

Maciej Frąckowiak *

**BANKSY'EGO/BANKSYM WALKA
O OBIEKTYW TURYSTY.
NOTATKI O OPORZE W PRZESTRZENI MIASTA**

Banksy to kontestujący graficiarz-artysta o międzynarodowej sławie, który z dominujących wyobrażeń miasta uczynił tworzywo dla swojej działalności artystycznej. To miasto umożliwia zatem jego prace i w tym znaczeniu są one dla niego symptomatyczne. Jeżeli tak, to przez pryzmat tych prac, jak w soczewce, można czytać współczesne zachodnie miasto, zarówno jako pewien pomysł architektoniczno-rynkowo-administracyjny, jak i procesy w nim zachodzące. Właśnie taką perspektywę chciałbym przyjąć niżej.

Nielegalnie nanoszone w przestrzeń graffiti i szablony unaoczniają, dyskutują i sprzyjają w tym kontekście między innymi refleksji nad przestrzenią publiczną, estetyzacją, globalizacją, turystyką, kapitalizmem, gentryfikacją. Jeżeli uznać miasto za swoisty plan komunikacyjny dążący do swojej składni (miasto musi być czytelne, przenosić określone komunikaty, to i nie tylko po to, by pełnić rolę turystycznego czy finansowego centrum, ale żeby w ogóle umożliwić jakiegokolwiek interakcje), to miasto zaczyna znaczyć tyle, co język. A skoro miasto ma się dać czytać, to nic dziwnego, że niektórzy chcą po nim kreślić.

I Banksy kreśli. Maluje po kamienicach, mostach, klatkach schodowych i murach. Tworzy w przejściach podziemnych i na ulicach. We wszystkich tych miejscach umieszcza swoje prace krytykujące m.in. wojnę, zaśmiecanie świata, korporacjonizm wielkich sieci handlowych, panoptyczną władzę systemów monitoringu. Prace obśmiewające służby porządkowe, styl życia klasy średniej i turystyczny ogląd świata. Robiąc to, Banksy próbuje dyskutować z mieszkańcami i administratorami, przemycać swoje komunikaty, zakłócać oficjalne definicje miejskości. Ale jeżeli jego praktyka jest dla nas ciekawa, to przede wszystkim ze względu na problematyzację takiego, nieco już dziś przebrzmiałego, semiotycznego sposobu teoretyzowania miasta.

Banksy unaocznia konieczność rozszerzenia rozumienia tekstu nie tylko na pismo czy mowę, ale również na inne „gramatyki” kulturowe. Seria

*Maciej Frąckowiak – student V roku socjologii w Instytucie Socjologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.

szablonów z hasłem: to nie jest dobry moment na fotografowanie (inspirujących niniejszy tekst), to komunikaty, które – jak będę się starał pokazać – stają się subwersywne nie tyle ze względu na swoje sformułowanie, co raczej sposób ich umieszczania oraz oglądu, który prowokują. To alternatywne instrukcje fotografowania, które kwestionują dominujące wzory głównie dlatego, że przełamują nawykowe sposoby komunikowania „w” i „o” mieście: przypominają, że codziennym praktykom doświadczania miasta bliżej jest do potykania się na jego ulicach niż do ich quasi-teoretycznego oglądania z dachu World Trade Center (jak trafnie zauważa Michel de Certeau; 1984, s. 102). Problematyzują tym samym nawykowe sposoby teoretyzowania oporu w mieście, które jawi się już nie tylko jako przestrzeń komunikowania, ale też nawigowania. Od tego zacznijmy.

Banksy’ego walka o subiektyw turysty

Podobno na Akropolu wmontowano w ziemię tabliczki z hasłem „to jest dobre miejsce do fotografowania”. Trudno wyobrazić sobie lepsze streszczenie strategii, przeciwko której występuje – swoimi szablonami z hasłem „this is not a photo opportunity” – Banksy. Walka z instrukcjami, które obiecują, że oto doświadczam „naprawdę”, co znaczy „tak jak powinienem”, bo podpowiada mi to przewodnik. Czy też „tak jak to sobie zaplanowałem” przed przyjazdem, korzystając z publikacji dla turystów. Innymi słowy, szablon z hasłem „to nie jest dobry moment na fotografowanie”, umieszczone na przykład przed murkiem, za którym rozpościera się malowniczy widok na pałac Buckingham, to krytyka podejścia „stąd zrobisz dobre zdjęcie”, w którym „dobre” znaczy tyle, co naśladowane znajome.

Jeszcze inaczej mówiąc, jest to próba dyskredytacji modelu podróżowania opartego na kolekcjonowaniu zestereotypizowanych wrażeń, które pozwalają wrócić z wyjazdu do domu z poczuciem satysfakcji – niczym się nie zaskoczyłem, poznałem, tak jak miałem i mam na to dowód w postaci zdjęć. Przeciwno takiemu konstruowaniu wycieczek – wokół miejsc, które „musisz zobaczyć”, i w konsekwencji przeciwko takiemu doświadczaniu miasta – poprzez „zobiektywizowany” obiekt i kadry, występuje swoimi pracami Banksy. W tej grze chodzi o odzyskanie obiektu aparatu dla subiektywnego spojrzenia (Magala 2001). Jaką funkcję spełnia w tej rozgrywce rozważany szablon? Podważa miejską oczywistość i to przynajmniej na trzy sposoby

Po pierwsze, patrzeć gdzie indziej niż wszyscy. Umieszczając swoje szablony z hasłem „this is not a photo opportunity”, Banksy w widoczny sposób kwestionuje atrakcyjność miejsc, w których zostały one umieszczo-

ne i ich poznawcze walory. Takie anty-instrukcje można przecież przeczytać jako sygnał, że miejsca, w których je umieszczono, są już na tyle silnie skodyfikowane, że nie warto dalej poświęcać im uwagi (nie dowiemy się nic ponad to, co już wiemy z kulturowych przekazów). W zamian lepiej poświęcić ją na coś, czego w przewodniku nie ma. Tylko wtedy mogą się czegoś nowego o mieście dowiedzieć – rezygnując z podpowiedzi, które reżyserują i hierarchizują doświadczenie miejsca, w które podróżują.

Po drugie, patrzeć inaczej niż zazwyczaj. „Każdy obraz ucieleśnia jakiś sposób widzenia. Nawet fotografia” (Berger 1997, s. 10). Przede wszystkim fotografia. Banksy występuje swoimi szablonami przeciwko turystycznym sposobom widzenia miasta, również poprzez ich wielkość i sposób rozmieszczenia. W odróżnieniu od tradycyjnych przedmiotów fotograficznych (np. wieża Eiffla, Koloseum) niewielki rozmiar szablonów i wkomponowanie ich w tak mało znaczące elementy jak krawężniki czy murki, wymaga od widza innego niż zazwyczaj sposobu patrzenia. Chcąc dokładnie się przyjrzeć, w ogóle zauważyć szablony, musimy nie odejść, a podejść, „podjechać” zoomem. „Spojrzenie panoramiczne” (Drozdowski 2007) ustępuje w ten sposób spojrzeniu zorientowanemu na detal.

Wyszukując szablonów doświadczam miasta inaczej – już nie jako całości przygotowanej do strumieniowego skanowania wzrokiem, a jako zbioru nieciągłych, konkurujących ze sobą w walce o widzialność, punktów. W ten sposób – mnożąc wartość uwagi detale – Banksy „de-totalizuje” miasto. Miasto detalu, które postuluje, to przestrzeń, której atrakcyjność leży bardziej po stronie oka niż miasta. Sami, jako turyści, mamy nauczyć się poznawać i wrażliwie doświadczać. I to nie z podręczników i widokówek, nie dzięki panoramicznemu spojrzeniu, lecz za pośrednictwem swojej wyuczonej uwagi i własnych notatek terenowych. Miasto detalu jako trening spojrzenia, podróż z lupą zamiast z aparatem jako lornetką w rękę.

Po trzecie: fotografować refleksyjnie. Londyn, Paryż, Sydney i ich najbardziej reprezentatywne widoki. Banksy celowo wybiera miejsca zdefiniowane w kulturze jako szczególnie „fotogeniczne” i prowokujące silnie skonwencjonalizowany sposób widzenia/fotografowania. Takie środowisko sprzyja praktyce, którą Flusser nazywa „pstrykaniem” (2004), a Banksy „polowaniem na pamiątki” (2002). Oba sprzeciwiają się w ten sposób bezrefleksyjnemu realizowaniu założeń „programu” (określenie Flussera), rozumianego jako zbiór idiomów, podporządkowujący ekspresję jednostek kulturowym ramom, każdorazowo określając nie tylko to co warto jest, ale i w ogóle możliwe do wyobrażenia/sfotografowania.

Tak rozumiany program widać zresztą w każdym zdjęciu; skonwencjonalizowany sposób wyobrażania, postrzegania i rejestrowania rzeczywistości,

umożliwiający intersubiektywizację i dzięki temu komunikację za pośrednictwem obrazu. W końcu, za Derridą, rozpoznajemy obraz, o ile przypomina inne obrazy. Zdjęcie zapisuje w tym ujęciu nie tyle rzeczywistość (rozumianą jako zupełna obecność), ile nasz do niej stosunek. Każde odzwierciedla przy tym obowiązujący porządek i jednocześnie go reprodukuje. Jak stawiać temu opór?

„Pstrykaczom” Flusser przeciwstawia „fotografów”, którzy mieliby się w jego ujęciu cechować takim rodzajem wiedzy o mechanizmach reprodukcji porządek społeczny za pomocą komunikatów ideologicznych zaklętych w obrazach, która pozwalałaby im do pewnego stopnia przekraczać dominujące reguły gry symbolami i w ten sposób unikać nieświadomego reprodukcji arbitralnych wzorów, kamuflujących ukryte interesy rynku czy władzy. Takim „fotografom” blisko do „imagologów” – filozofów mediów, którzy (wedle koncepcji Taylora i Saarineny; 1994) zastępują dawnych ideologów w zadaniach krytyki społecznej, która współcześnie dotyczyć ma już nie tyle pisma, co obrazów, a dodatkowo polegać nie tyle na krytycznym pisaniu, co na tworzeniu własnych, subwersywnych obrazów (mających charakter edukacyjny – uczulający odbiorców na mechanizmy symbolicznej władzy ukrytej w obrazach).

Owa „świadomość ikonosfery” miałyby zatem polegać na chwilowych wyjściach poza dominujący program, w efekcie poszerzających go i aktualizujących do nowych sposobów myślenia miasta (potrzeb). Szablony Banksy’ego mogą zatem pełnić funkcję budzika – prowokować tak rozumianą refleksyjność, przypominać o zawsze arbitralnym, i co za tym idzie – dającym się negocjować i przekraczać charakterze ustalonych wzorów.

Dwa głosy w dyskursie: „Keep Britain Tidy” i „Space Hijackers”

Niektórzy uważają, że szablony Banksy’ego mówią głosem rzadko obecnym w miejskim dyskursie: bezdomnych, biednych, homoseksualistów, mniejszości narodowych, ofiar wojen, przeciwników porządku kapitalistycznego. Słowem wszystkich tych, których nie widać w uporządkowanym i profesjonalnym centrum. Co istotne, Banksy nie tylko artykułuje ich poglądy, ale nadaje im też staranną formę; estetyzuje je. Niezależnie od walorów konceptualnych, jego prace to również precyzyjna praca rzemieślnicza (nie bez powodu uznaje się go za jednego z lepszych techników szablony). Nie przeszkadza to jednak nadal rozpatrywać wspomnianych prac w kategoriach wandalizmu. Brytyjski krytyk Brian Sewell przywołuje w tym kontekście nazwisko Petera Gibsona, rzecznika organizacji „Keep Britain Tidy”. Warto

odnotować i takie stanowisko, bo przypomina ono, że w dyskusji o Banksy'm padają nie tylko argumenty za lub przeciw jego lewicowym poglądom, ale również te dotyczące w ogóle prawa do nielegalnego mówienia na forum (które – poza wszystkim – „niszczy” i to nie tylko przestrzeń wspólną, ale często prywatną, naraża na wymierne koszty).

Odstawmy jednak takie dylematy. Podobne pojawiają się prawie w każdej dyskusji o graffiti. Istotniejszy jest ukryty tekst, które daje im podstawę, a który zazwyczaj znika gdzieś na drugim planie: oczywiste przekonanie o tym, że miasto powinno być ładne. Próba podważenia „oczywistego” wymiaru tego przekonania w oczywisty sposób otwiera worek rozważań o naturze i konsekwencjach estetyzacji/anestetyzacji. Zamiast jednak przywoływać dosyć abstrakcyjne (choć przekonujące) argumenty, np. Welscha (2005), wolę przywołać konkretną wymianę zdań.

W sierpniu 2005 roku Banksy namalował dziewięć szablonów na palestyńskiej stronie izraelskiego muru. Przedstawiają one m.in. drabinę, dziury z widocznym za ścianą rajskim widokiem i nożyczki, którymi należy wyciąć sobie do niego przejście. Motyw uwięzienia, odgradzenia, przekraczania. Ciekawy i mądry projekt, ogniskujący swego czasu uwagę świata na istotny problem izolowania. Seria prac dobrych conceptualnie i – jak to bywa u Banksy'ego – wyjątkowo sprawnych estetycznie. Na swojej stronie internetowej Banksy zamieścił dwie krótkie rozmowy. Nas interesuje ta druga, przeprowadzona pod murem, ze starszym Palestyńczykiem:

Palestyńczyk: Pomalowałeś mur, sprawiłeś, że wygląda pięknie.

Banksy: Dzięki.

Palestyńczyk: My nie chcemy, żeby był piękny, nienawidzimy tego muru, jedź do domu.

Upiększanie traktowane jest tu jako forma oswajania. Palestyńczyk nie zamierza oswajać się z murem, do którego nie chce się przyzwyczaić. Przyzwyczajenie to zaakceptowanie czegoś, przeciwko czemu tam się walczy. Ten mur nie jest czymś oczywistym, normalnym, jedynym możliwym, czymś, z czym trzeba się godzić. Trudno porównywać estetykę szablonów „this is not a photo opportunity” z pracami w Palestynie. Dyskusja nad nimi nie powinna się jednak toczyć tylko na poziomie stwierdzeń, czy powinniśmy pozwalać na bazgranie/tworzenie na ścianach, czy nie.

Istotna wydaje się też sama kwestia, na ile graffiti upiększa czy – jakby powiedział Welsch – *osładza* przestrzeń i hasła, których potencjał leży raczej w ostentacyjnej brzydocie. W dzisiejszym Londynie, Berlinie, Paryżu, tym, co skuteczniej odróżnia się, występuje przeciwko porządkowi opartemu na upiększaniu i widzialności, staje się nieporządek, zgrzebność, estetyczna

niezborność i niewidoczność. Graffiti czyni miasto wielkomiejskim¹. Najbardziej antysystemowy pozostaje nadal wandalizm – ekspresja, która nie szuka technicznej profesjonalizacji i w której trudno się też doszukać jakichś emancypacyjnych zamysłów (zamieszki we Francji nie były wandalizmem)².

Innymi słowy, warto się zastanowić, na ile strategia Banksy’ego – sadzenie chwasta w najbardziej reprezentatywnych ogrodach miast i próba przypomnienia o tym, co system zamiata pod dywan – postrzegane jest i pielęgnowane w mediach oraz pokojach administracji publicznej jako cenny przykład oddolnej działalności, szczególnie cenionej w okresie nawoływań o społeczeństwo obywatelskie. Dodatkowe pytanie: na ile można takie ciche przyzwolenie traktować jako rzeczywisty akt poparcia postulatów, a na ile jako wydzielenie przestrzeni na dyskurs, w którym samo przyzwolenie na taką lokalizację (demokratyczne przyzwolenie do mówienia na forum) zastępuje realne, efektywne działania komunikacyjne na linii władza-jednostka.

W 2004 roku londyńska grupa alter-globalistów „Space Hijackers” (SHJ) przygotowała performans, który towarzyszył wystawie prac Banksy’ego. Kilku członków SHJ odwiedziło wystawę trzymając w rękach talony zniżkowe. Kupony obiecywały rabat przy zakupie prac Banksy’ego; rozdano je prawie natychmiast. W ogromnej ilości podchwycone zostały przez – jak ich określa SHJ – „sępy kultury”. „To był nasz sposób na zwrócenie uwagi organizatorów na to, że też tam byliśmy [...] chcieliśmy im przypomnieć

¹Również na tym planie można rozważać entuzjazm i ożywioną dyskusję na temat szablonów, które niedawno pojawiły się w Poznaniu (nieopodal nowej atrakcji miasta – sklepu Stary Browar). Owe szablony łudząco przypominają tematyką i techniką prace Banksy’ego. Co istotne, ton tych dyskusji pozycjonował je w kategoriach nobilitacji miasta (tym można tłumaczyć entuzjazm, który je inicjował). Byłby to dowód – nieco sarkastycznie – na rosnącą pozycję Poznania na europejskiej arenie (Banksy się nami zainteresował!). Poznań zyskałby na znaczeniu obecnością znanego artysty. Przybliżyłby się w tym względzie do Paryża, Londynu etc. W tym małym fragmencie byłby to dowód na jego wielkomiejskość właśnie.

²Można potraktować wandalizm jako porażkę socjalizacyjną, manifestowaną w nieprzystosowaniu do reguł; jest nielegalny. Można też w nim widzieć różną od promowanej formę komunikowania, inny rodzaj ekspresji ciała jako medium – w czasach największej popularności idei dostępu do agory za samą obecność i chęć zabrania głosu, w praktyce zaś opartych na konkretnych, nieegalitarnych kompetencjach, wandalizm opiera się na sprawności. Tagi i srebra w trudno dostępnych miejscach, chodzenie na kolejki, sratchitti na szybach, wycinanie napisów w oparciach ławek, pisanie po klatkach to praktyki oparte mniej (nie tylko) na biegłości intelektualnej, a bardziej fizycznej; to widzialność uzyskana dzięki ciału, które włoży się w ich wyartykułowanie. Taki wandalizm jest i nie jest partyzancki. Z jednej strony – nielegalny, ryzykowny, oddolny, spontaniczny i nieskoordynowany, z drugiej – bez ideologicznego zaplecza, aspiracji do technicznej profesjonalizacji i emancypacyjnych zamysłów. To sprywatyzowanie publicznej przestrzeni, które w dodatku istnieje poza podstawową zasadą dialogu – to proste „nie” bez podawania przyczyn/żądań/oczekiwań.

jak brzmią hasła, które sami głoszą” (spacehijackers.co.uk.). Kuponów nie można było jednak wykorzystać przy zakupie, bo Banksy nie sprzedawał wtedy żadnych prac. O co chodziło SHJ?

Wszyscy potrzebujemy pieniędzy, każdy z nas musi jakoś zarabiać, żeby płacić rachunki i utrzymać dach nad głową – to z pewnością prawda. Od maszynierii korporacyjnego świata nie ma uciezki. Ale proszę, nie używajcie naszej kultury tylko po to, żeby zdobyć dla korporacji wizerunek *cool*, który następnie będzie wiązany z produktami, które bynajmniej nie ubiegają się – czy lepiej – w żaden sposób nie pomogą w osiągnięciu anty-korporacyjnej świadomości. W skrócie, taki związek-wizerunek *cool* dokoptowany do wizerunku korporacji zabija naszą kulturę. Nie kupujcie go (spacehijackers.co.uk).

Redukcja przyczyn takiego i innego odbioru Banksy'ego do kwestii komercjonalizacji (podobnie jak do wandalizmu) wydaje się jednak uproszczeniem. Każda krytyka czyni widoczną tylko część pracy i zasłania inne możliwości interpretacji. Działalność „Space Hijackers” i „Keep Britain Tidy” w stosunku do Banksy'ego można postawić obok jego prac jako tę, która porządkuje ich znaczenie. Dobrze tu widać jak już samo posługiwanie się pojęciem oporu w krytyce (chęć jednoznacznego rozstrzygnięcia tej kwestii) prowokuje kojarzone od dawna dyskwalifikatory typu „to nie jest opór, to wandalizm” albo „to nie jest opór, to komercja”, skutecznie eliminujące potrzebę szukania przyczyn na nieco innym poziomie. Już nie tyle w intencjach autora (tradycyjna domena historii sztuki), co w szerszym kontekście przemian kulturowych, które ukształtowały współczesne środowisko miejskie (tradycyjna domena socjologii). Interesująca pozostaje zatem nie tyle kwestia, czy Banksy się sprzedał, co próba odpowiedzi na pytanie, dlaczego stał się na tyle/w taki sposób popularny, że ktoś może chcieć go kupić. Jak za chwilę zobaczymy, jest to jednocześnie pytanie o charakter miasta, które go takim umożliwiło.

Banksym walka o obiektyw turysty

„Prymarnego znaczenia obrazu nie znajduje się już w tym, co on mówi, ale w tym, czym jest” (Berger 1997, s. 21). Żadna praca nie istnieje w próżni intencji autora. Jej odbiór nigdy nie dokonuje się w laboratoryjnych warunkach niezapśredniczonego komunikowania zamiarów pomiędzy równie kompetentnymi jednostkami. Warto się przyjrzeć rozpatrywanemu działaniu, przechodząc od poziomu partykularnej intencji oporu (co krytykuje/chce sprowokować Banksy) do konsekwencji takiego oporu na poziomie totalnym. Innymi słowy, spróbować odpowiedzieć na pytanie, jak sytuuje się jego strategia na zapleczu kultury wizualnej i współczesnej definicji miasta. Czy podważa wiarę w konieczność używania obrazów i ich skuteczność

w przenoszeniu znaczeń, ustalania i reprodukcji fotograficznych wzorców? Czy podważa dominujący sposób myślenia i promowania miasta jako centrum turystycznego i finansowego? Miasto musi być czytelne, żeby było oglądane.

Odbiór rozważanego działania i ewentualne reakcje pozostają zapośredniczone przez osobę autora. W tym jednak wypadku nazwisko twórcy zachęca do traktowania działania jako dzieła. Podziemny, lewicujący graficiarz ze zdolnością zwracania obiektywu mediów w wybranym kierunku. Unaoczniający to, co poza nawiasem poprawnej widzialności. Nikt (poza jednym dziennikarzem) nie widział jego twarzy. Nikt nie zna nazwiska (Robert Banks, a może Robin Banksy?). Banksy to użyteczna miejska legenda w międzynarodowej skali, przyciągająca nowy typ turysty chłonnego aglomeracyjny charakter miejsca. Banksy może spełniać taką funkcję właśnie dzięki temu, że zwraca się przede wszystkim ku nieoficjalnej stronie owego miejsca. Echo *flanéura* z plecakiem, orientującego się na trudno dostrzegalne detale.

Postmaterializm stał się niszą, mającą swoją cenę na rynku (Hirschman 1982), „wszystko musi być dziś [...] policzalne i przekładalne” (Baudrillard 2005, s. 37). I nawet jeżeli sam artysta nie szukał tego swoją pracą, to właśnie to można w owych pracach odnaleźć. Sam siebie wykreował wedle wizerunku, który tym łatwiej oszacować, opakować, sprzedać, im bardziej będzie w swoim działaniu przypominał filmowe wzorce. Najlepszym przykładem będzie tu historia z eksponatem z British Museum.

Dostępny na stronie artysty film relacjonuje, jak poruszający się w długim płaszczu, peruce i ze sztuczną brodą Banksy wyciąga spod płaszcza kamień z wrytym nań pracłowiekiem pchającym wózek z supermarketu. Kierownictwo muzeum włączyło podrzucony eksponat do trwałej ekspozycji, zyskując spore grupy tych turystów, którzy do tej pory je omijali – dobra ilustracja sposobu w jaki „system” radzi sobie z oporem, transkodując go na język artystyczny. Jeżeli sztuka krytyczna może realizować swoje cele tylko za cenę udawania, że sztuką nie jest, to wystarczy ją jako taką zinterpretować, żeby uporządkować znaczenie w zdecydowanie mniej wywrotowym kierunku³.

³Teatr „Be Black Baby” to formuła Briana de Palmy, która dobrze portretuje omawiany mechanizm. To wprawdzie fikcja – zrealizowana w filmie „Hi, Mom!” (1970) – jednak bardzo w klimacie ówczesnych napięć artystycznych. „Be Black Baby” to awangardowe przedstawienie, organizowane przez Murzynów dla białych Amerykanów z klasy średniej. „Bądź czarny, poczuj jak to jest nim być”. Scenariusz zawiera m.in. dotykanie murzyńskich ciał i włosów, smakowanie taniego jedzenia, poczernianie twarzy pastą do butów. A potem odwrócenie ról. Uczestnicy tracą wtedy pewność, że „to tylko przedstawienie”. Jest tak, ponieważ organizatorzy, teraz z pobielonymi twarzami, zaczynają jawnie

Banksy zaczyna w ten sposób pełnić funkcję ponowoczesnej reklamy produktu. Miasto opakowane w postmaterialistyczny dyskurs. Każdy rynek potrzebuje nowych obszarów, żeby móc się rozwijać, istnieć – znany slogan Luksemburg. Taka teza brzmi jeszcze dosłowniej w przypadku turystyki, jednej z istotniejszych funkcji współczesnego miasta i – co za tym idzie – współczesnego systemu wymiany. Nadal próbujemy odnajdywać dla niej coraz to nowe dziewicze miejsca, starając się jednocześnie zachować marzenie o „prawdziwej”, wolnej od turystów egzotyce. Paradoks eksploatacji (Urry, 2007). Takich miejsc pozostaje jednak oczywiście coraz mniej i dlatego coraz częściej aranżujemy inne na nowo. Coraz rzadziej buduje się atrakcje. Coraz częściej przebudowuje definicję „atrakcji” (*tamże*). I tak atrakcyjne jest dziś na przykład zwiedzanie fabryki, przepracowanie dnia jako górnik, zrobienie samemu dla siebie kolacji albo wypalenie wykonanego przez samego siebie garnka.

Podobnie może być z nocowaniem na *squacie*, wzięciem udziału w paradzie *queer*, oglądaniem graffiti – coraz bardziej prawdopodobnymi w kontekście współczesnego przesunięcia etosu kontrkultury. Postulaty polityczne wysuwane są współcześnie samym sposobem bycia w świecie. Wyrażają się poprzez styl życia, dziś szczególnie nacechowany problemami etycznymi: ekologia, ochrona zwierząt, inżynieria genetyczna, fabryki potu, prawo do samodecydowania o własnym ciele i życiu (Brach-Czaina 2005). Popularność „polityki życia” (jak to określa Giddens, 2001) skutkuje przyrostem kontestatorów porządku, budujących i wyrażających swoją tożsamość także poprzez podróże, mających swoje symbole, miejsca kultu i pielgrzymek. Graffiti i ślady oporu to atrakcja właśnie tego typu. Rozumiana paradoksalnie – taka atrakcja pozostaje atrakcyjną, dopóki nie nazwie się ją wprost „atrakcją” (bo konotuje to zbiór skojarzeń z komercją). Rodzaj alter-atrakcji rozpoznawalnej tylko dla uświadomionych, sprawiającej przyjemność również z tego względu. Wygląda na to, że to współczesne miasto wylansowało Banksy'ego.

upokarzać: wulgarny język, kradzież, próba gwałtu. Dalej ma miejsce interwencja białego policjanta, jednak broniącego oprawców, ponieważ określającego winę na podstawie koloru twarzy. Wygląda wiarygodnie, na kogoś z zewnątrz – biały i bez farby. Jeżeli chodzi o uczestników (ale i widzów filmu de Palmy): napięcie i niepewność w punkcie kulminacyjnym. Potem wyprowadzenie zatrzymanych na zewnątrz, gdzie akcja przedstawienia kończy się potwierdzeniem formuły teatru. Co na to biali uczestnicy takiego eksperymentu teatralnego? Na ich twarzach malują się uśmiechy, dziękują za nowe pouczające doznanie, interpretacja przerażającej do niedawna sytuacji w kategoriach formy i stylu. Po takiej reakcji brak zadowolenia u organizatorów (przeklinają), jeden z nich podsumowuje: „nic nie zrozumieli”.

Mając w pamięci uwagi o alter-turystyce trudno zatem uznać działania Banksy'ego za dysfunkcjonalne dla porządku (niezależnie od jego intencji). Już raczej zupełnie w drugą stronę, stanowią one rodzaj mertonowskiej alternatywy funkcjonalnej, równoważnika przypominającego wieżę Eiffla albo muzeum Madame Tussaud (przynajmniej w takim stopniu, w jakim pomagają systemowi wywiązywać się z jego podstawowego wymogu – krążenia i konwersji kapitałów w jego krwiobiegu). Zmieniamy Tamizę na Banksy'ego i zabieramy do domu *souvenir* z pracami artysty. Zmienia się obiekt, sposób kadrowania, ale nie charakter tego, czemu stawiać ma się opór – „spojrzeniu turysty”. Podróżowanie do Londynu i sfotografowanie szablonów zamiast pejzażu podlega bowiem tym samym regułom utrwalania i pełni raczej funkcję w stabilizacji niż podważaniu porządku społecznego.

Opór niechcący

Jak bumerang powraca pytanie: czy jakiegokolwiek działania artystyczne można uznać za efektywny opór? Wydaje się, że przynajmniej od chwili, w której etykieta artystycznego dzieła jawnie towarzyszy działaniu, trudno jest uznać je za wywrotowe. Proponowane ujęcie (taki jest cel tych uwag) dąży jednak nie tyle do jednoznacznej dyskwalifikacji działań Banksy'ego jako oporu przez duże „O”. Chodzi raczej o przemyślenie pytania, czy przypadkiem nie jest tak, że każda kontestacja odnoszona do szerszych procesów i reguł, ujęta w sieć relacji i funkcji okazuje się reprodukcją mechanizmów stabilizujących porządek.

Innymi słowy, czy owo duże „O” samo nie pozostaje projektem? Przykład Banksy'ego dobrze pokazuje, że często w stosunkowo łatwy sposób to, co na poziomie autorskiej intencji zostało pomyślane jako rodzaj *ktusownicz* krytyki systemu (w tym przypadku krytyka systemu kapitalistycznego mającego monopol na publiczne definiowanie i egzekwowanie tego, co znaczy miasto, wskazanie na jego uchybienia, np. na niewydolność w stosunku do tych, którzy pozostają na marginesie), na poziomie systemowych konsekwencji zostaje podchwyczone jako odpowiedź strategii, dzięki której nadal będzie on mógł skutecznie funkcjonować; przemycać swoje ukryte teksty (np. rozważana w tym kontekście *alter-turystyka*).

Oczywiście nie zwalnia to z konieczności analiz takich projektów, jak i ich krytyki. Nie oznacza to też, że każde działanie da się równie łatwo skanalizować, czyli wpisać w obręb porządku społecznego na bazie kulturowo wyprodukowanych uzasadnień (nie zawsze w aktualnym stanie dyskursu da się taki opór dopisać do oficjalnych strategii bez wytworzenia nowych wytłumaczeń; np. prace impresjonistów przez długi czas uznawano jako szkice

– „wprawki”, zaledwie niedokończone obrazy w ówczesnej definicji obrazu). Znowu interesująca jest zatem nie tylko odpowiedź na pytanie o opór w pracach Banksy'ego, ale i refleksja, dlaczego tak łatwo im o miejsce w głównym (popularnym) obiegu?

Po pierwsze, rozpatrywane działanie znacznie łatwiej byłoby określić jako krytyczne, gdyby nie wspomniana „pułapka autorstwa” (która jest tym bardziej prawdopodobna, im łatwiej policzalny jest autor działania). Niebezpieczeństwo odklejenia się komunikatu od pierwotnie kodowanego znaczenia i uporządkowanie interpretacji w kierunku atrakcyjnej ikony autora. W przeciwieństwie do marksistowskich projektów odfałszawiania świadomości (dokonujących zamiany porządku bez zmiany mechanizmu jego reprodukcji), flusserowski projekt „fotografa” opiera się na ciągłej kontestacji (awangardowe fotografowanie tworzące zręby instytucjonalne) i teatralizacji porządku społecznego w reprezentujących go widokach. Na przypomnieniu o arbitralnie ustanowionym charakterze tego porządku. Barthes mawiał przy takich okazjach o „językowości języka” (1976).

Takie „budzenie refleksyjności” można określić jako strategię oporu tym skuteczniejszą, im mniej dokładnie dookreśla kierunek myślenia ikonosfery, do którego ma skłaniać. W przypadku Banksy'ego kontekst silnie jednak doprecyzowuje (tłumaczy) komunikat, i to w stronę kodu artystycznego odbioru, który stosunkowo łatwo daje się przełożyć na oficjalny język dyskursu. W miejsce dyskusji nad regułami ustanawiania i funkcjonowania porządku stosunkowo szybko mieliśmy do czynienia z rozpoczęciem procedury adaptacyjnej (np. włączenie „wywrotowej” rzeźby artysty do British Museum).

Po drugie, już samo spojrzenie zorientowane na detal okazuje się kulturowo wyuczone przynajmniej w podwójnym rozumieniu. Raz: miasto detalu jest najpierw sprawdzianem i dopiero później treningiem spojrzenia. Dwa: Banksy stempluje swoim logo miasto, przy czym „stemplowanie” należy też rozumieć jako pierwszy element procesu sakralizacji (Urry 2007). Kolejnym prawdopodobnym będzie mechaniczne reprodukcowanie szablonów w rozmaitych przewodnikach, ze statusem „obiektów godnych uwagi”.

Stosunkowo łatwo wyobrazić sobie materiały podpowiadające, gdzie takich szukać. „Masz taki kaprys – wędrować po Londynie w poszukiwaniu graffiti, a w szczególności prac Banksy'ego? Albo inaczej – wolisz siedzieć w domu, w komfortowym fotelu i oglądać zdjęcia ulic z jego pracami przy okazji dowiadując się czegoś o nich? Nieistotne, co wybierzesz. Ta książka i tak Ci się przyda” (amazon.com). Czyli nie potrzeba już wyobraźni, ponieważ można już kupić stosowną publikację: „Banksy Locations and Tours” (autorstwa Martina Bulla). Dodajmy do tego album z jego pracami, sprzedawany jako bestseller w księgarni na lotnisku Stansted, zajmujący zaszczytne

miejsce za plecami sprzedawcy, a prace, które można w nim zobaczyć znowu pojawią się jako te, które redukuje złożoność porządku społecznego, bardziej niż wskazują na jego arbitralność i potencjalną wielość alternatyw w jego obrębie.

Wystarczy tych kilka uwag, żeby zilustrować konstatację towarzyszącą całej analizie szablonów Banksy'ego. Prowokują po raz kolejny podejrzenia, że nawet przy założeniu, że nigdy nie może być mowy o całkowitym oporze wobec „obrazów dominujących” (zawsze znajdzie się jakiś beneficjent albo sposób, żeby kultura wizualna na tym skorzystała), to jednak zdecydowanie częściej jako bardziej efektywny jawi się opór niejako „niechący”, realizowany poza systemem jako przeciwnikiem. „Poza” znaczy tu: bez wchodzenia w świadome relacje antagonizmu.

Poniższy przykład powinien uczytelnić rozważania. U podstaw skandalu, który dalej potoczył się zgodnie z logiką „globalnych układów złożonych”, stanął pewien sołtys biorący udział w zorganizowanym przez siebie (w obrębie przygotowanego festynu) konkursie rzutu beretem. Beret został określony jako moherowy przez jednego z posłów z tamtego okręgu. Pomimo tego, że sołtys nie występował intencjonalnie (dobierając materiał beretu) przeciwko problematycznym związkom partii rządzących z Radiem Maryja, to jednak jego działanie przyczyniło się do zapoczątkowania dyskusji medialnej z udziałem polityków i księży na ten temat.

„Nieświadomy opór” może być tym skuteczniejszy, im mniej przypomina zaplanowaną strategię, a bardziej wypadkową logikę, której system nie miał szansy wcześniej przemyśleć, bo nie mieściła się w przyjętej przez niego racjonalności. W wypadku rozważanego „this is not a photo opportunity” mamy jednak do czynienia z sytuacją, w której podjęto próby hackowania systemu – w oparciu o świadomą grę, poprzez wspólny język. Strategia okazała się mniej efektywna niż przypadek, realizowany niechący, po którym można raczej powiedzieć, że „system się zawiesił”. Oznaczałoby to tym samym, że nie zawsze okazuje się adekwatny (wystarczająco przystosowany, tym bardziej do działań realizowanych poza obowiązującą logiką). Innymi słowy, w przeciwieństwie do prób łamania języka kultury takie zwarcia konotują utratę kontroli – najgorszą formę przyznania się, do której można próbować skłonić miasto (i każdy inny system).

Literatura

- BANKSY (2005), *The Wall and Piece*. London: The Random House Group Limited.
- BANKSY (2002), *Existencilism*. b.d.: Weapons of Mass Distraction.
- BARTHES R. (1976), *Krytyka i prawda*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Antologia, tom 2, red. H. Markiewicz, Kraków, s. 137-160.
- BAUDRILLARD J. (2005), *O uwodzeniu, Sic!* Warszawa.
- BERGER J. (1997), *Sposoby widzenia*. Dom Wydawniczy REBIS, Poznań.
- BRACH – CZAINA J. (2005), *Przesilenie nowoczesności*. Teoretyczny i literacki obraz relacji ludzkich. *Teksty drugie* 4. Artykuł dostępny również w wersji elektronicznej http://www.gender.pl/readarticle.php?article_id=39, dostęp: 23 X 2007).
- DE CERTEAU M. (1984), *The Practice of Everyday Life*. University of California Press, Berkeley.
- DROZDOWSKI R. (2006), *Obraza na obrazy*. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących, UAM, Poznań.
- FLUSSER V. (2004), *Ku filozofii fotografii*, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Katowice.
- GIDDENS A. (2001), *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, PWN, Warszawa.
- HIRSCHMAN A.O. (1982), *Shifting Involvements. Private Interests and Public Action*, Princeton University Press.
- MAGALA S. (2000), *Szkoła widzenia w subiektywie aparatu fotograficznego*. Biblioteka Formatu, Wrocław.
- MERTON R.K. (1982), *Teoria socjologiczna i struktura społeczna*, PWN, Warszawa.
- TAYLOR, MARK C. i ESA SAARINEN (1994), *Imagologies: Media philosophy*, Routledge, London.

URRY J. (2004), Globalne układy złożone, [w:] Kultura w czasach globalizacji, red. M. Jacyno, A. Jawłowska i M. Kempny, IFiS PAN, Warszawa, s. 165-177.

URRY J. (2007), Spojrzenie turysty, PWN, Warszawa.

WELSCH W. (2005) Estetyka poza estetyką, Universitas, Kraków.

Źródła internetowe:

http://www.amazon.co.uk/Banksy-Locations-Tours-Collection-Photographs/dp/0955471214/ref=sr_1_3/203-5601034-3175926?ie=UTF8&s=books&qid=1193172549&sr=1-3

<http://art.blox.pl/2006/03/Banksy-artystyczny-guerrila.html>

<http://www.artnet.de/ag/fulltextsearch.asp?searchstring=banksy>

<http://www.artofthestate.co.uk/Banksy/banksy.htm>

<http://www.banksy.co.uk/menu.html>

<http://www.briansewell.com/artist/b-artist/banksy/banksy-palestinian-tag.html>

<http://www.dziennik.pl/Default.aspx?TabId=99&ShowArticleId=56465>

<http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,53600,3705126.html>

<http://www.gazetawyborcza.pl/1,75475,4400266.html>

http://www.hiphopart.pl/Banksy_na_aukcji

<http://paradyzine.blox.pl/2007/01/Banksy-artykul.html>

<http://www.picturesonwalls.com/FAQ.asp>

<http://spacehijackers.co.uk/html/projects/banksy/burner.html>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Banksy>

<http://www.youtube.com/watch?v=8e0IJSOq0xg>

Maciej Frąckowiak

**BANKSY'S/WITH BANKSY STRUGGLE FOR TOURISTS' LENS.
NOTES ON RESISTANCE IN URBAN SPACE**

Abstract

Banksy is an artist addicted to the place which he tries to co-create. His works gain their very dimension precisely because of the carefully chosen location. He is a socially involved street artist, who creates his works in cities (the greatest ones) and comments upon them, making the concept of resistance ambiguous.

Banksy's works visualise, discuss, and provoke reflection about public space, aesthetisation, globalisation, tourism, capitalism, gentrification and many more processes which constitute modern urban environment and the experience of it. Additionally, there are many different narrations (critical texts, blogs, books, museums, etc.) accompanying his works, which can be treated as illustrations of discursive mechanisms that contextualise and stabilise everyday communication. If perceiving the city as a specific communication area striving after its own syntax, then the city becomes a language, it can be read. That can be done comfortably through Banksy's works.

But Banksy is interesting also because of complicating such a, though already outdated, way of thinking. His works visualise not only modern urban processes, but also the necessity to expand the understanding of a text to other culture "grammars". The stencil series which were an inspiration for the present reflection are simple information messages ("this is not a photo opportunity"), possibly potent not only because of their wording, but also because of their arrangement. Suchlike alternative instructions for photographers argue with the predominant visual formula in that they break down habitual ways of communication in cities. They complicate also the usual ways of theorising the city, which appears to be not only a space of communication between objects, but also a space of navigation between them.