

Perła w koronie. Rzecz o Banksy'm

Imperium Brytyjskie przeżywało swoje największe momenty chwały w czasie, gdy kontynentalna Europa pogrążona była w chaosie przeróżnych rewolucji ludowych, mocarstwowych wojen i okresie ekonomicznej i ideowej destabilizacji w przededniu wielkiej wojny narodów. Korona brytyjska dbała jednak aby imperialny twór, „nad którym nigdy nie zachodziło słońce”, funkcjonował sprawnie i efektywnie pomnażał zainwestowany weń kapitał tak finansowy, jak i kulturowy. Symboliczne wyrazy kolonialnej dominacji kultury brytyjskiej przeniknęły głęboko w te zakątki świata, w których wpływy korony były widoczne w sposób ewidentny, oraz te, w których obecność namiestników królowej Wiktorii była mniej oczywista. Niemniej brytyjski model myślenia o świecie stał się na długi czas jednym z ważniejszych elementów zachodniego paradygmatu cywilizacyjnego, który niesiony wraz z poszerzającym się w zawrotnym tempie obszarem faktycznej dominacji politycznej Zachodu utrwalił na długie lata przeświadczenie o niezmienności Pax Britannica. Tak skonstruowany światowy ład niósł ze sobą na równi dobrodziejstwa rewolucji przemysłowej, jak i konflikty społeczne narastające wraz ze strukturalnym rozwarstwieniem widocznym pomiędzy burżuazją a klasą robotniczą. Wielka Brytania przełomu XIX i XX w. była miejscem, w którym skupiało się zainteresowanie świata. Wyniki londyńskiej giełdy często decydowały o losach sporej części mieszkańców Starego Kontynentu i kolonialnych dominiów, a tam gdzie brzmiał język angielski sięgać miała granica cywilizacji zachodniej.

Bez wątpienia największą perłą w brytyjskiej koronie były w tamtych latach Indie. Brytyjskie zainteresowanie Orientem przejawiało się nie tylko w partykularnych działaniach politycznych w Azji, lecz także w trudnej do wytłumaczenia fascynacji orientalną estetyką i motywami kulturowymi. Brytyjskie i europejskie dziewiętnastowieczne malarstwo, architektura i literatura szybko podchwyciły wątki związane ze Wschodem interpretowane jako kwintesencją egzotyki. Pod koniec XIX w. Indie przyciągały swym magnetycznym urokiem wszelkiej maści awanturników, artystów, czy też ludzi żądnych sławy i kariery. Rudyard Kipling, uchwycił w swych powieściach idealnie *Zeitgeist* tej pełnej specyficznego entuzjazmu epoki. Jego „Kim” ukazuje w plastyczny sposób jak ówczesni Brytyjczycy realizowali swoją wizję zasady „dziel i rządź”. Poprzez nierzadko autorytarne rządy bezpośrednie i związane z

nimi struktury administracyjne starano się ustanowić w Indiach nowy porządek, który oparty był na przeświadczeniu, iż możliwym jest zbudowanie od podstaw wyidealizowanego społeczeństwa stanowiącego odbicie społeczeństwa brytyjskiego, jednak pozbawionego historycznych uwarunkowań. Obraz tego społeczeństwa odzwierciedlony został nie tylko w „Kimie” Kiplinga, lecz także sporej części ówczesnej sztuki i literatury. Orient wydawał się być wszechobecny, zarówno poprzez wątki dalekowschodnie, jak i intensywne zainteresowanie Egiptem. Starożytne kultury Wschodu dostarczały nie tylko inspiracji estetycznych, ale także sugerowały, iż skostniała brytyjska obyczajowość może zyskać nowego rozpędu dzięki inkorporowaniu wschodniej egzotyki. Sztywna struktura społeczeństwa brytyjskiego przełomu XIX i XX w. po raz pierwszy poddana została swoistej kontestacji ze strony nowego pokolenia intelektualistów, ludzi sztuki i nieprzeciętnych indywidualności świata kultury, takich jak Artur Conan Doyle, czy Oskar Wilde. Tym samym wspomniana fascynacja Orientem stała się immanentną częścią brytyjskiej kultury tego okresu, zarówno pod względem ideowym, jak i poprzez obecność wątków orientalnych w przestrzeni publicznej (głównie w stylach architektonicznych). Szacowne brytyjskie instytucje kulturalne, jak np. *British Museum* szybko podchwyciły nową modę. Londyńskie muzea i galerie zaczęły zapelniać się eksponatami, które w ten czy inny sposób z konieczności musiały nawiązywać do intelektualnego popytu na Orient. Popularność tego zjawiska przerastała najśmielsze oczekiwania. W każdym szanującym się londyńskim domu *high society* znaleźć można było przedmioty i nawiązania do kultur Wschodu.

Zaznaczyć jednak trzeba w tym miejscu, iż ówczesna moda na Orient dotyczyła jednak względnie wąskiego wycinka społeczeństwa brytyjskiego stojącego u progu nowoczesności. Szerokie masy społeczne, pozbawione bezpośredniego wpływu na kształt głównego nurtu kultury brytyjskiej, nie tyle szukały kulturalnych inspiracji, co same tworzyły specyficzną jakościowo i niezależną wobec *upper class* kulturę, która później stać miała się zaczątkiem współczesnej kultury popularnej. Równocześnie z brytyjskim orientalizmem późnej ery wiktoriańskiej rozwijała się kultura robotnicza, stanowiąca swoiste odwrócenie idei stojących za życiowymi strategiami brytyjskiej burżuazji i arystokracji. Widoczne już w drugiej połowie XIX w. w Wielkiej Brytanii rozwarstwienie interesów poszczególnych warstw społecznych zyskało w latach następnych swoje odzwierciedlenie również w zjawiskach natury kulturowej. Odmienność obyczajowości klasy robotniczej i zamożnej klasy średniej i wyższej była w niektórych przypadkach radykalnie podkreślana w społecznej praktyce i komunikacji. Widoczne wśród przedstawicieli niższych warstw brytyjskiego społeczeństwa poczucie wykluczenia z głównego nurtu życia stanowiło zaś istotny element społecznego dyskursu w Wiel-

kiej Brytanii od początku XX w. Konsekwencją tych tarć było wyłonienie się zjawiska kultury masowej, która zdaniem wielu badaczy ukształtowała w istotnym względzie dzisiejszą kulturę popularną. Estetyczne preferencje angielskiej klasy robotniczej w oczywisty sposób kontestowały kulturę wyższą brytyjskiej socjety, choć najczęściej był to nieintencjonalny wyraz społecznego niezadowolenia z zajmowanej w strukturze pozycji.

Procesy zachodzące w XX w. w Wielkiej Brytanii dotykały na płaszczyźnie społecznej w dużej mierze istniejącą strukturę społeczną. Durkheimowskie twierdzenie dotyczące przejawiania się tejże struktury w we wszelkich fenomenach ludzkiego życia wydaje się na tym etapie znajdować swoje potwierdzenie. Niemniej wraz z epoką nowoczesności procesy modernizacyjne dotknęły także problem strukturalnego zróżnicowania grup społecznych w Zjednoczonym Królestwie. Cezura II wojny światowej stanowi w tym względzie jedną z najważniejszych składowych dyskusji na temat obecnego kształtu brytyjskiej kultury popularnej. Powojenny Londyn stał się bowiem miejscem, w którym obserwować mogliśmy gwałtownie zachodzące przemiany społeczno-kulturowe, nie bez znaczenia dla całości tak sztywno osadzonego brytyjskiego systemu wartości, jak i sporej części zachodniego paradygmatu cywilizacyjnego. Brytyjska scena młodzieżowa na początku lat 50-tych XX w., obok silnie upolitycznionej w tamtych latach młodzieży francuskiej, nie tylko doskonale wpisywała się w rodzący się nurt kontr-kultury, lecz również twórczo nań wpływała poprzez nowe nurty muzyczne, sztuki plastyczne, literaturę, film, czy też modę. De facto tzw. „angielski styl” był jednym z bardziej popularnych, czerpiąc zarówno z tradycji, jak i stawiając nowe wyzwania estetyczne i kreując nowe konceptualne formy dalekie od przyjętych standardów.

Lata sześćdziesiąte to w Wielkiej Brytanii okres zarówno szybkiego ekonomicznego wzrostu, jak i kontestacji zastanego porządku społecznego. Szeroko zakrojone projekty społeczne zmieniały w błyskawicznym tempie na równi brytyjski krajobraz, jak i umysłowość nowego pokolenia. Nowego znaczenia nabrały stare symbole, którym przypisywano świeże odniesienia przedmiotowe. Londyn miał stać się miastem, które żyło w takt nowego rytmu wyznaczanego z jednej strony przez ideały hipisowskie, z drugiej przez specyficznie brytyjski kontekst otaczający ówczesne procesy zmiany. „Swingujący Londyn” (ang. *Swinging London*), jak wówczas określano atmosferę miasta, był prawdziwą Mekką dla różnego rodzaju artystycznych osobistości, medialnych celebrytów i ludzi spragnionych wielkomiejskiej sławy. Sam termin „swingujący Londyn” upowszechnił się głównie za sprawą brytyjskich mediów, poszukujący chwytliwego frazesu mogącego uchwycić naturę londyńskiej atmosfery lat 60-tych XX w. Londyn, obok Liverpoolu, posiadał wszystkie atrybuty tego, co mieściło się w ramach pojęcia „cool”, którego zakres odniesień pojęciowych poszerzał się wówczas propor-

cjonalnie do liczby młodzieżowych zespołów muzycznych, znanych postaci brytyjskich mediów jak np. modelka Twiggy, czy też głośnych przedstawicieli brytyjskiej sceny artystycznej, jak np. malarzy Petera Blake'a, Davida Hockneya, lub Victora Pasmora. The Beatles, Rolling Stones, The Who i wiele innych zespołów muzycznych nadawało bezsprzecznie ton londyńskiemu zgiełkowi a obrazy brytyjskiego pop-artu określały w dużym stopniu estetyczne granice. Witalność miasta została doskonale uchwycona przez włoskiego reżysera Michelangelo Antonioniego w filmie „Powiększenie” – jednym z najbardziej reprezentatywnych dla lat 1960-tych obrazie filmowym. W filmie tym widzimy skondensowaną reprezentację ideałów angielskiego pokolenia epoki Mini Coopera, londyńskich klubów i subkultury Mods'ów. Jednakże wymowa filmu nie pozostawia wątpliwości, co do miejsca jednostki w tak przenikniętym przez kulturowe symbole świecie. W końcowej scenie filmu główny bohater poddaje się roztańczonemu tłumowi młodych ludzi zaniechując próby wyjścia poza przyjętą konwencję. Uwewnętrznia on ostatecznie to, co jeszcze niedawno Hegemoniczne panowanie popkulturowych imperatywów, jak wskazuje John Fiske, toleruje bowiem jedynie te ruchy kontestacyjne, które swym buntem wpisują się w hasła pokoleniowego zrywu. Pod względem systemowym nie są one jednak tendencją odśrodkową, lecz czynnikiem konsolidującym i integrującym pop-społeczności. Generacyjna zmiana nie posiadała zatem głębokich konsekwencji społecznych, przynajmniej jeśli chodzi o strukturalne uporządkowanie brytyjskiej kultury. Nadal obserwować mogliśmy przenikanie treści i wątków kulturowych pomiędzy silnie zhierarchizowanymi klasami brytyjskiego społeczeństwa, tym razem jednak mobilność ta nie napotykała barier instytucjonalnych. Co więcej, angielska *high society* nierzadko szczyliła się kontaktami ze światkiem nowej brytyjskiej sceny muzycznej, artystycznej i nowymi telewizyjnymi celebrytami.

Jak już zaznaczyłem kultura popularna w Wielkiej Brytanii lat 60-tych kształtowała postawy młodzieży nie tylko poprzez hasła kontestacji, lecz również dzięki wpływ nowych form estetycznych. Tradycyjna brytyjska sztuka bazowała na figuratywnych przedstawieniach rzeczywistości. Nie dziwi zatem fakt, że obrazy takich artystów jak Francis Bacon, budziły kontrowersje i zamieszanie w świecie sztuki na Wyspach. Jednak, o ile obrazy Bacona, były interpretowane jako wyraz nonkonformistycznego procesu kreacji artystycznej, to jego i jemu podobne nurty malarstwa brytyjskiego wyraźnie nawiązywały, choć poprzez inwersję, do takich autorów jak Edward Turner i do XIX-wiecznej tradycji malarskiej. Popularność Bacona przekładała się także na sukces finansowy i zapewniła mu poczesne miejsce tak w historii sztuki, jak i wśród brytyjskiego establishmentu. Ten rodzaj istotnego związku brytyjskiego świata sztuki i partykularnych uwarunkowań społecznych widoczny miał być przez następane

dekady. Nie był on wprawdzie przynależny tylko i wyłącznie specyfice brytyjskiej, czy angielskiej, lecz jednak to właśnie tam zyskał w ostatnich latach szczególny wyraz. Adaptowanie ideologii protestu i nonkonformizmu przez instytucje symbolizujące dokładne przeciwieństwo tych postaw stało się typowym mechanizmem społecznego przetrwania tych nurtów sztuki, które podważały zastany porządek.

Z początkiem lat 90-tych XX w. brytyjski styl był już tylko wspomnieniem. Powszechnie wśród młodzieży poczucie jałowości kultury popularnej okresu post-taczeryzmu przekładało się na język kulturowych i estetycznych odniesień obecnych w mediach. Kultura rave i tzw. nowa scena taneczna zdobywała w Wielkiej Brytanii coraz większą popularność. Transowe rytmy muzyki elektronicznej nie niosły ze sobą żadnego postulatu, nie były naznaczone politycznie i nie żądały niczego poza jednym – niekończącym się hedonistycznym tanecznym transem. Równocześnie z rozwojem sceny rave i politycznymi przetasowaniami brytyjska muzyka pop doznała nagłego ożywienia. Zawrotną karierę w mediach zaczął robić termin „Cool Britannia”, stanowiący oczywistą parafrazę patriotycznej pieśni „Rule Britannia”. Odświeżenie wizerunku kraju oznaczać miało jego odmłodzenie, także w sensie politycznym. Rząd Tony’ego Blaira, który zastąpił gabinet Margaret Thatcher, uosabiać miał nową brytyjską ekstrawagancję. Sam termin swoją etymologię wywodzi jeszcze z lat sześćdziesiątych, kiedy to pojawił się w piosence zespołu *Bonzo Dog Doo Dah*. Inne źródła podają, że termin ten został zapożyczony od gatunku popularnych lodów marki *Ben & Jerry’s* mających jakoby symbolizować brytyjski smak. Hasło zostało szybko zaadoptowane przez media i upowszechniło się, m.in. poprzez zamieszczenie go na okładce magazynu *Newsweek*. Uważnym obserwatorom nie umknęło oczywiście spostrzeżenie, że fraza „Cool Britannia” odwoływała się także do popularności terminu „swingujący Londyn” i rozumiane było jako niewybredny pastisz tego drugiego. W połowie lat 1990-tych na dobre jednak zagościł on w przestrzeni publicznej i medialnej, również dzięki przypisaniu pewnego wycinka brytyjskiej sceny muzycznej, nazywanej zbiorczo brit-popem, temu fenomenowi. Do brit-popu z tego nurtu zaliczyć możemy takie zespoły jak Oasis, Blur, Elastica, Pulp, The Verve, i kilka innych. Na fali popularności tego terminu w kilka lat później widoczne stały się próby przeniesienia znaczeniowego w kontekst lokalny poszczególnych krajów *Commonwealthu* (*Cool Cymru*, *Cool Caledonia*). Pożegnanie z tym pojęciem nastąpiło wraz z odejściem ze stanowiska lajburzystowskiego premiera Tony’ego Blaira, jednoznacznie identyfikowanego z tym terminem.

Brytyjska scena artystyczna w tym czasie również pozostawała w pewnym zastoju, pomimo pojawienia się ważnych inicjatyw, takich jak otwarcie Tate Gallery i stworzenie całkowicie od podstaw artystycznej enklawy w okolicy londyńskich doków. Londyński i brytyj-

ski światek artystyczny nadal jednak poszukiwał swojej tożsamości. Formalne eksperymenty i operowanie szokiem, jak w przypadku sztuk teatralnych Sary Kane, na dłuższą metę wydawało się być jedynie wtórnym przerabianiem sprawdzonych motywów. W pewnej opozycji do sceny londyńskiej w niedalekim Bristolu rozwinęła się grupa artystów i muzyków proponujących nieco odmienne spojrzenie na kształt kultury popularnej w kraju. Takie zespoły jak Portishead, Massive Attack czy artysta znany jako Tricky wyznaczyły pod koniec lat 1990-tych ramy kierunku muzycznego zwanego trip-hopem. Nurt ten łączył techniki wokalne przynależne muzyce hiphopowej z niebanalnym przesłaniem, niedkeidy szokującym artystycznym entourage i uniwersalistyczną wymową treści piosenek dotyczących nie rozterek pokoleniowych, lecz na przemian problemów codzienności i ważnych kwestii życiowych. Wraz z trip-hopem zauważalny stał się również gwałtowny rozwój sztuki graffiti w Bristolu. Na ulicach miasta zaczęły pojawiać się rysunki i murale, lecz swoistym novum było zastosowanie techniki szablonowej. Technika ta polegająca na tworzeniu względnie prostych formalnie obrazów zadziwiała mieszkańców miasta celnymi obserwacjami o charakterze społecznym i politycznym. Inspiracją dla bristolskich artystów była sztuka nowojorska, która w równie bezkompromisowy sposób nawiązywała dialog artystyczny z przestrzenią publiczną.

Jednymi z najciekawszych dzieł graffiti i szablonów były prace sygnowane tajemniczym pseudonimem Banksy. Jak się szybko okazało prace Banksy'ego zyskały sobie status kultowych wśród bristolskiej młodzieży. Tego entuzjazmu nie podzielała jednak część mieszkańców miasta, którzy zarzucali Banksy'emu zwykły wandalizm. Pomimo rosnącej popularności artysty i jego dzieł usłyszeć można było głosy wskazujące, iż wzrost zainteresowania ulicznymi pracami Banksy'ego posiada bezpośrednie konsekwencje ekonomiczne dla okolicznej ludności. Na adres poczty elektronicznej Banksy'ego trafił bowiem list o następującej treści sygnowany imieniem Daniel:

„Nie wiem wprawdzie kim jesteś, lub ilu was tak właściwie jest, lecz piszę do Pana z prośbą aby zaprzestał Pan malować w miejscach gdzie mieszkamy. (...) Mój brat i ja urodziliśmy się tutaj i żyjemy w tym miejscu od dawna, ale ostatnimi czasy sprowadza się tu tylu yuppies i studentów, że żadnego z nas nie stać już na wykupienie domu, w którym dorastaliśmy. Pańskie graffiti jest bez wątpienia częścią tego, co sprawia, że ci frajerzy myślą, że nasza dzielnica jest 'w porzo'. Najwyraźniej nie pochodzi Pan stąd, a po tym jak wywindował Pan ceny naszych domów zapewne również Pan by się stąd wyprowadził. Niech zrobi Pan nam przysługę i maluje te swoje rzeczy gdzieś indziej, chociażby w Brixton”¹.

¹ Banksy. *Wall and Piece*, London 2006, s. 130.

Trudno jednak było wskazać winnego. Starannie konstruowana w mediach tajemniczość i anonimowość tego artysty stała się legendarna². Co jakiś czas wprowadzie w prasie brytyjskiej ukazywały się informacje na temat odszyfrowania tożsamości artysty, niemniej szybko okazywało się, że był to jedynie przemyślany sabotaż informacyjny ze strony jego samego. Media stały się także częścią jego artystycznego *entourage*. Jak podaje gazeta *Daily Mail* najbardziej prawdopodobne źródła wskazują, że artysta ukrywający się pod pseudonimem Banksy naprawdę nazywa się Robert (lub też Robin albo Robden) Gunningham, inne wersja mówi o Robinie Banksie. Oczywiście jest, że Banksy doskonale zdaje sobie sprawę z roli jaką media odgrywają współcześnie w procesie kreacji artystycznej, zwłaszcza tej, która wchodzi w pole dyskursu społecznego, polityki i dialogu z konwencją i tradycjami kulturowymi. Najślawniejszym przykładem tego ostatniego podejścia jest malarska parafraza słynnego obrazu Edwarda Hoppera *Nighthawks*. W wersji Banksy'ego znajdujemy, wydawałoby się, wszystkie znajome z oryginału elementy. Jednakże po bliższym przyjrzeniu się kompozycji obrazu widzimy wyraźnie, iż zamiast osoby patrzącej przez okno na osoby siedzące w środku nocnego lokalu znajdujemy archetypiczne przedstawienie brytyjskiego przedstawiciela klasy robotniczej rzucającego cegłą w okno. Zaznaczony w tej pracy problem degradacji kultury dla większości dzisiejszych Brytyjczyków jest nad wyraz jasny. Postać z obrazu identyfikować możemy ze zjawiskiem masowej turystyki uprawianej przez wielu Brytyjczyków z niższych warstw społecznych, która daleka jest od standardów obyczajowości przyjętych na Wyspach. Symboliczny wandalizm ukazany na obrazie jest wandalizmem rzeczywistym, jednakże nie dokonany przez samego autora, lecz widza ignorującego znaczenie parafrazowanego oryginału Hoppera. Intelktualna pustka brytyjskiej rzeczywistości jest zatem wypełniana przez masowe gusta.

Przedstawiony powyżej zamysł konceptualny współtworzy jeden z ważniejszych nurtów w twórczości Banksy'ego. Nie obce jest mu także posługiwanie się czarnym, ale jednocześnie niesłychanie trafnym, humorem. Aby zrealizować ten zamysł Banksy nierzadko posuwa się do artystycznej prowokacji, będącej równocześnie zabawnym performancem. I tak na przykład w latach 2004-2005 podrzucał on kopie klasycznych obrazów w znanych europejskich i amerykańskich muzeach. Jednakże jego wersje obrazów posiadały element istotnie różniący się od oryginału. Kopia Mony Lizy podrzucona w 2004 r. w paryskim Luwrze w wydaniu Banksy'ego zamiast twarzy posiadała znak powszechnie rozpoznawany jako tzw. *smiley*. Inna prowokacja w roku 2005 w Muzeum Brooklyńskim była nieco bardziej subtel-

² Collins Laureen, *Banksy was here. The invisible man of graffiti art*, [w:] *The New Yorker*, 14.05.2007.

niejsza. Przedstawiona na obrazie postać typowego XVIII-wiecznego angielskiego szlachcica otoczona została znakami współczesnego grafitti, a sam szlachcic dzierżył w dłoni puszkę farby w sprayu. Co ciekawe praca ta została zdjęta dopiero po 8 dniach, kiedy to personel muzeum zauważył obraz nie będący częścią wystawy. Nikt ze zwiedzających nie rozpoznał falsyfikatu uznając go za autentyczny element kompozycji muzealnej. Podobnych przykładów można mnożyć, nie wspominając już o słynnym falsyfikacie artefaktu archeologicznego, który w wydaniu Banksy'ego przedstawiał zbieracza-łowcę polującego z wózkiem sklepowym na bizona, który, jak informowała odpowiednia notka pod spodem, stanowił „(...) doskonale zachowany przykład sztuki prymitywnej datowanej na erę post-katatoniczną, (...) autorstwa artysty znanego jako Banxymus Maximus (...), którego większość dzieł została zniszczona przez zawistnych urzędników miejskich, którzy nie są w stanie rozpoznać artystycznej istoty i historycznej wartości gryzmoła po ścianach”³. Dowcipna uwaga przemyciona przez Banksy'ego w tym krótkim tekście jest w gruncie rzeczy jednak związana z wyrażanym przez niego głębokim przekonaniem nieadekwatności rozwiązań systemowych stosowanych przez instytucje państwowe, względem żywej tkanki miejskiego życia.

Teza ta znajduje oparcie w krytyce polityki władz miejskich wielu miast brytyjskich względem wszelkiego rodzaju form wandalizmu, w tym grafitti. Tzw. teoria „wybitych okien” zdaniem Banksy'ego najwyraźniej zawiodła na całej linii, a jej praktyczne aplikacje stanowią jedynie kolejny krok w dehumanizacji miejskiej przestrzeni. Teoria ta, będąca modelem teoretycznym z zakresu kryminologii, została przedstawiona przez Jamesa Q. Wilsona i George'a L. Killinga w roku 1982 w słynnym artykule „Broken Windows”. Zgodnie z tą teorią stałe monitorowanie przestrzeni miejskiej w celu zapobieżenia aktom wandalizmu ma także na celu zminimalizowanie możliwości rozprzestrzeniania się społecznego nieporządku i występowania poważniejszych przestępstw. Czynnikiem mającym zapobiegać tym zjawiskom ma być zdaniem Wilsona i Killinga wpływ norm społecznych i postaw konformistycznych, obecność mechanizmów monitorowania i sygnalizowania działań niezgodnych z prawem, a także społeczna świadomość nieuchronności sankcji związanych z popełnieniem wykroczenia lub przestępstwa. Teoria ta znalazła swoje odbicie w polityce władz miejskich Nowego Jorku pod koniec lat 1990-tych, gdy władzę sprawował tam burmistrz Rudolph Giuliani. Efektywność tego typu rozumowania poddana została jednak szeroko zakrojonej krytyce,

³ Banksy. *Wall and Piece*, London, s. 185.

gdyż nie uwzględniała oddziaływania szeregu innych czynników, jak np. dynamika zmiany społecznej⁴.

Pojawiające się w sztuce Banksy'ego motywy wszechobecnej telewizji przemysłowej, postaci policjantów i żołnierzy wskazują w tym względzie na silne polityczne zacięcie brytyjskiego artysty. Upolitycznienie przestrzeni miejskiej jest dla niego samego faktem dokonanym, z którym należy się zmierzyć, transformując istniejące bariery w narzędzie wyrażania własnych przekonań. Doskonałym tego przykładem jest seria obrazów grafitti naniesiona przez niego w 2005 roku na betonowy mur wzniesiony przez władze izraelskie i oddzielający Zachodni Brzeg Jordanu od państwa Izrael. Obrazy te sugerują zarówno absurdalność tego pomysłu, jak i drzemający w ludziach potencjał twórczy. Motyw potencjalnej przyszłej zmiany społeczno-politycznego status quo widoczny w tym projekcie jest obecny także w innych działach jego autorstwa, w szczególności w serii grafitti charakteryzujących się powtarzającym się wątkiem szczurów i małp, symbolizujących oddolne działania względem zmiany ośrodków władzy. Symptomatyczny w tym przypadku jest obraz szympansa trzymającego transparent z hasłem „Laugh now, but one day I'll be in charge” (ang. „Teraz się śmiejecie, lecz pewnego dnia ja będę u władzy”). Nawet próba zagarnięcia przestrzeni miejskiej przez formy architektoniczne nie będące przyjazne ludziom jest przez niego samego odbierana jako próba mechanicyzacji i instrumentalizacji miejskiego życia. Tu za przykład posłużyć może napis wykonany przy użyciu różowej farby i gaśnicy przeciwpożarowej na jednym z budynków w dzielnicy Southbank w Londynie w 2004 roku z hasłem „Boring” (ang. „Nudne”). Surowa forma betonowych ścian pozbawionych okien umieszczona w otoczeniu innych betonowych biurowców została przez Banksy'ego potraktowana jako zaproszenie, i jednocześnie wyzwanie rzucone artyście. To samo dotyczy się dzieła Banksy'ego stworzonego jako odpowiedź na akcję władz Londynu skierowanym przeciw miejskiemu grafitti. Na jednym z murów przy Pentonville Road Banksy umieścił w 2006 roku znany skądinąd londyńczykom numer telefonu alarmowego, pod który można kierować skargi na pojawiające się grafitti. W jego wydaniu napis ten był zamalowywany przez chłopca wyposażonego w pędzel i wiadro pełne różowej farby. Podobnie rzecz się miała z grafitti umieszczonym nad jednym z budynków w londyńskiej dzielnicy Hackney w roku 2003. Jednakże w tym przypadku Banksy posłużył się powszechnie znaną sceną z filmu *Pulp Fiction* w reżyserii Quentina Tarantino, gdzie główni bohaterowie zamiast broni trzymają w dłoniach banany. Grafitti to stało się jednym ze znaków rozpoznawczych Banksy'ego. Po pewnym czasie grafitti to zostało zasłonięte

⁴ Można wspomnieć w tym miejscu o krytycznych opracowaniach kryminologicznych autorstwa Davida Thatcher.

innym, nieznanego autora. Dwa lata później Banksy wrócił jednak na to miejsce z nowym dziełem będącym swoistą parafrazą tego pierwszego. Tym razem filmowe ujęcie przedstawiało bohaterów trzymających w dłoniach broń, lecz jednocześnie sami oni przeistoczyli się w banany. Ironia obecna w tym grafitti dotyczy przede wszystkim samego Banksy'ego, który świadomy swojej rosnącej popularności postanowił zadrwić tak z władz (miejsce to otoczone jest kamerami policyjnymi), jak i z siebie samego.

Kultura popularna i jej mity jest w twórczości Banksy'ego także sama w sobie tematem artystycznej prowokacji. W roku 2006 artysta podmienił w sklepach muzycznych 500 egzemplarzy płyt z albumem autorstwa Paris Hilton, a fałszywe egzemplarze zostały sprzedane w liczbie kilkudziesięciu sztuk klientom zanim zorientowano się, iż chodzi o prowokację ze strony Banksy'ego. Zadziwiające jest, że artystyczna prowokacja spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem rynku sztuki. Nieliczne zachowane egzemplarze płyt zmodyfikowanych przez Banksy'ego do dziś sprzedawane są na aukcjach sztuki z dużym powodzeniem. Komercyjny sukces wielu z dzieł Banksy'ego jest zresztą charakterystyczny dla brytyjskiego świata sztuki w ostatnich latach. Najdroższa z jego prac została sprzedana w roku 2007 za sumę ponad 100 tysięcy funtów na aukcji z znanym domu aukcyjnym Sothebys. Otwarcie mówi się też o tzw. „Efekcie Banksy'ego”, tj. specyficznej modzie na posiadanie albo oryginalnej pracy jego autorstwa, lub też jednej z rozlicznych reprodukcji znanych wątków graficznych z jego prac umieszczonych na typowe popkulturowe gadżety, jak np. koszulki lub kubki do kawy.

„Efekt Banksy'ego” obserwowany współcześnie żywo przypomina szaleńczą pogoń za swingującym duchem miasta w latach 1960-tych, jak również modę na orientalne pamiątki i sztukę drugiej połowy wieku XIX. O ile jednak brytyjski orientalizm właściwy był określonym grupom brytyjskiego społeczeństwa, a „swingujący Londyn” był miastem nieustannego rockandrollowego karnawału, to obecny zachwyt nad sztuką grafitti wydaje się być zjawiskiem wyróżniającym się na tym tle pod względem znaczenia reguł zarówno konwencji artystycznej, jak i odwrócenia biegunów społecznej recepcji tej formy sztuki. Do niedawna powszechnie uważana za akt wandalizmu sztuka grafitti (podobnie jak cały *street art*), zyskała sobie przychyłność decydentów, jest kupowana przez elity finansowe i traktowana jako inwestycja kapitału, a niekiedy promuje się ją jako inicjatywę mającą na celu rewitalizację pewnych obszarów przestrzeni miejskiej. W tym ujęciu postać Banksy'ego wyróżnia się jednak umiejętnie prowadzoną grą z konwencjami artystycznymi i związanym z nim kontekstem społecznym, co sprawia w konsekwencji, że podejmowane przez niego kierunki artystycznej autokreacji cechuje ironiczne nastawienie nie tylko wobec kultury wysokiej czy popkultury, lecz kultury jako takiej.

Literatura:

- Banksy. *Banging Your Head Against a Brick Wall*, London 2003
- Banksy. *Wall and Piece*, London 2006
- Collins Laureen, *Banksy was here. The invisible man of grafitti art*, [w:] The New Yorker, 14.05.2007
- De Certeau Michel, *Wynaleźć codzienność. Sztuka działania*, Kraków 2008
- Fiske John, *Zrozumieć kulturę popularną*, Kraków 2010
- Fox Kate, *Przejrzeć Anglików. Ukryte zasady angielskiego zachowania*, Warszawa 2008
- Hall T. Edward, *Ukryty wymiar*, Warszawa 2001
- Levy Shawn, *Ready, Steady, Go!: The Smashing Rise and Giddy Fall of Swinging London*, London 2003
- Pink Sarah, *Etnografia wizualna. Obrazy, media i przedstawienie w badaniach*, Kraków 2009
- Rapport, Nigel, 'Best of British!': *An Introduction to the Anthropology of Britain*, [w:] Rapport Nigel (ed.), *British Subjects. An Anthropology of Britain*, Oxford-New York, 2002
- Rothermund Dietmar, *The Routledge Companion to Decolonization*, London and New York, 2006
- Shove Gary, *Street Art in the Counter Culture*, Darlington 2008
- Strinati Dominic, *An Introduction to Theories of Popular Culture*, London and New York, 2004
- Thatcher David, *Order maintenance reconsidered: moving beyond strong causal reasoning*, [w:] The Journal of Criminal Law and Criminology, 2004, Vol. 94, No.2, s. 381-414