach ironii i subwersji, mieściłby się więc w kręgu twórców *avant-popowych* czy też banalistycznych, którzy adaptują w swoich praktykach techniki marketingowe i elementy popkultury do promowania siebie jako produktu. To jedyny sposób na stworzenie alternatywy dla postępującego utowarowienia, skoro w sztuce współczesnej „na tradycyjne rozróżnienie między tym, co »wysokie« a co »niskie« nakłada się podział: centralne-peryferijne. W rezultacie od dzieł sztuki żąda się zarówno wartości artystyczno-poznawczych, jak i medialności oraz popularności” (Sajkiewicz, 219–220). Przewycięzenie tej aporii jest w przypadku Banksy'ego problemem kluczowym.

## ***This revolution is for display purposes only***

Jeden z szalbonów Banksy'ego przedstawia *punka* ze skrzydłami anioła. Obok widnieje napis *sprayem*: „This revolution is for display purposes only” (co można przetłumaczyć jako „ta rewolucja to atrapa”). Podejmując krytykę instytucji sztuki, Banksy wkroczył na ścieżkę, na której poległo już wielu. Jego akcje w coraz mniejszym stopniu mają charakter partyzancki i mogą stanowić kolejny przykład „zinstytucjonalizowania krytyki” (nie: „instytucji krytyki”).

Można jednak uznać, jak w zaproponowanej przeze mnie interpretacji, że przykład Bristolczyka wskazuje na możliwość wykonywania praktyk przypominających sztukę poza instytucjami sztuki. Jest tak w przypadku *urban artu*, który, pozostając w znacznej części poza światem sztuki, stosuje awangardową wyobraźnię podczas miejskich akcji artystycznych (Biskupski, 2008b). W tym sensie można go uznać za część sztuki publicznej jako praktyki dążącej do wyj-

ścia poza instytucje i bezpośredniego przekształcania rzeczywistości. Jak udowadnia Marek Krajewski, konsekwencją postulatów sztuki publicznej jest przemienienie się w nie-sztukę. Bristolczyk, wnikając w oficjalne struktury, jest tu przypadkiem granicznym.

Przykład Banksy'ego pokazuje również, że chociaż możliwe jest działanie poza instytucjami sztuki, to niemożliwa jest ucieczka przed rynkiem. Awangardyści stali się częścią „spektaklu” miasta. Sztuka publiczna, na przekór szczytnym założeniom, podlega licznym uwikłaniom. Krajewski zauważa, że być może głównym zadaniem sztuki publicznej nie jest nawet tworzenie przestrzeni publicznych, ale raczej działanie w imię ich urzeczywistnienia. Być może nie jest ona w stanie działać dużo więcej niż wskazywanie, że przestrzeń publiczna jest zagrożona. Działalność Banksy'ego pokazuje, że sztuka publiczna zamiast wytwarzać przestrzeń tego, co wspólne społeczeństwu, staje się raczej wskaźnikiem tego, co znajduje się na pierwszym miejscu w kolejce do sprywatyzowania. Dobrze ilustruje to cytowana przez Krajewskiego wypowiedź Patricii Philips, która stwierdziła, że kategoria przestrzeni publiczna jest dziś eufemizmem stosowanym jako określenie terenów, których jeszcze nie udało się komercyjnie zagospodarować (Krajewski, 2005: 65).

Tworząc szablon „This revolution is for display purposes only” Banksy trafnie skomentował własne uwikłanie. Wszak figura błazna, z jaką zdaje się utożsamiać Bristolczyk, ma zawsze charakter ambiwalentny: z jednej strony pozycja taka pozwala na wyrażenie każdej niewygodnej prawdy, z drugiej błazen zawsze jest czymś błaznem i jako taki nie może istnieć bez pobłażliwej opieki swojego pana. W ten sposób Banksy stał się częścią świetnie prosperującego przemysłu kontrkulturowego, który katalizuje i funkcjonalizuje wszelkie niezadowolone społeczne. Tak więc gry z instytucjami sztuki i ironiczne podejście artysty do rynku coraz bardziej przypominają raczej bezsilną szarpaninę. Czas pokaże, czy Banksy ulegnie presji, czy też może na znak protestu, jak Marcel Duchamp, resztę życia poświęci grze w szachy.

## BIBLIOGRAFIA

- Banksy (2005) *Wall and Piece*, London [brak paginacji].
- Banksy (2002). *Existencilism* [brak paginacji].
- Banksy (2001). *Banging Your Head Against A Brick Wall*.
- Bourdieu, P. (2005). *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*, Warszawa: SCHOLAR.
- Biskupski, Ł. (2008a). *Graffiti i street art: na pograniczu sztuki publicznej i ruchu alternatywnego*, „Przełąd Kulturoznawczy”, 4.
- Biskupski, Ł. (2008b). Alternatywne praktyki artystyczne w przestrzeni miejskiej: graffiti, urban art i wandalizm, [w:] A. Kisielewski (red.). *Artystów gry z kulturą*, Białystok (w druku).
- Buli, M. (2007). *Banksy Locations and Tours: A Collection of Graffiti Locations and Photographs in London*, London.
- Burger, P. (2006). *Teoria Awangardy*, Kraków: Universitas.
- Collins, L. (2008). *Banksy Was Here. The Invisible Man of Graffiti Art*, „New Yorker” <[www.newyorker.com/reporting/2007/05/14/070514fa\\_fact\\_collins](http://www.newyorker.com/reporting/2007/05/14/070514fa_fact_collins)> (22.04.2008).
- O'Doherty, B. (1986). *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Berkley-Los Angeles-London.
- O'Doherty, B. (2005). Uwagi o przestrzeni galerii, [w:] M. Popczyk (red.). *Muzeum Sztuki. Antologia*. Kraków: Universitas.
- Deutsche, R. (2002). *Agorafobia*, „Artium Quaestiones XIII”, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Dziamski, G. (2008). Radykalizacja demokracji: sztuka w sferze publicznej, [w:] D. Kochanowicz i M. Skrzeczowski (red.). *Praktyki artystyczne w przestrzeni publicznej: między estetyzacją a emancypacją*. Wrocław.

- Elger, D. (2005). *Dadaizm*, Kolonia.
- Fraser, A. (2005). *From the Institutional Critique to the Critique of the Institutions*, „Artforum” 9.
- Guzek, Ł. (2005). *Od white cube do alternative space*, [w:] *Muzeum Sztuki. Antologia...*.
- Ivain, G. (1958). *Formuła Nowego Miasta*, „IS”, 1, cyt. za: Gray Ch. (1997). *Krótki kurs historii Międzynarodówki Sytuacjonistycznej*, „Lewą nogą”, 9.
- Klein, N. (2001). *No Logo*, London: Harper Collins.
- Klejsa, K. (2008). *Filmowe oblicza kontestacji*. Warszawa: TRIO.
- Krajewski, M. (2005). *Co to jest sztuka publiczna?*, „Kultura Współczesna”, 1.
- Krajewski, M. (2006). *Opakowanie – fasada przedmiotu*, „Kultura Współczesna”, 3.
- Manco, T. (2002). *Stencil Grafitti*, London.
- Miller, J. (2003). *The Show You Love to Hate*, [w:] R. Greenberg, B.W. Ferguson i S. Nairne (red.). *Thinking about Exhibitions*, London: Routledge.
- Newhouse, V. (2006). *W stronę nowego muzeum*, [w:] M. Popczyk (red.). *Muzeum Sztuki. Od Luwru do Bilbao*, Katowice.
- Nairne, S. (2003). *The Institutionalization of Dissent*, [w:] *Thinking about Exhibitions*. London: Routledge.
- Sajkiewicz, V. (2006). *Sztuka konsumpcyjna? Od transawangardy do banalizmu*, [w:] Bieszczad L. (red.). *Wiek awangardy*. Kraków: Universitas.

---

**Łukasz Biskupski**, student kulturoznawstwa na Uniwersytecie Łódzkim (specjalizacja filmoznawstwo i wiedza o mediach), członek „Collegium Invisibile”. Współzałożyciel Łódzkiego Stowarzyszenia Inicjatyw Miejskich TOPOGRAFIE ([www.topografie.pl](http://www.topografie.pl)). Interesuje się szeroko pojętą kulturą miasta. Przygotowuje pracę magisterską „Kino w kulturze popularnej Łodzi przełomu XIX i XX wieku”.